МИТ И ЉУБАВ

ПРЕДСТАВЕ НА НАДГРОБНИМ СПОМЕНИЦИМА РИМСКЕ ПРОВИНЦИЈЕ ГОРЊЕ МЕЗИЈЕ

SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
INSTITUTE FOR BALKAN STUDIES

SPECIAL EDITIONS 100

SANJA PILIPOVIĆ

MYTH AND LOVE

REPRESENTATIONS ON FUNERARY MONUMENTS FROM THE ROMAN PROVINCE OF UPPER MOESIA

BELGRADE
2007

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ
БАЛКАНОЛОШКИ ИНСТИТУТ

ПОСЕБНА ИЗДАЊА 100

САЊА ПИЛИПОВИЋ

МИТ И ЉУБАВ

ПРЕДСТАВЕ НА НАДГРОБНИМ СПОМЕНИЦИМА РИМСКЕ ПРОВИНЦИЈЕ ГОРЊЕ МЕЗИЈЕ

БЕОГРАД
2007

Издавач
Балканолошки институт САНУ
Београд, Кнез Михаилова 35/IV
e-mail: balkinst@sanu.ac.yu
www.balkaninstitut.com

За издавача
др Душан Т. БАТАКОВИЋ

Рецензенти
академик Никола ТАСИЋ
проф. др Милена МИЛИН
проф. др Александар ЈОВАНОВИЋ

Лектор
Марија МИЛОСАВЉЕВИЋ

Насловна страна
Иван СТАНИЋ

Лектор за енглески језик
Esther HELAJZEN

Технички уредник
Кранислав ВРАНИЋ

Штампа
Чигоја штампа, Београд

Тираж
600 примерака

ISBN 978-86-7179-055-0

Илустрација на корици: *Рељеф Амора и Психе на саркофагу из Виминацијума*

Монографија *Мит и љубав* штампана је захваљујући финансијској подршци
Министарства за науку Републике Србије

С а д р ж а ј

I УВОД 9
Тема и циљ истраживања 9
Просторни и временски оквири истраживања 11
Методолошки приступ 13
Историјат досадашњих истраживања 14

II ГРЧКИ МИТ У РИМСКОЈ ФУНЕРАЛНОЈ УМЕТНОСТИ 19

III МИТОВИ СА ТЕМОМ ЉУБАВИ У ФУНЕРАЛНОМ КОНТЕКСТУ 25
1. *Божанске отмице* 28
2. *Љубавни сусрет*. 34
3. *Љубав у свету хероја и хероина* 37

IV АНАЛИЗА МИТОЛОШКИХ ПРЕДСТАВА СА ТЕМОМ ЉУБАВИ НА НАДГРОБНИМ СПОМЕНИЦИМА ГОРЊЕ МЕЗИЈЕ 43
1. *Божанске отмице* 43
1.1. *Отмица Европе*. 43
1.2. *Отмица Ганимеда* 53
1.3. *Отмица Персефоне* 62
2. *Љубавни сусрет* 68
Амор и Психа 68
3. *Љубав у свету хероја и хероина* 76
3.1. *Повратак Алкестиде* 76
3.2. *Ифигенија на Тауриди* 81
3.3. *Хелена и Менелај пред зидинама Троје* 84
3.4. *Јасон и златно руно* 88
3.5. *Диоскури* 92

V КТИТОРИ И УМЕТНИЧКЕ РАДИОНИЦЕ 97

VI ЗАКЉУЧАК 107

VII КАТАЛОГ РЕЉЕФА 113

SUMMARY 121
CATALOGUE OF RELIEFS 129
СКРАЋЕНИЦЕ ИЗВОРА 137
СКРАЋЕНИЦЕ ЛИТЕРАТУРЕ 139
ЛИТЕРАТУРА 141
ИНДЕКС 153
ИНДЕКС II 160
ИЛУСТРАЦИЈЕ/ILLUSTRATIONS 161

Ова књига представља измењен и донекле допуњен текст магистарске тезе *Митолошке композиције са темом љубави на сепулкралним споменицима римске провинције Горње Мезије*, одбрањене марта 2003. године на Филозофском факултету Универзитета у Београду пред комисијом коју су чинили проф. др Бранислав Тодић, др Даница Поповић и ментор проф. др Александар Јовановић. Члановима комисије, као и рецензентима академику Николи Тасићу и проф. др Милени Милин дугујем искрену захвалност за корисне савете и сугестије приликом припремања рукописа за штампу. Такође бих желела да захвалим и др Ђорђу Костићу на подршци у публиковању ове књиге. Посебну захвалност дугујем и кустосима римских збирки: Војиславу Ђорђевићу из Народног музеја у Панчеву, Драгани Спасић-Ђурић из Народног музеја у Пожаревцу, Слободану Дрчи из Народног музеја у Нишу, Симониди Миљковић из Музеја Македоније у Скопљу, као и Зорану Туцићу из Завода за заштиту споменика културе града Београда, Ивану Станићу, фотографу, као и Краниславу Вранићу за помоћ у техничкој припреми књиге за штампу.

I

УВОД

1. Тема и циљ истраживања

Грчки митови са темом љубави чине посебну и изузетно значајну тему у римској фунералној уметности. Они се не јављају само у Риму, већ су присутни на фунералним споменицима целог Римског царства, од Британије до Тракије, блискоисточних или афричких провинција. Велику популарност ове фунералне тематике, посебно у II и III веку, условила је чињеница да су митолошке теме биле широко познате, као и њихова изузетна ликовност и пригодно полисемично значење. Често се ради о веома луксузним споменицима који се одликују изузетним иконографским и стилским вредностима.

Предмет истраживања у овом раду чине митолошке рељефне представе са темом љубави на надгробним споменицима римске провинције Горње Мезије. Појам љубави овде треба схватити у ширем контексту као различите облике љубави, али и пожуде и страсти. Повод за то да ови горњомезијски рељефи буду детаљније сагледани биле су следеће чињенице. У фигуралној декорацији надгробних споменика ове провинције, поред представа надгробних портрета, фунералне даће, коњаника или сцена лова, посебну и веома значајну тематску целину чине и прикази класичних митолошких тема, најчешће са љубавном тематиком.[1] Значај ових споменика није у њиховом квантитету, већ на плану њихове иконографије, као и стила појединих

---

[1] Поред споменика који чине тему рада, у фигуралној декорацији надгробних споменика Горње Мезије митолошка нарација се јавља и кроз следеће, колико је познато, не тако бројне композиције: Херакле и Хесиона (Mirković M., Dušanić S. 1976, 136, бр. 120), Херакле и немејски лав (Dragojević-Josifovska B. 1982, 162–163, бр. 209), Ахил вуче Хекторово тело (Pilipović S. 2007a, 25–45, сл. 1), капитолска вучица (Mirković M. 1986, 62–63, бр. 32; Спасић-Ђурић Д. 2002, 119, бр. 99), Тритон и кошута (Mirković M. 1986, 161, бр. 167).

рељефа. На потребу да се ови споменици проуче указала је и чињеница да су досадашња истраживања највећим делом била усмерена на презентацију самих споменика, посебно њихових натписа, а не на иконографску, односно иконолошку анализу њихових рељефа. Бројност ових надгробних споменика и значај њихове иконографије и стила условили су потребу да им се као посебној тематској групи у сепулкралној уметности Горње Мезије посвети посебна пажња.

Циљ спроведеног истраживања био је да се укаже на значај и значење које су грчки митови са темом љубави имали у сепулкралној уметности римске провинције Горње Мезије и да се, колико је то могуће, саберу знања о наручиоцима и уметницима који су ове, углавном луксузне споменике и начинили.

У ширем контексту, ово је студија о античкој култури, која је користила грчке митове у фунералном контексту да би изразила свој веома богат симболички свет. Структурално, књига је организована не толико око питања порекла ових митолошких представа колико око питања њиховог симболизма и перцепције. Такође, она има намеру да проучи и социјално, односно културолошко значење ових митолошких тема да би показала начин функционисања фунералног репертоара у антици. Поред тога, идеја је била да се сакупљена сазнања контекстуализују у оквирима свих специфичности једног простора као што је провинција Горња Мезија.

У књизи је истраживано значење само једне групе митолошких представа, и то оних са љубавном тематиком, веома заступљеним у фунералној уметности ове провинције. Истраживање се ослањало на изворе као и на ранију литературу која се, мање или више директно, бавила фунералном проблематиком. Сви аргументи су сабрани и организовани кроз различита поглавља, у извесном смислу испреплетана, у тежњи да се начини што комплетнија слика о горњомезијским надгробним споменицима са митолошким репертоаром.

У овом, уводном поглављу дати су основни оквири истраживања. Објашњена је тема књиге, временски и просторни оквири, методологија и дат је преглед раније литературе. Следеће поглавље, *Грчки мит у римској фунералној уметности*, има за циљ да упозна читаоца са чињеницом да је грчки мит био свеприсутан у животу римског грађанина, од ликовне уметности преко књижевности, до театра и филозофије, као и да је био значајан израз владарске пропаганде. Фунерални контекст је био само један појавни вид грчког мита и због тога је било важно скренути пажњу на то да га је немогуће разумети у издвојеном контексту.

Истраживање фунералног митолошког репертоара у римској уметности указало је на постојање одређене групе представа које се могу посматрати у оквиру једне тематске целине. Основна карактеристика ових митолошких представа лежи у чињеници да централно место њихових сижеа чини љубав. У поглављу под називом *Митови са темом љубави у фунералном*

контексту читалац се упознаје са премисама за формулисање ове тематске целине, а потом и са митовима који су је сачињавали. Објашњене су и у ширем културолошком контексту сагледане теме *божанске отмице*, *љубавног сусрета* и *љубави у свету хероја и хероина*. Митови су ту разматрани у односу на класичне текстове и касније научне интерпретације. Културолошки и антрополошки аспекти перцепције митова, сазнања сублимирана у овом поглављу, примењени су потом на примерима конкретних горњомезијских рељефа у следећем, четвртом поглављу под називом *Анализа митолошких представа са темом љубави на надгробним споменицима Горње Мезије.* Књига је на овај начин организована из потребе да се ишчитавање значења ових горњомезијских рељефа не преоптерети многобројним, али за њихово разумевање ипак неопходним подацима. Тако се у четвртом поглављу атрибуише тема приказана на рељефу уколико претходно то није било учињено, а потом се разматра иконографија и указује на могућа симболичка значења и уметничке аналогије са другим споменицима Римског царства.

Ктитори и уметничке радионице назив је поглавља у коме се презентују стечена знања о самим наручиоцима, посебно на основу сачуваних натписа на неким од ових споменика, али и на основу иконографије и материјала од кога су ови споменици начињени. Драгоценост сачуваних натписа јесте у томе што сведоче о пореклу, социјално-економском статусу наручилаца, горњомезијских становника наклоњених митолошкој фунералној тематици који су могли себи да приуште ове луксузне споменике. Затим се истражују и уметничке радионице које су ове споменике и направиле и указује на могућност да се ради о домаћим, горњомезијским радионицама, односно вероватно најзначајнијим међу њима – виминацијумским. На крају следи *Закључак*, у коме су сублимирана знања проистекла из ове студије.

Посебну, самосталну целину у овој студији чини *Каталог рељефа*. Он садржи основне податке о сваком рељефу, односно споменику на коме се налази, а начињен је да би читаоцу пружио могућност да се упозна са материјалом који је проучаван и да би читалац имао јасан увид у предмет проучавања и његову интерпретацију. Било је неопходно раздвојити ове две целине управо због тога што је перцепција горњомезијских споменика, односно њихових рељефа условљена ишчитавањем података презентованих у каталогу. Стога би на крају уводне речи требало нагласити то да ова књига не претендује да дâ коначне одговоре на постављена сложена питања, већ би је пре требало схватити као један начин ишчитавања постојеће археолошке грађе, односно као један прилог разумевању античке фунералне уметности.

2. Просторни и временски оквири истраживања

Просторни оквири истраживања ограничени су на провинцију Горњу Мезију. С обзиром на то да су се границе ове провинције од њеног настанка 86.

године током векова више пута мењале, у разматрањима се као горњомезијски простор најчешће посматра територија коју је ова провинција обухватала у првој половини II века.[2] Горња Мезија је тада заузимала највећи део данашње Србије изузев њеног мањег западног дела који је улазио у састав провинције Далмације, затим мањи северозападни део Бугарске до реке Цибрице и Тетовску област на југу.

Споменици чије су рељефне представе предмет овог рада припадају овако просторно дефинисаној провинцији Горњој Мезији и највећим делом потичу из II или III века. Разлози за то да се проучавање ограничи на простор провинције Горње Мезије били су практичне природе. С једне стране, сепулкрална уметност ове провинције није синтетизовано проучавана, а с друге стране, наметнуло се питање постојања и значења ових споменика.

Провинција Горња Мезија имала је стратешку важност за Царство. Паралелно са покоравањем и контролисањем аутохтоних племена на овом простору, тачније на Дунаву, стваран је војни одбрамбени систем, посебно значајан за Царство. Поред тога, Горња Мезија се одликовала и изузетним природним богатствима. Пре доласка Римљана етничка слика је била веома хетерогена. Након римског освајања горњомезијске територије долази до романизације аутохтоног становништва, која је била израженија у градовима него у унутрашњости провинције.[3] Паралелно са романизацијом одигравало се и досељавање становника из других делова Царства, због чега је и етнички састав становништва Горње Мезије био веома разнолик.[4] Крајем II и почетком III века долази најпре до економске стагнације, да би се током III века на територији ове провинције осетила знатнија дестабилизација и криза римске власти, што се посебно огледало у пљачкашким упадима варварских племена на њену територију.[5] Оваква криза се наставља и касније, а за време владавине цара Диоклецијана завршава се процес прекрајања граница.[6]

---

[2] Римска провинција Горња Мезија настала је тако што је цар Домицијан (око 86. год. н. е.) извршио административну поделу провинције Мезије на Горњу и Доњу, односно на *Moesia Superior* и *Moesia Inferior*, Mirković M. 1968, 13 и даље; Mirković M. 1983, 75–76.

[3] Ф. Папазоглу у раду посвећеном овој теми указује на то да је распоред племена након доласка Римљана био такав да су југ насељавали Дарданци, северно од њих живели су Трикорњани, на реци Пек Пикензи, а у области Тимока племе Меза, Papazoglu F. 1969, 45, 84, 97, 264–265.

[4] Натписи потврђују постојање илирских, трачких и келтских имена, а поред њих констатована су и имена галског, италског, македонског, грчког и сиријског порекла, Mócsy A. 1974, 70, 124. Уп. натписе из свих томова едиције *IMS*.

[5] Mirković M. 1983, 90 и даље.

[6] Тада се Прва Мезија, на северу Горње Мезије, заједно са новонасталом провинцијом Дарданијом на југу придружује раније створеним провинцијама *Dacia Ripensis* и *Dacia Mediterranea*. Током владавине Диоклецијана, као и његових наследника Галерија, Максимина Даје, Лицинија и Константина, чије је порекло и било на подручју Прве Мезије, Илирик добија значајну стратешку улогу (Mócsy A. 1974, 70, 276–277).

3. Методолошки приступ

Изабрани методи проучавања у овом раду су иконографски и иконолошки. Сабрана знања о овим горњомезијским рељефима, односно споменицима, организована су у два основна дела. У првом су митови са темом љубави сагледани у односу на класичне изворе и касније научне интерпретације, да би у другом делу ова општа знања била конкретизована на примерима горњомезијских споменика. У другом делу пажња је посвећена и иконографији, стилу и могућем значењу ових горњомезијских митолошких композиција.

У анализи наведених рељефа најпре је утврђиван приказани сиже уколико до сада није био утврђен, а затим је истраживан његов фунерални контекст. Ликовне представе су сагледане прво у односу на класичне текстове, а затим у односу на религиозне, филозофске, социјалне и културне прилике у којима су и обликоване, као и кроз касније научне интерпретације. За разумевање њиховог значаја, али и значења посебно су важни и натписи који су сачувани на неким од ових надгробних споменика. На основу поменутих натписа указано је на порекло и социјални статус ктитора онолико колико је то било могуће. Такође, важно је истаћи то да ове митолошке композиције нису разматране само као самосталне вредности, већ су сагледане и у оквиру програма у којима су приказане. И на крају би се могло рећи да су споменици сагледани у ширим оквирима навођењем њихових најзначајнијих аналогија.

Рад је на овај начин организован из више разлога. Један од најзначајнијих била је управо тежња да се ликовна декорација споменика не оптерети веома обимним, могућим значењима, али и настојање да се ова значења не изоставе јер ипак доприносе бољем разумевању споменика. Због тога су општа знања и тумачења сакупљена у првом делу рада, да би у другом делу пажња била усмерена само на оне вредности које се директно односе на горњомезијске споменике. При томе и даље остаје веома важно питање колико су наручиоци или они који су ове споменике стварали били упућени у могућа значења приказаних тема. На питање да ли су горњомезијски становници имали обимна знања о значењу појединих митолошких тема данашња наука не даје конкретан одговор, посебно ако се има у виду чињеница да се ради о споменицима једне не тако богате провинције. И поред тога могло би се претпоставити да су и наручиоци и мајстори били упознати макар са основним значењем приказаних тема.

Споменици са рељефима који чине тему истраживања већ су били публиковани у ранијој литератури, међутим, у циљу бољег сагледавања самог предмета истраживања, а потом и његове интерпретације, представљени су и у каталогу. Каталог је организован у складу са приказаним темама а не у зависности од типа споменика, времена или места настанка. Оваква организа-

---

Илирик не губи на значају ни у време Константинових наследника, али крајем IV века ову област некадашње Горње Мезије нападају варварска племена која су се ту почела и настањивати.

ција рада као и самог каталога заснована је на идеји коју су износили бројни аутори, између осталих и Р. Линг, да разумевање фунералног контекста митолошких представа не зависи од тога да ли се налазе на надгробним стелама, саркофазима, штуко декорацији или у фунералном сликарству.[7]

4. Историјат досадашњих истраживања

Грчки мит са својом полисемичном суштином био је свеприсутан у римској фунералној уметности. Његова примена је зависила од културних прилика времена, али и од наклоности самог човека, наручиоца или уметника, према одређеној митолошкој тематици. Зато су методолошки приступи, а самим тим и циљеви истраживања ове сложене митолошке грађе визуелизоване на римским сепулкралним споменицима били веома различити.

Дуга историја проучавања мита се ипак, без обзира на разноликост методологија појединих школа,[8] може сагледати на само два плана.[9] Митологија може да се посматра као историјски превазиђен феномен људске културе. Тада је нагласак на спољашњем, пролазном и историјском и могућа је јасна дефиниција мита. Међутим, митологија се може схватити и као један од битних елемената људског духа, као посебна и увек присутна форма сазнања. Тада она наглашава оно што је унутрашње, стално, ахронично, што измиче објективном научном испитивању. Тешко је рећи да ли се један од ова два приступа – пут филозофско-психолошке или пут етнолошко-антрополошке школе – може сматрати исправнијим, или се пак у свим овим различитим истраживачким покушајима налази део комплексне истине мита.

У складу са наведеним проучавање римске фунералне уметности, посебно оне са митолошком нарацијом, захтева сложенији приступ. Избор

---

[7] Ling R. 1998, 76.

[8] У научном проучавању митологије у XIX и XX веку уочава се пет различитих методолошких приступа. У школи митологије природе митологија се објашњавала феноменима природе. Чувени представници овог приступа били су В. Манхар (V. Manhart), А. Кун (A. Kuhn) и М. Милер (M. Müler). У историјско-филолошкој школи митологија се проучавала као историја, а најпознатији истраживач је био К. О. Милер (K. O. Müler). У етнолошко-антрополошкој школи она се тумачила као културни феномен. Б. Малиновски (B. Malinowsky) и касније М. Елијаде (M. Eliade) и К. Левис-Штрос (K. L. Straus) били су најзначајнији представници овог приступа који су имали велики утицај на касније истраживаче. У социолошким теоријама Л. Леви-Брила (L. Lévy-Bruhl) или Ж. Димезила (G. Dumézil) митологија се тумачила као друштвени феномен. Најконтроверзнија је свакако психолошко-филозофска школа, где се митолошка грађа проучавала као израз људског духа, што се посебно види у делима С. Фројда (S. Freud) и К. Г. Јунга (C. G. Jung). На Јунговој теорији о симболима, религијским идејама и митолошким сликама формирали су се и Џ. Кембел (J. Campbell), К. Керењи (C. Kérenyi) и М. Елијаде (M. Eliade), изузетни познаваоци митолошке грађе. О овим различитим правцима и методологијама проучавања мита опширније видети: Срејовић Д., Цермановић-Кузмановић А. 2000, XXI–XXXVI.

[9] Срејовић Д., Цермановић-Кузмановић А. 2000, XXXIV.

мита, селекција и комбинација сцена, њихова композиција и стил били су поводи различитим научним истраживањима која су имала за циљ разумевање ових ликовних симбола.

Истраживање ове проблематике заснива се пре свега на класичним изворима. Веома обимна грађа пружала је значајне податке, драгоцене за разумевање значења грчког мита у римској фунералној уметности. Из обиља материјала значењем се посебно издваја приручник *Кључ за снове* Артемидора са Далдиса,[10] грчког аутора антонинске епохе. Овај приручник је један од најстаријих познатих писаних докумената који се директно односи управо на фунералну иконографију и њену семантику. Артемидорово дело је заправо представљало прихваћену интерпретацију снова која је показивала наду, страх и илузије тадашњег човека. Ове менталне слике биле су исказане кроз митолошке теме, а њихово значење се придруживало митолошким представама у фунералној уметности.[11] Успостављањем овог односа различитих носилаца истог значења настали су основни принципи за касније истраживаче римске фунералне уметности.

Проблему класичног мита у римској фунералној уметности истраживачи су посвећивали пажњу још од настанка модерне науке, користећи у својим радовима различите методолошке приступе. Крајем XIX века, проучавајући римску фунералну уметност, M. Колињон (M. Collignon) и J. Буркхарт (J. Burckhardt) осврнули су се и на проблем симболизма митолошких ликовних представа. M. Колињон[12] говори о узвишеном симболизму који се очитава са грчко-римског мермера, док J. Буркхарт у свом *Цицерону* указује на то да је слика у сепулкралној уметности симболична и да свој формални језик везује за култ мртвих.[13] Буркхарт је истакао и алузиони карактер митова на саркофазима који су се, по његовом мишљењу, односили на судбину, смрт и вечни живот. Поред тога, он је указао и на велико поштовање које је антика имала и према најмањем симболичком знаку.

Почетком XX века A. Шобер (A. Schober), проучавајући римске надгробне споменике, трагао је за пореклом представљених мотива, њиховим значењем, распрострањеношћу и путевима преношења у провинције чију је уметност и проучавао.[14] Његов рад је имао изузетно велики утицај на многе касније истраживаче.

---

[10] Artemidorus Daldianus, *Oneirocritica.*

[11] Бројни аутори су своја проучавања значења митолошких представа у римској фунералној уметности заснивали на цитатима из овог дела: Nock A. D. 1946, 140–170; Corno D. del 1978, 1606–1618; Olszewski M.-T. 1998; Olszewski M.-T. 2001, 155–162.

[12] Collignon M. 1877.

[13] Burckhardt J. 1892.

[14] Schober A. 1923; Schober A. 1930.

Средином XX века плодоносни романтичар Ф. Кимон[15] (F. Cumont) и ригидни прагматичар А. Дарби Нок[16] (A. Darby Nock) постављају основе тумачења и разумевања римске фунералне уметности и њеног симболичног карактера. У њиховим радовима препознају се два веома различита приступа. Насупрот доста слободним аналогијама Ф. Кимона, А. Дарби Нок управо инсистира на томе да је Ф. Кимон, проучавајући поједине митолошке композиције, често неоправдано давао веома дубока значења појединим сценама, а такође истиче и то да су нека Кимонова тумачења понекад веома блиска импровизацији.

У другој половини XX века изузетан допринос проучавању иконографије римских фунералних споменика са митолошким представама дају немачки научници. Њихова највећа заслуга јесте у каталогизирању споменика, али и истраживању појединих митолошких тема, што се посебно огледа у делима Х. Зихтермана (H. Sichtermann) и Г. Коха (G. Koch).[17] Истраживањем декоративног програма саркофага, посебно у односу на ктиторе и њихову наклоност према одређеним митовима или темама, бавио се и Н. Химелман-Вилдшиц (N. Himmelmann-Wildschütz).[18]

Свеобухватан приступ у проучавању симболизма грчких митова у фунералном контексту уочава се у обимном делу Р. Туркана (R. Turcan).[19] Туркан сагледава ликовне представе не само у односу на класичне текстове већ и у односу на опште прилике у друштву тог времена. Посебна вредност његовог дела огледа се и у обликовању различитих тематских целина у односу на симболичне вредности митова.

Распрострањеност споменика са митолошком нарацијом у провинцијама Римског царства проучавала је, између осталих, и Ж. Тојнби (J. M. C. Toynbee), истичући алузиони карактер и основна симболична значења ових композиција.[20]

У односу на наведене позитивне ставове о симболичном карактеру митова у фунералној уметности поред Дарби Нока доста је уздржанији и опрезнији и Р. Линг (R. Ling).[21] Линг сматра да многи митови немају јасно дефинисан однос према смрти, гробу или занимању покојника. Ипак, Линг не негира исправност намере модерних истраживача да тумаче симболизам

---

[15] Cumont F. 1942; Cumont F. 1949.

[16] Nock A. D. 1946, 140–170.

[17] Sichtermann H. 1953; Sichtermann H. 1966; Sichtermann H. 1992; Sichtermann H., Koch G. 1975; Koch G., Sichtermann H. 1982.

[18] Himmelmann-Wildschütz N. 1962, 110–124.

[19] Turcan R. 1966; Turcan R. 1978, 1700–1735; Turcan R. 1986; Turcan R. 1987, 429–446; Turcan R. 1992a, 1027–1029; Turcan R. 1992b, 1087–1102; Turcan R. 1999.

[20] Toynbee J. M. C. 1977, 343–412.

[21] Ling R. 1998, 76–81.

ових митолошких тема и сугерише да се најважнији потврдни аргументи налазе у епиграфици или античкој књижевности.

Велики допринос проучавању значења митолошких композиција у фунералној уметности, посебно сликарству, представљају радови М.-Т. Олшевског (M.-T. Olszewski).[22] Он сагледава значење ових рељефа уз помоћ принципа установљених у Артемидоровом делу, обликујући и схематске приказе у којима групише митове у зависности од њиховог значења.

Проучавања односа мита и античке књижевности О. М. Фрејденберг (О. М. Фрейденберг) знатно доприносе бољем разумевању римске фунералне уметности.[23] Не одбацујући исправност сваког покушаја да се говори о симболу у антици, она наводи и негативну склоност истраживача да модернизују античке споменике оптерећујући их богатством значења за које сматра да је настало током протеклих векова.[24]

Поред наведених најзначајнијих синтетичких радова о грчким митовима у римској фунералној уметности, бројне су монографске публикације и специјалне студије о појединим ликовним представама, односно митолошким темама у римској уметности.

* * *

Сепулкрална уметност у провинцији Горњој Мезији проучавана је још од почетка прошлог века. Споменици су обрађивани у одговарајућем археолошком контексту и тумачени су натписи на њима. Ликовне представе на овим споменицима највећим делом нису у потпуности обрађене иконографском или иконолошком анализом, иако је прикупљена обимна грађа.

У првој половини XX века Н. Вулић је у низу веома обимних публикација које су се посебно односиле на епиграфски материјал дао кратке описе и фотографије споменика.[25] У његовом изузетно значајном раду публикован је највећи део надгробних споменика Горње Мезије. Ранији радови су објављени у сарадњи Н. Вулића, Ф. Ладека (F. Ladek) и А. фон Премерштајна (A. v. Premerstein),[26] а један део материјала обрађиван је и са М. Васићем и

---

[22] Olszewski M.-T. 1998; Olszewski M.-T. 2001, 155–162.

[23] Frejdenberg O. M. 1987.

[24] О. М. Фрејденберг полемише са онима који аутору из античког доба приписују свесну симболизацију, односно избор симбола или метода, уместо да прате ток митолошке семантике коју је прерадио фолклор. Она сматра да је модернизација неизбежна и плодна за читалачку перцепцију старе књижевности, али не и за научну анализу, Frejdenberg O. M. 1987, 157, нап. 1.

[25] Вулић Н. 1909; Вулић Н. 1931; Вулић Н. 1933; Вулић Н. 1934; Вулић Н. 1941–1948.

[26] Вулић Н., Премерштајн А. ф. 1900; Вулић Н., Ладек Ф., Премерштајн А. ф. 1903.

М. Валтровићем.[27] Поред описа споменика, великим делом праћеног фотографијама и цртежима, у свим овим публикацијама често су дата и основна тумачења рељефа, као и аналогије са споменицима суседних римских провинција.

Прво дело у којем су систематизована знања о надгробним споменицима Горње Мезије јесте необјављена докторска дисертација В. Кондића.[28] Аутор је дао преглед споменика ове провинције организован према типу споменика. Тако су приказани надгробни споменици, сепулкралне аре, саркофази и медаљони. Поред класификације и каталогизације споменика, први пут је начињена и основна систематска анализа, као и преглед уметничких токова на подручју провинције Горње Мезије.

Изузетан допринос публиковању и проучавању натписа, а самим тим и надгробних споменика Горње Мезије пружа едиција *Inscriptions de la Mésie Supérieure* (ред. Ф. Папазоглу).[29] У пет до сада издатих томова ове збирке сакупљен је и објављен велики део епиграфског материјала са територије Горње Мезије. Поред тога што су ишчитани натписи на горњомезијским споменицима, у оквиру поменутих свезака објављени су и надгробни споменици са митолошким представама заједно са фотографијама и основним подацима. Дато је и основно тумачење симболизма приказаних композиција, а често и основне уметничке аналогије.

Поред наведених дела о сепулкралној уметности провинције Горње Мезије, бројни су чланци и краће студије у којима су објављивани споменици и нова археолошка открића, и то најчешће од стране археолога и класичних филолога. Наведена стручна литература о надгробним споменицима у провинцији Горњој Мезији најчешће ипак није имала за циљ разумевање симболизма ликовне декорације. И поред тога што је у наведеним радовима сакупљена изузетна грађа и што су постављене драгоцене основе за њено разумевање, уочила се потреба да се приступи иконографском, односно иконолошком истраживању представа на горњомезијским надгробним споменицима.

---

[27] У неколико бројева *Старинара* они су објављивали углавном описе појединих споменика и преписе натписа.

[28] Kondić V. 1965.

[29] Први том обухвата подручје Сингидунума и северозападни део провинције (Mirković M., Dušanić S. 1976), а други подручје Виминацијума и Маргума (Mirković M. 1986). Друга свеска трећег тома обухвата подручје Равне и долину Тимока (Petrović P. 1995). Четврта свеска је представила материјал из градова *Horreum Margi*, Ремезијана и Наисус (Petrović P. 1979), а шеста подручје Скупа и Куманова (Dragojević-Josifovska B. 1982).

II

ГРЧКИ МИТ У РИМСКОЈ ФУНЕРАЛНОЈ УМЕТНОСТИ

Наклоност према митолошким темама у римској фунералној уметности, као и према хеленистичким узорима уопште, посебно се развила у време Хадријанове владавине и постала је веома раширена током II и III века.[1] Митолошки репертоар у фунералној уметности био је потпуно у складу са духом времена у којем је настао. Ипак, може се рећи да је на известан начин произилазио из архетипа који је био стран духу старих Римљана, насупрот израженој етрурској наклоности према овој тематици.[2]

Мит се, поред овог, фунералног контекста, јављао и у различитим видовима живота тадашњег човека. Био је једна од значајнијих тема декорације световних објеката баш као што је био и важан израз царске пропаганде на јавним споменицима.[3] Важно је нагласити и то да је постојала и тенденција поистовећивања римских императора са славним јунацима из грчке митологије. Овакав концепт владарске пропаганде огледао се и у бројним делима у којима су се римски владари представљали не само као највећи грчки јунаци већ и као сама божанства.[4]

---

[1] Toynbee J. M. C. 1934. Популарност грчког мита са свом тематском разноликошћу расте у Риму антонинског доба, Turcan R. 1999, 166–167.

[2] Током првих 170 година *Urbs* нема нарочито славну и познату представу божанстава, што указује на индиферентност Римљана према представама живота, његовој трагици или важећим алегоријама о загробном животу. Насупрот њима, Етрурци су у својој уметности показали изузетну наклоност према митолошким темама, Turcan R. 1992a, 1027; Turcan R. 1999, 165–166. Као и римска култура, и римска митологија је неизбежно била један сложени амалгам: укључивала је адаптацију или позајмљивање из грчке митологије исто колико и „урођену" италску традицију. Опширније о овој теми видети: Beard M., North J., Price S. 2004, 172 и даље.

[3] Грчки мит је био присутан у свим видовима живота украшавајући зидне површине стамбених просторија приватних вила, вртова, али и јавних споменика, Turcan R. 1992b, 1088–1090.

[4] Нису се истицале само везе римских императора са Енејом, већ и са другим славним јунацима грчке митологије. Бројни су примери портрета Агрипе, Августа, Трајана, Хадријана и Антонија Пија са цртама славног Диомеда, док је Комод често приказиван са Херкуловим атрибутима или у иконографији карактеристичној за овог херо-

На следећем нивоу грчки мит је имао посебно место и у уметности позоришта. Р. Туркан наглашава да фунералне теме у римској уметности показују изузетну сродност са темама које доноси грчки театар и да је та блискост била изражена кроз саме теме, али и на плану форме.[5]

Филозофска разматрања су такође била надахнута театром, односно темама из митологије, што посредно говори и о значају мита у целокупном римском животу. Театар је изражавао размишљања о судбини, љубави и смрти, као што је доносио и директно поређење живота са драмском улогом.[6] Филозофи су тако у митолошким темама налазили и предмет за своја моралисања. Марко Аурелије говори да су те трагедије имале намеру да опомену на догађаје живота,[7] док Апулеј и Псеудо-Лукијан у позоришним играма откривају грађу за размишљање, исмевајући уз то своје савременике.[8] Према Августиновим наводима, Варон је говорио да су и богови заправо *fabulosos* и да су прилагођени театру.[9] Митолошке теме су паралелно коришћене и у утешним говорима софистичких ретора о прослављању смрти, као и у бројним

ја. Можда би из овог обимног репертоара било занимљиво издвојити највероватније венчани портрет Марка Аурелија и његове супруге Фаустине као Марса и Венере из 180–192. године, који је данас у Капитолском музеју, Albertson F. C. 1993–1994, 20 и даље. Уп. Elsner J. 1998, 2002–2003.

[5] Скоро све драмске теме које су приказиване на римским саркофазима истовремено су и позоришне. Оне своје постојање дугују класичној трагедији певаној и играној у II и III веку н. е. Међу темама које се јављају у фунералној уметности царског периода посебно се издвајају оне о Адонису, Агамемнону и Орестији, Алкестиди, Андромеди, Аргонаутима, Јасону и Медеји, Арeју и Афродити, Аријадни, Ахилу на Скиросу, Белерофонту, Деметри, као и делима Диониса и Енеје, затим о Ганимеду, Хераклу, Едипу, Парису, Пасифаји, Прометеју и Одисеју, као и теме из тројанског циклуса, Turcan R. 1978, 1722. Блискост између фунералне уметности и позоришта на плану форме види се кроз приказе декора и костима. Позоришне маске су биле веома сличне мермерним приказима, а на постојање позоришног модела указују и декоративни костими на саркофазима. На несрећу, пронађено је веома мало адаптација игара и песама које су извођене на римској сцени у царском периоду и које су, према бројним сведочанствима, импресионирале не само интелектуалце већ и ширу публику, Turcan R. 1999, 16–17.

[6] *Quomodo fabula, sic vita non quam diu, sed quam bene acta sit, refert*, Sen., *Ep*., 77, 20. Уп. Turcan R. 1987, 1725.

[7] M. Aur., *Med*., XI, 6. Уп. Turcan R. 1987, 1726.

[8] Лукијан говори о томе да жуди за театром који је мудрији од догађаја живота, као и да театар има педагошку функцију да наведе заљубљене да се уразуме и увиде жалосне последице љубави, Lucian, *De Salt.*, 4, 72. Уп. Turcan R. 1978, 1726.

[9] *Accommodatos esse ad theatrum*, Aug., *Civ.*, VI, 5, 1. Уп. Turcan R. 1992a, 1027.

књижевним делима тог времена.[10] Хришћански апологети су такође посвећивали пажњу митолошким темама, додуше нимало афирмативно.[11]

Из оваквог митско-симболичног круга потиче и прва дивинизација или бар хероизација песника Орфеја и Хомера.[12] Све до краја паганизма Хомер је био поштован зато што је открио највише езотеричне истине. Захваљујући различитим школама које су се трудиле да своје системе заснују на његовим епским приповедањима Хомер је уздигнут чак до апотеозе.[13] *Илијада* и *Одисеја* тако постају свете књиге паганизма, а њихова певања су интерпретирана као зборници пророчанстава. Објашњења Хомеровог дела можда су и највише доприносила популарисању алегоријских интерпретација митологије.[14]

Све ово показује да је грчки мит био присутан у свим видовима културног живота тог времена, од ликовне уметности преко књижевности и театра до филозофије. Фунерални контекст је био само један од видова примене митолошког репертоара. Истраживања потврђују да је сачуван читав низ представа грчких митова не само на надгробним споменицима већ и на вотивним.[15] Надгробни споменици са митолошком нарацијом нађени су у свим римским провинцијама и највећим делом се датују у период од почетка II до средине III века.[16]

На римским споменицима са митолошким репертоаром уочава се процес романизације, и то не само у поновном оживљавању грчких тема већ и уметничких модела.[17] Грчки митови су унесени у нов сепулкрални контекст, примили су специфично значење и тако трансформисани изражавали

---

[10] Elsner J. 1998, 152. Већ од I века н. е. све је више конвенционалних дела са изузетним стилским одликама али са већ овешталим темама, често позајмљеним из декламаторских школа и митолошких приручника, Будимир М., Флашар М. 1986, 557.

[11] Апологети су о појединим митовима говорили као о еротским и похотљивим срамотама. Тако о Ганимеду говоре Тертулијан и Јустин Мартир (Tert., *Ad Nat.*, X, apendix; Iust., *Apol.* I, XXII, XXV). Јустин чак, у поглављу о лажним боговима поштованим од стране хришћана, наводи да жали оне који у те митове верују и назива ђаволима оне који су их измислили.

[12] Хомеру је кроз векове одаван прави херојски култ, Savić-Rebac A. 1955, 56.

[13] Стоици Филон и Хераклит препознавали су у њему хијерофанта (*hiérophantes*) који је упутио смртнике у мистерије неба и земље. Питагорејци, као Аристид Квинтилијан, такође га називају пророком. И неоплатоничари су цитирали Хомерове стихове у прилог својим спекулацијама, Cumont F. 1942, 7 и даље.

[14] У прилог значају тумачења Хомеровог дела у популарисању алегоријског симболизма митова у фунералној уметности говоре и бројне представе самог песника. На једном саркофагу из Лувра приказана је Хомерова апотеоза – Хомер са књигом у руци стоји између персонификација *Илијаде* и *Одисеје*, Cumont F. 1942, 312, сл. 70.

[15] Cumont F. 1942; Sichtermann H., Koch G. 1975; Toynbee J. M. C. 1977; Turcan R. 1999.

[16] Toynbee J. M. C. 1977, 344.

[17] Schefold K. 1961; Richmond A. 1950, 40. Из друге перспективе Galinsky G. K. 1978; Turcan R. 1992b, 1087–1102; Brilliant R. 1992, 1031–1040.

нове, римске идеје. Разумевање процеса у коме су грчки митови пренесени у фунерални контекст римске уметности суштинско је за схватање њиховог симболизма. Поједностављено гледано, постоје два посебна аспекта трансформације. Први је обликовање грчке митологије у римском контексту на сепулкралним споменицима. Радило се о визуелно богатој инстанци у уопштеној хеленизацији царског начина живота. Због изузетне наративности митолошких представа тешко се може рећи да је грчка култура кроз њих била наметнута. Она је пре била измамљена од римског посматрача постајући тако део његовог идентитета. Други аспект трансформације настаје када се у специфичном развоју раног хришћанства по схеми схваћене наративности грчког мита обликује и рана хришћанска фунерална уметност на саркофазима, у катакомбама и касније на мозаицима.[18]

Иако је митолошка тематика у римској фунералној уметности била израз културних струјања тог времена, поставља се питање колико су наручиоци или творци ових споменика познавали детаље грчке митологије или су пак сцене механички копиране из књига узорака због своје пригодне декоративности.[19] Ликовне представе указују на то да су уметници, као и патрони, познавали детаље грчке митологије, а то знање је могло да се заснива на књигама или усменој традицији.[20] Ниво познавања књижевности, барем од стране вишег слоја становништва, морао је бити прилично висок.[21] На основу појаве сличних иконографских представа у различитим деловима Царства могуће је претпоставити и то да су илустровани приручници са митолошким темама били лако доступни.[22]

---

[18] Elsner J. 1998, 146.

[19] Проучавање митолошких тема у књижевним изворима и фунералној уметности указује на постојање одређених законитости. Најчешће нису довољни само литерарни извори да би се осветлили декоративни програми појединих споменика, већ је потребно упоредити бројне документе, истражити иконографску традицију и традицију стила да би се донели одређени закључци, Schefold K. 1961, 200.

[20] Тојнби наглашава да чак ни једноставнија декорација надгробних споменика северних провинција није остварена без разумевања приказаних симбола, Toynbee J. M. C. 1977, 343–412.

[21] Значај културе у античком свету лежи управо у томе што су класични књижевни текстови постојали и ван великих градских центара. Књиге песника који су били у моди стизале су и у удаљене делове Царства. Постојали су неписмени људи, али и људи из простог народа који су умели да пишу. О проблему образовања и систему школства у Римском царству, као и у његовим грчким деловима видети: Аријес Ф., Диби Ж. 2000, 23 и даље.

[22] На ово указује Тојнби (Toynbee J. M. C. 1977, 409–410) проучавајући иконографију надгробних споменика у различитим провинцијама Царства. Постојање књига узорака потврђено је, колико је до данас познато, само за мозаике. На једном египатском папирусу из III века ст. е. спомиње се узорак који је из Александрије послат у Фајум да би помогао мозаичарима у раду, уп. Ling R. 1998, 13.

Класични митови су имали посебно место у римској фунералној уметности због свог алузионог и полисемичног карактера.[23] Научници су без обзира на различитост њихових интерпретација, као што је већ наведено, сматрали да су митови на фунералним споменицима изражавали веровање у живот душе након смрти и да су имали профилактички карактер.[24] Иако је веровање у опстанак душе након смрти било широко распрострањено, спекулације о томе где се налазио свет мртвих биле су различите. Вергилије је један од првих римских писаца који је усвојио грчку митолошку слику са троделном поделом на Лимбо, Хад и Јелисејска поља.[25] Она је постојала и код других песника, као и у стиховима појединих епитафа.[26] Прозни епитафи, као и фунерална уметност, углавном су игнорисали овај концепт. Они су били наклоњенији идеји другог света у етру, постојању хемисфера Диоскура, као и идеји Острва Блажених у Океану.[27] И поред постојања супротних ставова у делима епикурејаца, стоика и у одређеном броју натписа (*sumus mortales, immortales non sumus*), идеја да се смрт може превазићи и да се боља егзистенција може очекивати ипак је била преовлађујућа.[28]

Без обзира на непостојање јединствене идеје о томе где је други свет био смештен, сâм пут душе имао је исти концепт код многих славних античких мислилаца као што су Платон, Цицерон, Сенека, Елије Аристид, Плотин и Порфирије. По њиховом мишљењу, Душа се одвајала од Душе света да би се сјединила са материјом и настанила у телу све до своје смрти. Након тога она напушта материју да би се поново сјединила са Душом света или богова. Пошто није постојала догма, овакав концепт је визуелизован бројним различитим митовима у фунералној уметности.

Систематизација митолошких представа у научним истраживањима била је веома различита. Оне су биле разматране у зависности од значења, односно од тога да ли су представљале место боравишта душе, њен пут, неки дидактички пример или су, најједноставније, биле груписане у односу на саму тему. Ф. Кимон групише ове представе у односу на то које боравиште

---

[23] Turcan R. 1992, 1093.

[24] Видети поглавље о историјату досадашњих истраживања.

[25] Verg., *Aen.*, VI.

[26] Тојнби наводи да се најстарија спомињања веровања у опстанак душе код Римљана јављају у I веку ст. е. код Плаута у *Авети* (*Mostellaria*), затим код Овидија у *Празничном календару* (*Fasti*), код Цицерона у *Сципионовом сну* (*Somnium Scipions*) и код Вергилија у *Енеиди* (*Aenes*, VI), Toynbee J. M. C. 1982, 33 и даље.

[27] На ова места боравка душе указују бројне митолошке теме. Поред представа Диоскура, симбола небеских сфера, бројне су и оне везане за Острва Блажених, путовања срећно умрлих, често у пратњи Нереида или Ероса. Покојници су тако ношени преко таласа на леђима морских лавова, коња, грифона, Кентаура, Тритона, делфина или других морских створења, Cumont F. 1942. Уп. Toynbee J. M. C. 1982, 38 и даље.

[28] Уп. Toynbee J. M. C. 1982, 33 и даље.

душе симболишу: две хемисфере, атмосферу или сан као место одмора мртвих.[29] М.-Т. Олшевски митове организује у односу на пут душе: они које се односе на *Catabasis,* боравак у материјалном телу и *Anabasis.*[30] Р. Туркан сматра да постоје митови који осликавају пример или модел *Virtus Romana* – који заслужује други живот, затим они који приказују управо заслужено боравиште душе – Океан Блажених или сâм сан као место одмориште душе.[31] Посебну целину чине митолошке теме о односу душе и љубави као што су оне о Еросу и Психи или представе Годишњих доба. Митолошке представе могу најједноставније бити организоване у зависности од саме теме, односно божанства или хероја које приказују, као у делу Х. Зихтермана и Г. Коха.[32]

У суштини, сви класични митови у фунералном контексту најчешће су симболисали пут ка сједињењу, одређене етапе тог пута или пак само сједињење душе покојника са божанским светом. У зависности од иконографије симболизам приказане митолошке теме добијао је конкретнији карактер. Постајао је визуелизовани израз религиозно-филозофске мисли тог времена, али и културних токова свакодневног живота.

[29] Cumont F. 1942.

[30] Olszewski M.-T. 2001.

[31] Turcan R. 1999.

[32] Sichtermann H., Koch G. 1975.

III

МИТОВИ СА ТЕМОМ ЉУБАВИ У ФУНЕРАЛНОМ КОНТЕКСТУ

Проучавање митолошког репертоара у римској фунералној уметности показало је да постоје различите тематске целине и да посебну и веома значајну тему чине митови који сједињавају теме љубави и смрти. Истраживачи нису до сада прецизно формулисали ову тему, иако су, мање или више, указали на њено постојање. Симболизам митова са темом љубави није проучаван синтетизовано, већ су истраживачи, проучавајући поједине митове, директно или индиректно наглашавали значај ове теме у римској фунералној уметности.

Пре него што буде објашњена формулација *митови са темом љубави*, на којој се заснива овај рад, биће наведени најзначајнији примери у досадашњој научној литератури.

На постојање митолошких тема заснованих на односу љубави и смрти указује М.-Т. Олшевски проучавајући фунералну уметност на основу принципа из Артемидоровог приручника.[1] У уметности Олшевски разликује два основна начина приказивања смрти, односно одвајања душе умрлих од света живих.[2] По његовом мишљењу, ради се о сценама драматичних тренутака, односно радикалних промена у животу или сценама љубавног сусрета смртног бића и божанства. Он дефинише, између осталог, и следеће теме у контексту пута душе након смрти: тему љубавног сусрета (Леда и Зевс, Амор и Психа, Дионис и Аријадна, Марс и Венера, Ендимион и Селена) и тему отмице (Ганимед, Леукипове кћери, Сабињанке и Персефона). Својим радом

---

[1] Olszewski M.-T. 2001, 155–162.

[2] Олшевски такође наводи, позивајући се на Артемидора, да је овај преломни тренутак симболички различито означаван: као љубавни сусрет са божанством, божанско кажњавање, тренутак када атлетичар стиже на циљ своје трке, радикална промена у животу као што је на пример ослобођење и на крају чак наводи следећу игру речи: смрт = télos = венчање, Olszewski M.-T. 2001, 156.

Олшевски не само да је указао на постојање митолошких тема заснованих на односу љубави и смрти већ је нагласио и њихову комплексност.

И поред овог изузетног доприноса М.-Т. Олшевског, конкретно формулисана тематска целина чију основну нит чини управо однос љубави и смрти налази се у делу Р. Туркана.[3] Проучавајући иконографију римских саркофага, посебно митолошку нарацију, Туркан је дефинисао, између осталог, и тематску целину *Љубав и Смрт*. У оквиру ње он говори о љубави између богова, миту о Марсу и Венери, а ту су и мит о Леди и лабуду, Пасифаји, Парисовом суду, драма о Медеји и Клитемнестри, страсти Полифема према Галатеји, Федриној страсти, затим митови о Мелеагру и о Нарцису, али и они о издаји у љубави као што је мит о Тезеју и Аријадни. Овој тематској целини Туркан придружује и митове који говоре о љубави снажнијој од смрти: мит о Протесилају, Алкестиди, Адонису и Венери. У оквиру ове тематске целине Р. Туркан разматра и митове о отмицама Хиле, Коре, Ганимеда и Леукипових кћери. Мит о Амору и Психи он међутим разматра у тематској целини названој *Душа и Смрт*.[4] Такође, он наглашава да је љубав имала централно место и у појединим митовима о херојима: у миту о Ахилу и Поликсени, о напуштеној Аријадни или Медеји. У овим митовима љубав је условљавала дела хероја и хероина, а у крајњем нивоу могла је да испровоцира и њихову смрт.[5]

У овом раду је прихваћена, у нешто другачијем контексту, наведена формулација тематске целине *Љубав и Смрт* Р. Туркана. Тим митовима придружени су и они о љубави у свету хероја и хероина, односно у свету смртних бића, као и мит о Амору и Психи. Формулација теме је изведена прихватањем идеја Р. Туркана и М.-Т. Олшевског, што се из приложеног може и закључити.

Структурално гледано, у овом раду митови су груписани у односу на то да ли приказују свет богова, смртних бића или пак њихов сусрет. Оваква организација се наметнула на основу сагледавања симболизма митова чије рељефне представе чине тему рада. Пошто је рад просторно ограничен на споменике провинције Горње Мезије, основну нит чине управо оне теме које су на горњомезијским споменицима и приказане. Тако су формулисане три тематске целине. Љубав као повод сусрету света богова и света смртника разматра се кроз теме божанске отмице и љубавног сусрета. Посебну тематску целину чине представе митова о смртним бићима. Тема љубави у свету богова, попут љубави Марса и Венере, није заступљена у сепулкралној уметности ове провинције и због тога овде неће бити опширније истраживана.

---

[3] Turcan R. 1999, 38–49.

[4] У овој целини налази се и тема *Годишња доба*, као и *Funus* ***acerbum*** о младима који су несрећно и прерано изгубили своје животе, Turcan R. 1999, 122–163.

[5] Turcan R. 1999, 37–38. Љубави богова и хероја заузимају изузетно важно место у фунералној уметности, Turcan R. 1992b, 1089.

У свим овим тематским целинама централно место заузима љубав. Она је повод сусрету божанског света и света смртника кроз чин отмице или љубавног сусрета, док је у свету смртника она повод њиховим херојским подвизима и несрећним страдањима. У свим митолошким темама истиче се иста идеја коју износе Филострат, Лукијан и Петронije када кажу да Ерос господари боговима колико и смртницима.[6] Ово старо божанство природе је помоћу љубавне чежње обезбеђивало непрекидно стварање и сталну обнову света.[7] Од стране неких филозофа је као универзални принцип уздигнуто и на место најстаријег бога.[8] Њему, како Хесиод каже, најлепшем од свих богова,[9] једнако су потчињени небо, земља, море и подземни светови. Р. Туркан, проучавајући значење митова са темом љубави на фунералним споменицима, истиче Енколпијев узвик у Петронијевом Сатирикону *Ergo amor etiam deos tangit!* да би потврдио да *omnia vincit amor* не савладава само дивљаштво животиња, већ доминира људима исто као и Олимпом.[10]

Значајем Ероса у античкој књижевности посебно се бавила А. Савић-Ребац, која је уочила три различита значења, односно улоге које је ово божанство имало.[11] Она наглашава његову улогу орфичког творца светова, покретача космогонија, у изворима од првих теогонија па све до Платона. Од Платона до Дионисија Псеудо-Ареопагита улога Ероса се може разумети као улога посредника. Он ту више није покретач већ постаје посредник између Душе и Апсолутног. Плотин, пак, не негирајући његову посредничку улогу, поставља Еросово седиште у само трансцендентно божанство. На последњој равни А. Савић-Ребац закључује да се од Дионисија Ареопагита успоставља однос Бог–Љубав.

Ако би било усвојено овакво сагледавање Ероса и његове улоге, могло би се рећи да римски фунерални споменици са митолошким композицијама са темом љубави настају у време када у књижевности доминира Еросова посредничка улога. Тако схваћене митолошке представе са темом љубави на римским надгробним споменицима могле би у одређеном смислу да се разумеју као визуелизација књижевног изражавања посредничке улоге Еро-

---

[6] Phil., *Imag.*, I, 6, Lucian., *Dial. Deor.*, 12, 2. Петронije говори да Епикур, отац истине, тврди да је љубав циљ живота, као и да влада боговима, Petron., 83, 4–5; 132, 15.

[7] Уп. Срејовић Д., Цермановић-Кузмановић А. 2000, 145.

[8] Cumont F. 1942, 86. Уп. Срејовић Д., Цермановић-Кузмановић А. 2000, 147.

[9] Hes., *Th.*, 120.

[10] *Ergo amor etiam deos tangit!* узвикује Енколпије када у галерији слика види ремекдела грчког сликарства која оживљавају љубави Зевса или Аполона, Petron., 83, 4–5. Уп. Turcan R. 1999, 38.

[11] О развоју до Платоновог Ероса видети Savić-Rebac A. 1932, о интерпретацији Платонових естетичких погледа Savić-Rebac A. 1955, о односу Платоновог, Плотиновог Ероса и хришћанске љубави, *agàpe*, *caritas* апостола Павла, Савић-Ребац А. 1936, 68–82.

са.[12] У митовима о божанским отмицама и љубавним сусретима љубав је директна веза између два света, а сједињењем смртног бића са божанством заправо долази до обожења смртне девојке или младића. У митовима о смртним бићима улога љубави нема тако једноставно дефинисан карактер. Она се јавља у различитим алегоријским контекстима, али је ипак често и спона између два света.

Дубока повезаност љубави и смрти није директно наглашена у митологији, посебно ако се узме у обзир однос Ероса и Танатоса. Иако нису повезани конкретним митом, они се понекад приближавају при чему један узима карактеристике оног другог.[13] Њихов однос је изражен на различитим плановима у зависности од структуре мита обликујући један иконични систем у којем је љубав у свим облицима симбол аналоган смрти. Визуелизован кроз ликовне представе божанских отмица, љубавног сусрета или митова о смртним бићима, однос љубави и смрти постаје сложена фунерална тематика. О. М. Фрејденберг указује на ову двоструку Еросову улогу, као и на то да је његова слична разорна снага присутна у свим грчким трагедијама, насупрот мистерији, где је Ерос заправо творац.[14]

1. Божанске отмице

Термин божанска отмица коришћен је у овом раду као најпогоднији да означи митове у којима је смртно биће отето и заведено од стране божанског.[15] Такви су митови о отмици Коре, односно Персефоне, Европе, Ганимеда, Леукипових кћери и мит о Борејевој отмици Орестије.[16] Формулација *божанске*

---

[12] Једна од значајнијих дефиниција посредничке улоге љубави налази се у Платоновој *Гозби*. Диотима, објашњавајући Еросову улогу посредника између смртности и бесмртности, наводи да, пошто се налази у средини, он испуњава простор између њих и тако повезује васељену са њом самом. Диотима наводи да се Ерос налази између света смртних и бесмртних и да објашњава и преноси молитве, жртве, наређења и одговоре. Такође, љубав тежи бесмртности, баш као што и смртна природа свих људи тежи да буде, колико је то могуће, вечна и бесмртна. На највишем степену љубав се уздиже до праве филозофске љубави, која је и највиши степен моралности, сазнања, успона, Plat., *Symp*., 201d–209.

[13] Жил Ернст, бавећи се проблемом односа Ероса и Танатоса, указује на посебност њиховог односа наводећи да једна дидаскалија у Еурипидовој *Алкестиди* показује Танатоса са мачем у руци који постаје леп као Ерос, дакле прелеп за смрт. С друге стране, наводи да Ерос, према Хесиодовим наводима, људима ломи руке и ноге, Ernst Ž. 1992, 52.

[14] Frejdenberg O. M. 1987, 359.

[15] Термини који су коришћени у литератури да означе ове митове су: *rape*, *pursuit*, *abduction* (*engl.*), *rapt*, *enlevement* (*fr.*).

[16] Поред ових, постоји и један број митова који говоре о отмицама али се не могу посматрати у контексту божанских отмица. Такви су митови о отмици Медеје из Колхиде од стране Аргонаута и Парисовој отмици Хелене.

отмице настала је под утицајем дела М.-Т. Олшевског.[17] Олшевски не само што прецизно дефинише ову фунералну тему већ наводи и митове који јој припадају. По његовом мишљењу, то су мит о отмици Ганимеда, Леукипових кћери, Сабињанки и Персефоне.

Сложена тема *божанске отмице* своје симболичке вредности изражава кроз неколико важних, у извесном смислу испреплетаних мотива који се у великој мери односе и на тему *љубавног сусрета*. С обзиром на то да се ради о темама које се прожимају, важно је истаћи то да је дистинкција међу њима направљена због разлика у ликовним представама. Зато ће овде бити указано на опште карактеристике митова о божанским отмицама, које се опет великим делом могу применити и на митове о љубавном сусрету.

Тема *божанске отмице* своје симболичке вредности изражава кроз неколико мотива: мотив отмице, завођења, метаморфозе и бином „венчање–сахрана". Сама отмица, основни мотив у овим митовима, свој симболизам остварује на различитим плановима. Први се налази у вези која је постојала између отмице у самом ритуалу венчања и оне у миту. К. Сорвино-Инвуд (C. Sourvinou-Inwood) уочила је проучавајући ритуалне феномене да су имитације отмица негде постојале као ритуални гестови у самом чину венчања.[18] Управо овакви примери садржајне повезаности мита и ритуалних обреда наводе да су митови о божанским отмицама у фунералном контексту били погодни за идентификацију смртних бића као изрази њихове наде у вечни живот.

Бројни су и примери сличности између ритуалних чинова венчања и сахране.[19] Проучавајући овај проблем Р. Сифорд (R. Seaford) наводи следеће сличности.[20] Покојница је положена на постељу, а невесту воде ка свадбеном кревету. Обе примају поклоне у свом „новом дому". Блискост ових ритуала посебно је наглашавана у моменту када девојка, понекад и мушкарац, умре након што су почеле припреме за венчање или пак током самог венчања. Уколико је прекинута, церемонија венчања се преокреће у своју супротност. Р.

---

[17] Olszewski M.-T. 2001, 156 и схема на стр. 158.

[18] У одређеним ритуалима венчања поједини покрети као што је онај када младожења подиже младу у колима могли су да буду доживљени као реминисценција на отмицу. Без обзира на то да ли они то стварно јесу, уочљиво је да показују исти став, Sourvinou-Inwood C. 1987, 139. О отмици девојке, будуће супруге, током брачног ритуала говори Плутарх у *Животу Ликурга*. Пре него што би девојка била отета, било је потребно да је пронуба, односно деверуша, припреми, да јој обрије главу и да је опреми мушком одећом и обућом. Након тога је пуштала да се девојка обучена у одећу мушкарца сједини са супругом у тами на сламарици, Mambella R. 1995, 252.

[19] Rehm R. 1994.

[20] Seaford R. 1987, 107.

Туркан такође указује на сличност ових ритуала износећи податак да је невеста прекривена велом баш као и тело покојнице на сахрани.[21]

На следећој разини митове о божанским отмицама карактерише и доминантни мотив завођења. Овај мотив је уочљив и у другим митовима, посебно оним о љубавном сусрету. У митовима о божанским отмицама и онима о љубавном сусрету смртна бића су заведена од очинског *oikos* и обљубљена могу да дају нове животе. Европа тако рађа необичног потомка, а Леда Диоскуре и Хелену. Ове *parthenoi* не одбацују чин завођења као Дафне, што ипак не значи да је завођење изједначено са самим чином брака.[22] Мотив завођења није евидентан само у поменутим митовима у којима је заведена девојка, већ се јавља и у миту о отмици младића, Ганимеда.

И трећи мотив у божанским отмицама, мотив метаморфозе, јавља се и у митовима о божанским отмицама и у онима о љубавном сусрету. У овим митовима трансформисано може да буде биће које је отето или оно које извршава отмицу, односно смртно биће које је обљубљено или само божанство, и најчешће је трансформисано у обличје животиња.[23] Ови митови о бестијалним завођењима могу да се сагледају на два начина: као делови ритуала испољеног кроз сексуални однос са животињом или као симболичне слике ритуала иницијације.[24] Старије генерације истраживача сматрале су да ове метаморфозе углавном имају религијско објашњење[25] и често су их виделе и као реминисценцију на примитивнији облик грчке митологије.[26] У актуелним истраживањима митови о отмицама се пре тумаче као симболи за ритуа-

---

[21] Представе вела у римској фунералној уметности изнад бројних женских фигура, Европе, Аријадне или Семеле, заправо су алузија на покров покојнице и вео невесте, Turcan R. 1966, 520, нап. бр. 1, 615, нап. бр. 5.

[22] Овим примерима се на известан начин може придружити и Атена, иако Хефестов покушај обљубе не одговара ниједној од ових категорија зато што је она, као и Дафне, одбила брак. Сусрет, иако неупотпуњен, водио је рођењу Ерихтонија, међутим, Атена је ипак остала у очевом дому, Deacy S. 1997, 43–63.

[23] Отмичар Европе је Зевс бик, а отмичар Ганимеда Зевс орао, док се у миту о љубавном сусрету Леда сједињује са Зевсом лабудом.

[24] Robson J. 1997, 65–96.

[25] Burkhart J. 1992; Cook A. B. 1914. Животиње у које су трансформисани људи могу да буду сагледане и кроз блиску повезаност са боговима као њихове свете животиње. Ија се тако трансформише у краву, Херину свету животињу, а Калисто, Тајгета и Актеон су медведи и јелен, свете животиње Артемиде, уп. Forbes Irving P. M. C. 1990, 38.

[26] Антонин Либералис наводи да су у старо доба богови били поштовани у обличју животиња као у Египту. По познијој легенди, богови Грка који су бежали од Тифона, осим Зевса и Атене, одбегли су чак у Египат, где су узели обличје животиња, Ant. Lib., 28. Уп. Burkhart J. 1992, 9 и даље. Мит о Европи је имао своју префигурацију у причи о бику кога је послао Посејдон и у кога се заљубила Пасифаја. Каснији митографи су Посејдона заменили Зевсом, али је у обе митолошке слике бик заправо био бог. Оваква тауроморфна манифестација богова као мужева била је позната и на минојском Криту, Kérenyi C. 1975, 71.

ле иницијације, прелаза из једног у други друштвени статус. Форбс Ирвинг (P. M. C. Forbes Irving) сматра да је јасна иницијација овог типа у друштву веома ретка и да је у класично доба постојала једино на Криту, због чега се може говорити једино о њеној рефлексији у каснијем времену.[27] Међутим, Р. Туркан, О. В. де Круазон (O. W. de Croizant) и други истраживачи римске фунералне уметности истичу значај наведене теорије и у тим оквирима тумаче представе божанских отмица на надгробним споменицима.[28]

Уколико би се прихватили овакви ставови, могло би се рећи да моменат иницијације у миту о божанској отмици може у потпуности да кореспондира са прелазним периодом у животу жене или мушкарца. Недостатак у оваквом сагледавању представља чињеница да се данас не зна довољно о античким ритуалима иницијације. Једини познат ритуал иницијације из античких времена био је критски. Описао га је Страбон, износећи веома драгоцене податке у X књизи своје *Географије*.[29] У исто време то је била иницијација у пол и рат, односно у живот и смрт. Р. Мамбела, цитирајући Плутарха, истиче да је слично било и у Спарти.[30] Иницијација је, по његовом мишљењу, означавала прелаз из пасивне у активну сексуалну улогу младића.[31] О прелазном моменту код жене и њеном образовању зна се веома мало. Ипак, њено „шегртовање“ у друштвеном животу слично је оном везаном за мушкарце. У женском кругу око Сапфо девојке су училе музику и плес, пролазну љубав између одраслих жена или самих девојака.[32] Све ово имало је

---

[27] Forbes Irving P. M. C. 1990, 39, 51.

[28] Turcan R. 1999, 14, 48; Croizant O. W. de 1995, 253.

[29] Критски систем је најпотпуније описан код Ефора, што је Страбон сумирао у X књизи *Географије*. По том извору, критски дечак је имао четири или пет прелазних момената у животу. Страбон говори о отмици дванаестогодишњака и њиховом одвођењу на двомесечни медени месец у дивљину. За крај адолесценције било је предвиђено одвајање и провођење одређеног периода са одраслим васпитачем, љубавником. Они би тада живели ван градских зидина у симбиотичкој вези прописаној законима, а након повратка у друштво васпитачи би поклањали младима војничку опрему, Strab., X, 4, 21.

[30] Опширније о овој теми Mambella R. 1995, 250.

[31] Дечак између дванаест и седамнаест година, *pais*, имао је подређену улогу у односу на одраслог мушкарца. Формалан пубертет се завршавао отмицом од стране старијег љубавника и учитеља. Ова фаза је представљала улазак у друштво младих мушкараца, односно прелаз из доба пубертета у доба адолесценције. Након тога, око своје двадесет пете године, могао је преузети активнију улогу. Касније, у тридесетим годинама, он би се женио, али је могао да настави да воли било љубимце било „слободне“ жене. Сматрано је недостојним човека да жели дечака млађег од дванаест година и смешним да настави да посећује младиће којима је никла брада. Такав однос би био изричито забрањен од стране друштва. Правила цивилног живота наметала су овај прелаз из пасивне у активну улогу са супругом и љубавницима или љубавницама. Пол партнера није био важан будући да је основна разлика у односу била она између активне и пасивне улоге. Уп. Mambella R. 1995, 246 и даље.

[32] Плутарх у свом *Животу Ликурга* објашњава да су удате жене у Спарти могле да имају односе са девојкама а да њихова репутација тиме није била угрожена, уп. Mam-

за младе особе, како жене тако и мушкарце, и једну пропедеутичку функцију – припремало их је за будућу друштвену улогу, за брачни живот.

Митови о божанским отмицама из наведених разлога могли би да се посматрају као еквиваленти преломним тренуцима у животу младића или девојке, моменту њихове иницијације у друштво. Смртна бића су у митовима отета управо у прелазном моменту живота. Отмица би зато могла да означава границу између њихове младости и зрелог доба. У многим митовима смртна бића се неуспешно супротстављају отмици, што наводи на мисао о неизбежној судбини. J. Робсон сматра да ови митови, између осталог, дефинишу за жену прихватљиво пасивно сексуално понашање, као и њену немогућност да избегне мушку контролу.[33] Међутим, можда је потребно мотив отмице сагледати у ширем контексту, као прелазни моменат из пасивне у активну улогу смртног бића без обзира на пол будући да су богови отимали смртна бића оба пола.[34]

Аргументи за потврду претпоставке да би се овај прелаз из пасивне у активну улогу, посебно наглашен у представама божанских отмица, могао разумети као метафора за активну улогу коју је душа могла да има након смрти могу да се пронађу у натписима на надгробним споменицима и у античкој књижевности. У једном епитафу из VI века ст. е. покојница је идентификована са Кором, што је једна од значајнијих потврда да су Грци овај моменат у животу жене, моменат преласка из пубертета у доба зрелости, посматрали на известан начин као метафоричку смрт и апотеозу.[35] Натпис на једном картушу из Остије из доба Трајана или Антонина, данас очуван као фрагмент, сведочи да је један отац, члан трибе *Quirina*, поредио своју ћерку са Агеноровом ћерком Европом.[36] Овај натпис указује на то да је Европа имала и профилактички карактер који је одговарао жељи да се трагична судбина трансформише у алегорију вечног блаженства.[37] Поред ових, бројни су и натписи који говоре да је и мит о Ганимеду имао сличну симболику. У

bella R. 1995, 251–252.

[33] Жена мора да прихвати чак и једног неприличног мушкарца и да се подвргне систему навика људског друштва и града државе, Robson J. 1997, 65–96.

[34] Тема отмице младића уобичајено је приказивана као Зевсова отмица Ганимеда. Међутим, на једној амфори из Санкт Петербурга Хермес прогони дечака који се игра са колутом и штапом, вероватно Ганимеда, Arafat K. W. 1990, 75.

[35] О епитафу у коме је покојница идентификована са Кором (Атина, Национални музеј, бр. 4889) видети Barringer J. M. 1991, 662–663.

[36] Латеранска колекција, инв. бр. 531, уп. Croizant O. W. de 1995, 254.

[37] Прелазни моменат у животу жене се као мотив јавља и у бројним грчким трагедијама. Ифигенија, Глаука или Антигона умиру пре него што су доживеле прелаз из девојаштва у зрело доба, али о томе ће бити више речи у делу који се односи на љубави смртних бића.

њима се рано умрли син пореди са Ганимедом, уз изражавање наде у вечни живот његове душе.[38]

Наведени натписи били су повод истраживачима да божанске отмице сагледавају као симболе живота душе након смрти. Европино путовање, прелаз из девичанства у доба зрелости, метафорички осликава смрт и пружа наду у спасење након искушења постојања.[39] Персефона прелази границу Хадовог царства, граничну линију између девојаштва и зрелог доба, и постаје директна алузија на смрт и доминацију над њом.[40] Да је отмица Ганимеда у прелазном моменту његовог живота еквивалентна са самим тренутком смрти, може се закључити и на основу честих представа овог мита или на основу епитафа на гробницама рано умрлих дечака или младића.[41]

У прилог разумевању ове теме могло би се навести и то да чинови венчања и сахране имају три основне заједничке фазе.[42] Прва је ритуал одвајања и он означава смрт. Друга је фаза прелаза, као што је медени месец за младу, док у трећој фази имамо поновно рођење на другом свету и нови живот у другом дому. Поједностављено, то су три фазе ритуала: венчање, иницијација и погреб. Могло би се рећи и да венчање поред позитивних карактеристика садржи и негативне елементе као што су одвајање од дома и забринутост, што је у извесном смислу компатибилно са смрћу.[43]

Завршни чин у митовима о отмицама увек је чин хијерогамије. Сједињење смртног бића, његове душе и бесмртног божанства јасна је порука да душа чином хијерогамије постаје бесмртна.[44] Сам чин венчања у фунералном симболизму најчешће изражава успостављање односа душе са другим светом и остваривање њеног вечног живота.[45] Ова тежња је блиска паганским мистеријама практиковања ритуала *hierós gámos*.[46] Бројни примери у паганским и хришћанским изворима тог времена потврђују ову страсну же-

---

[38] Sichtermann H. 1992, 60 и даље; *LIMC* IV s. v. Ganymedes, бр. 243. Због изузетног значаја ових натписа за разумевање теме рељефа на надгробној стели из Виминацијума о њима ће бити више речи у контексту атрибуције овог рељефа.

[39] Barringer J. 1991, 657–667; Croizant O. W. de 1995, 253.

[40] Sourvinou-Inwood C. 1987, 139.

[41] Sichtermann H. 1992, 60.

[42] Баринге прихвата ове фазе из истраживања антрополога Арнолда ван Генепа (Arnold van Gennep), Barringer J. M. 1991, 662.

[43] Seaford R. 1987, 106–130.

[44] Olszewski M.-T. 2001, 157.

[45] Turcan R. 1978, 1730; Sourvinou-Inwood C. 1987, 106–130.

[46] Посебно у епохи Севера идеја брака Душе и Бахуса није била непозната образованом Римљанину, без обзира на то да ли је учествовао у уобичајеним духовностима свог времена. Код хришћана је, као што наводи Ориген, успостављен паралелизам између мистичног брака Душе и Бога и венчања Христа и Цркве, Turcan R. 1966, 481, 523, 531.

љу за сједињењем са божанством, визуелизовану у представама божанских отмица или Амора и Психе, Аријадне, Ендимиона.

Тако душу отетих смртника уздиже љубав божанства. *Anabasis* отетих душа различито је описивана у класичним изворима. Кора се уздиже у Плутоновој квадриги,[47] Европа се узноси на леђима бика божанства или бика гласника божанства у зависности од извора,[48] док Ганимеда уздиже божанство у облику орла.[49] Аристофан се у *Миру* подсмева овој идеји тако што шаље свог хероја Тригеја на небо на леђима обичног балегара, док Еурипид шаље на небо Белерофонта на Пегазу да види да ли тамо заиста живе богови.[50]

Снага ових митова огледа се, између осталог, у томе што отета бића, иако жртве, господаре својим отмичарима. У свим овим митовима моћ је надвладана лепотом.[51] Европа господари биком, божанством у његовом бестијалном идентитету, античким симболом мушке снаге, плодности, земљорадње.[52] Персефона господари Плутоном и његовим царством. У овом контексту може да се разуме и мотив Ганимеда који даје орлу да пије.

У својој суштини митови о божанским отмицама носе идеју одвајања душе од света материје, а крунише их обожење смртног бића чином хијерогамије. Конкретније симболичке вредности ових митова биће даље истраживане у односу на њихове ликовне представе на надгробним споменицима провинције Горње Мезије.

2. Љубавни сусрет

Посебну тему, веома блиску божанским отмицама, чине митови о љубавном сусрету, сједињењу бесмртног и смртног бића. Термин *љубавни сусрет*[53] коришћен је као најпогоднији да означи овај чин хијерогамије. С обзиром на то да је у научним разматрањима тема љубавног сусрета различито формулисана, овде ће прво бити наведене њене досадашње формулације, а потом ће бити образложена формулација коришћена у овом раду. Највећи допринос

---

[47] *Hom. H. Cer.*, 2.

[48] Класични текстови различито говоре о томе да ли је бик Зевсов гласник (Apd., *Bibl*., II, 5, 7; Diod. Sic., IV, 60, 2–3) или се божанство трансформисало у бика (schol. *Il*., XII, 292; Apd., *Bibl*., III, 1, 1), уп. Arafat K. W. 1990, 135–136, 223.

[49] *Il.*, XX, 231–XX, 235; *Hom. H. Ven.*, 202–217. Ови примери су блиски отмици као еротичном симболу смрти у ликовним приказима крилатог Ероса, који летећи кроз ваздух носи у наручју младића или девојку, Savić-Rebac A. 1932, 87. О многим ликовним споменицима, нарочито гемама, на којима Ерос као крилати младић носи младића или девојку, Vazep, *RE*, Sp. 498.

[50] Grevs R. 1992, 105.

[51] Barkan L. 1986, 8–9.

[52] Бик је такође симбол сексуалне моћи, као ован и коњ, у које се божанства претварају, Cook A. B. 1914, 429; Forbes Irving P. M. C. 1990, 223.

[53] *rencontre amourouse* (*fr.*), уп. Olszewski M.-T. 2001, 157–162.

обликовању теме *љубавни сусрет* дао је М.-Т. Олшевски.[54] Он користи овај термин бавећи се смртним и бесмртним паровима као и паровима смртних и бесмртних бића. Тако у овој тематској целини групише митове о Пелеју и Тетиди, Персеју и Андромеди са митовима о Марсу и Венери и онима о Леди и Зевсу, Амору и Психи, Дионису и Аријадни, Марсу и Реа Силвији, Ендимиону и Селени. А. Шобер, не говорећи о одређеној категорији митова, уочава блискост између митова о Амору и Психи и Венери и Адонису.[55] Р. Туркан, међутим, указује на сличан симболизам мита о Амору и Психи и мита о Марсу и Реа Силвији, наглашавајући да им је близак и сан Аријадне или Ендимиона.[56]

У овом раду ће бити прихваћена дефиниција теме М.-Т. Олшевског, уз извесне допуне. У оквиру тематске целине *Љубавни сусрет* биће разматрани митови о сусрету света богова и смртника, односно бесмртног и смртног бића. Такви су митови о Леди и Зевсу и Амору и Психи, а блиски су им и митови о Адонису и Венери, Атису и Кибели и Аријадни и Дионису. Међутим, митови о Аријадни и Дионису, Ендимиону и Селени и Марсу и Реа Силвији нису уобичајено приказивани као сцене сусрета већ као представе Аријаднин сна на Наксосу, Ендимионовог сна или сна Реа Силвије. Управо због тога они се често посматрају као митови о сновима.[57]

Љубавни сусрет се као мотив јавља и у митовима који не говоре о сусрету смртног и бесмртног бића већ осликавају само свет смртних бића, као што је сусрет Хелене и Менелаја, или свет богова и сусрет Венере и Марса. Митови о љубави између смртних бића биће разматрани као посебна целина, док љубавни сусрет два божанства, Марса и Венере, због различитог фунералног контекста и чињенице да није присутан у сепулкралној уметности Горње Мезије овде неће бити опширније проучаван.[58]

---

[54] Olszewski M.-T. 2001, 157–162.

[55] Schober A. 1923.

[56] Turcan R. 1999, 141.

[57] Ову групу митова Р. Туркан и сагледава у оквиру митова о сновима о срећи као месту одморишта душа, односно митова о сновима, Turcan R. 1999, 91–101. И Ф. Кимон говори о овим митовима и као митовима о сновима, Cumont F. 1942, 199, 247 и даље. Аријадну, Ендимиона и Реа Силвију могуће је сагледати и у односу на различите степене њихове пасивности или активности на ликовним представама, Koortbojian M. 1995, 76.

[58] Ф. Кимон се позива на сведочанства Аристида Квинтилијана, музиколога из III века ст. е., када износи неопитагорејску интерпретацију представе овог пара. Позивајући се на Хомера, души даје име Афродита, а телу Арej. Хефеста, који их је ухватио у љубавном чину, назива демијургом који их је оковао у мрежи света, који је еквивалентан са доњим светом постанка, у коме се и запетљала душа у свом пропадању. Такође, он сагледава ову сцену и као инкарнацију душе везане у мрежи вена, артерија и нерава и сматра да једино смрт ослобађа душу из ове мреже судбине, Cumont F. 1942, 21. Р. Туркан у овом љубавном пару види и везу између љубави и рата, Turcan R. 1999, 49.

Симболизам митова о љубавном сусрету веома је близак симболизму митова о божанским отмицама. И једни и други могу да садрже и мотив метаморфозе и мотив хијерогамије. Такви су митови о Европи, Персефони и Ганимеду. Код њих је доминантнији мотив саме отмице, што се посебно огледа у њиховим ликовним представама, те су они и разматрани као митови о божанским отмицама.

Митови о љубавном сусрету своју основну идеју у фунералној уметности остварују, како сматра Р. Туркан, управо изражавајући наду у хероизацију умрлих посредством љубави, при чему Туркан истиче то да искуство љубави садржи нешто божанско што приближава смртнике и бесмртнике.[59] Митови о љубавном сусрету као што су они о Психи, Леди, Атису, Адонису,[60] Аријадни и Ендимиону заправо изражавају природну склоност душе да тежи бесмртности.[61] У њима бесмртни нису равнодушни према души која се налазила у телу смртника, те њихов сусрет означава апотеозу смртног бића. Психин пут се завршава венчањем Душе и Љубави[62] и он постаје парадигма сусрета божанског и смртног бића. Сусрет Леде и лабуда[63] такође добија вредност Ледине апотеозе, као што и Дионис узима Аријадну за супругу и одводи је на Олимп.[64] Р. Туркан указује на то да ови чинови хијерогамије евоцирају и постојање брачне заједнице и на другом свету, односно идеју да љубав надживљава смрт.[65]

Митове о љубавном сусрету Олшевски посматра у односу на њихово значење у контексту пута душе, и то на два различита начина.[66] По његовом мишљењу, митови о Леди и Зевсу и Амору и Психи прво могу да симболишу сусрет душе и материјалног света, односно душу која напушта свет идеја и добија материјално тело. Затим он сматра да ови митови могу да означавају душу која напушта материјални свет и сусреће се са светом богова. Такво значење имају мит о Амору и Психи, али и митови о Дионису и Аријадни, Марсу и Венери, Марсу и Реа Силвији, Ендимиону и Селени и Персеју и Андромеди.

---

[59] Turcan R. 1992b, 1092. Представе Венере и Адониса и Федре и Хиполита могу да се разумеју и као једна врста неодређене глорификације аналогије између љубави и смрти, Turcan R. 1987, 431.

[60] Мит о Адонису је близак и идејама које носе митови о повратку из Подземља као што су митови о Алкестиди или Персефони.

[61] Р. Туркан наглашава сличан симболизам наведених митова иако не дефинише јасно појам мита о љубавном сусрету, Turcan R. 1999, 134–135.

[62] Apul., *Met.*, IV, 28 – VI, 24.

[63] Apd., *Bibl.*, III, 10, 7; Hyg., *Fib.*, 77; Eur., *Hel.*, 17 и даље.

[64] Hes., *Th.*, 947 и даље; Porph., *De Abst.*, IV, 177, 7 и даље.

[65] Turcan R. 1978, 1730.

[66] Olszewski M.-T. 2001, схема на стр. 158.

Управо Еросова улога посредника, на коју је у класичним изворима указала и А. Савић-Ребац,[67] била је повод истраживачима да разумеју не само представу Амора и Психе већ и друге митолошке представе љубавног сусрета у фунералној уметности. Бројни су извори у којима је наглашена ова Еросова посредничка улога још од Платонове *Гозбе*[68], коју је и Апулеј добро познавао. *Erotikos* Плутарха славио је *orgiastes* љубави, правећи алузију на мит Федре наводи се да душа вођена од стране Ероса налази пут ка светлости изван земаљског живота.[69] У III веку прича о Амору и Психи у литератури и херметичним списима опет добија озбиљност и прасмисао који јој је дао Платон. Код Плотина она постаје *argumentum* о бесмртности.[70] Земаљски човек се враћа у небеску прапостојбину, у којој поново постаје прави човек. Под утицајем Плотинове филозофије сви митови који тумаче суштину човека објашњавају се на овај начин.[71]

Специфичности комплексне теме, *љубавног сусрета*, која изражава наду у апотеозу смртног бића кроз чин хијерогамије биће посматране на примерима конкретних споменика провинције Горње Мезије.

3. Љубав у свету хероја и хероина

Посебну групу митова у римској фунералној уметности чине они који у себи сједињују идеју љубави и смрти, али су, за разлику од претходних тема, њихови јунаци смртна бића.[72] У досадашњим научним разматрањима ова тема није била прецизно дефинисана. Значајни аргументи за њено формулисање налазе се у делу Р. Туркана. Проучавајући значење митова у фунералном контексту Р. Туркан уочава постојање митова о смртним бићима у којима централно место има љубав.[73] По његовом мишљењу, љубав чини сржд драме ових јунака, обликује њихове циљеве и подстиче њихову акцију. У својој последњој инстанци, како наводи и Платон, љубав може да испровоцира и

---

[67] Savić-Rebac A. 1932; Савић-Ребац А. 1936, 68–82; Savić-Rebac A. 1955.

[68] Plat., *Symp*.

[69] Plut., *Amat.*, 22, 762b; 20, 9, 766b и 766e. Уп. Cumont F. 1942, 248, 320; Turcan R. 1999, 141.

[70] Свака Психа има свог Ероса (Plotin., *Enn.* III, 5, 4), уп. Turcan R. 1966, 586, нап. бр. 8. Плотин указује на то да се ради о одвајању од материјалног света, а циљ филозофије види у мистичкој екстази, отварајући тако пут негацији вредности људског мишљења, уп. Будимир М., Флашар М. 1986, 57–58.

[71] Gerke F. 1973, 14.

[72] Иако наводи да су знање и моћ веома важни, Хомер упућује на то да суштинску разлику између смртног бића и божанства чини бесмртност. Зевс може да буде обманут (*Il.*, XIV, 153), Ареја и Афродиту је успешно могао да нападне Диомед (*Il.*, V, 334, 846), али за разлику од људи богови не умиру.

[73] Turcan R. 1999, 37.

њихову смрт и тада смртници постају љубавници бесмртности.[74] Управо на наведеним идејама Р. Туркана формулисана је ова тематска целина. Она обухвата митове о херојима и хероинама, односно смртним бићима, који мање или више директно говоре о љубави. Неки од ових митова су по симболизму блиски митовима о божанским отмицама или љубавном сусрету, док се највећи број умногоме разликује.

Један од разлога популарности ове групе митова у фунералној уметности био је и тај што су људи саосећали са смртним јунацима и желели да се идентификују с њима.[75] Можда најексплицитнији фунерални контекст имају митови у којима су богови наградили смртнике за њихова дела учињена због љубави. Многи митски јунаци чинили су храбра дела, али богови су наградили само неке од њих тако што су им вратили душу из Хада или им подарили вечно блаженство. Ова наклоност се најбоље види у миту о Алкестиди. Алкестида је због своје пожртвованости учињене из љубави враћена у свет живих.[76] И најпознатији хероји као што су Тезеј, Хераклe, Дионис и Орфеј такође су се вратили из Хада, али то није била награда већ израз милости богова.[77] Према Платону, богови су посебно ценили јунаштво учињено из љубави као у случају Алкестиде и Ахила.[78] Плутарх се такође позива на митове о Алкестиди, Протесилају и Еуридики да потврди како је Ерос најслушаније божанство када се говори о смрти.[79] Платон чак вреднује дела учињена из љубави међусобно их упоређујући и сматра да Орфеј није имао срца да умре због своје љубави као Алкестида и да су га богови казнили зато што је захваљујући својој мудрости жив стигао у Хад.[80] Такође, он упоређује родитељску љубав са супружничком вреднујући их кроз исказана дела и наглашава да је једино Алкестида одлучила да умре за свог супруга.[81] Алкестидино самоодрицање доказује да њена љубав превазилази родитељску.

---

[74] Платон наводи да су Алкестида и Ахил примери смртника који теже бесмртности. Они чине своја дела управо за своју бесмртност и славан глас јер жуде за оним што је бесмртно, Plat., *Symp.*, 208e.

[75] Frejdenberg O. M. 1987, 117.

[76] Eur., *Alc.*, passim; Hyg., *Fab*. 24, 51; Diod. Sic., IV, 53, 2.

[77] Сједињење покојника са божанским светом мора да буде заслужено. К. Шефолд сматра да је најфаворизованији херој у фунералној уметности Мелеагар, а да за њим следе Ахил, Актеон, Адонис, Амазонке, Белерофонт, Енеја, Хераклe, Едип, Орест, Пелопс, Тезеј и Одисеј, Schefold K. 1961, 183.

[78] Plat., *Symp.*, 179d–180c.

[79] Plut., *Amat*., 17, 20, 761.

[80] Богови Орфеју нису исказали поштовање и послали га на Острво Блажених, већ су учинили да погине од жена, Plat., *Symp.*, 179e. Поред ових примера требало би споменути и Меропа, кога су богови наградили **због жртве учињене из љубави. Он је** због бола за супругом одузео себи живот и тако изазвао Херину самилост. Она га је преобразила у орла и пренела међу звезде, Hyg., *Astr. Poet.*, II, 16.

[81] Plat., *Symp.*, 179c, 179d.

Њено умирање није било дело љубавне чежње већ жртва из љубавне доброте и самим тим њена љубав је *agàpe*, *caritas*. А. Савић-Ребац уочава да, пошто Алкестидино дело потиче из личне љубави, она стоји с једне стране између Еуадне и Лаодамије, а с друге између Макарије и Ифигеније Аулидске, које се жртвују без личних мотива.[82] На следећем нивоу, говорећи о томе како су богови ценили врлине исказане у љубави, Платон чак наглашава поделу у љубавничком односу, наводећи при том да су богови више ценили када је љубимац био одан љубавнику него када је љубавник био одан љубимцу.[83]

Поред мита о Алкестиди, постоји низ митова у фунералном контексту који говоре о херојима брачне љубави. О повратку из другог света говоре митови о Орфеју и Еуридики, Лаодамији и Протесилају, као и мит о Персефони и Хаду. Они доказују како је само Љубав та којој Хад жели да учини уступке.[84] Мит о Персефони говори и о значају љубави у повратку јунакиње из другог света, али с том разликом што је љубав која враћа Персефону из другог света љубав њене мајке.

Постоје и митови који истовремено говоре о напуштеној љубави и херојским делима учињеним из љубави, као што су митови о Јасону и Медеји и Тезеју и Аријадни. У њима љубав иницира херојска дела и, иако издана на земаљском нивоу, награђена је на небеском. Напуштене девојке заслужне за херојска дела својих јунака награђене су не само вечним животом него и вечном љубављу.[85] С друге стране, они који су их напустили несрећно су завршили своје животе.[86] Такође, могло би се нагласити и то да за успех Јасоновог и Тезејевог дела није била довољна само њихова храброст и јунаштво већ су од пресудног значаја биле њихове смртне љубавнице.

Бројни су и митови о неоствареним љубавима. Прерано умрле девојке, Антигона, Ифигенија и Глаука, нису дочекале своје венчање и тако су

---

[82] Savić-Rebac A. 1932, 101–102.

[83] Наводи као пример Ахила. По његовим речима, он је љубавник, а то је више божанствено него бити љубимац јер је у љубавнику бог нарави. За разлику од Ахила, Алкестида је била љубавница и зато су јој богови учинили мању част него Ахилу. Алкестида је награђена тако што је враћена у живот, док је Ахил награђен вечним животом. Платон такође сматра да је Алкестида пошла за Адметом као и Ахил за Патроклом заправо жудећи за бесмртношћу, Plat., *Symp*. 208e, уп. Turcan R. 1999, 46. Однос Ахила и Патрокла различито је описиван у класичним изворима. Одређени извори наводе да је њихов однос био и више од пријатељства и да су заправо били љубавници, Plat., *Symp.*, 179e; Apd., *Bibl.*, III, 13, 8.

[84] Cumont F. 1942, 30; Turcan R. 1999, 46.

[85] Дионис узима Аријадну за супругу и води је на Олимп, Hes., *Th.*, 947 и даље; Prop., IV, 17, 7 и даље. Медеја је након смрти пренета на Острва Блажених, где је постала Ахилова супруга, Schol. Apoll. Rh., *Arg.*, IV, 814; Apd., *Ep.*, V, 5.

[86] Тезеј је умро на Скиросу, где га је Ликомед гурнуо са литице, лажно пријавивши да је, пијан, случајно пао. Међутим, прича се да је у бици код Маратона Грцима помогао Тезејев дух и да је након тога Делфијско пророчиште наредило да му се кости пренесу у отаџбину, што су са дужним поштовањем Атињани и учинили, Plut., *Thes.*, 27, 35, 36; Paus., I, 15, 4; I, 17, 6; III, 3, 6.

пружиле могућност да девојке које су умрле младе буду идентификоване с њима. Оваква идејна нит прилично је блиска митовима о божанским отмицама и љубавним сусретима. Међутим, у овим митовима хијерогамија је заправо врста награде која следи након смрти. Различити извори наводе да је смрт ових девојака била изједначена са браком са Хадом. То се може видети у већ наведеној блискости између ритуала венчања и сахране.[87] Постојао је обичај да се невенчана девојка сахрањује у својој венчаници. Венчаница није била само израз блискости ових ритуала већ и веома важан симбол будућег венчања.[88] На следећем плану М. Алексију (M. Alexiou) и П. Дронк (P. Dronke) указују на изједначавање смрти и брака са Хадом у текстовима грчких трагедија, на надгробним натписима, у грчкој еротској литератури и античким књигама о сновима. Они наводе бројне примере који потврђују везу између смрти младе девојке и венчања са подземним божанством, а најпознатији међу њима су Ифигенија Аулидска, Антигона и Глаука.[89] Прелазни моменат у животу ових жена није метафора за смрт, као у миту о отмици Коре и Европе, већ је њихова смрт реална и догађа се управо у том прелазном моменту у животу жене. Зато О. М. Фрејденберг на примерима ових јунакиња наглашава рушилачку природу Ероса.[90]

Поред митова о несрећним или неостваренim љубавима, у римској фунералној уметности јављају се и митови у којима Ерос има позитивну улогу. У њима се они који се воле срећно проналазе након бројних невоља. Најпознатији примери оваквих сусрета су када Менелај проналази Хелену,[91] а

---

[87] Видети претходно поглавље о божанским отмицама.

[88] Р. Сифорд је посветио посебну пажњу овој теми, Seaford R. 1987, 106–130 са опширним прегледом раније литературе.

[89] М. Алексију и П. Дронк (Alexiou M., Dronke P. 1971, 825–841) наводе следеће примере: драме (Soph., *Ant.*, 653–654, 814–816, 877–882, 891, 917–920, 944–946, 1204–1205, 1240–1241; Eur., *Iph. A.*, 433–439, 460–461, 1397–1399; Eur., *Tro.*, 444–450), фунералне натписе од VI до III века ст. е., као и примере из античке еротске литературе. Из ове веома опширне студије могла би се истаћи следећа запажања о Ифигенији, Антигони и Глауки. Ифигенија Аулидска уместо у брак са Ахилом одлази у смрт, изједначену са браком са Хадом. И Антигонина сахрана је изједначена са браком, али њен супруг није Хемон већ Хад. И хор у Софокловој *Антигони* назива њен гроб брачном постељом. Глаука се не венчава с Јасоном него умире у пламену, не дочекавши своје венчање. О веровању да су се млади, невенчани, својом смрћу заправо венчавали са божанствима Подземља видети: Barringer J. M. 1991, 657–667; Frejdenberg O. M. 1987, 359; Seaford R. 1987, 106–130.

[90] Ерос у низу трагедија управља својом силом и зато се може разумети и као јунак у *Трахињанкама*, *Антигони*, *Медеји*, *Хиполиту* и *Седморици против Тебе*. Као пример несрећне љубави у фунералном контексту и рушилачке улоге Ероса могу се разумети и жене које саме себе кажњавају самоубиством због грешне страсти, попут Јокасте и Федре, Frejdenberg O. M. 1987, 359.

[91] Поновни сусрет овог пара био је тема епа, лирике и трагедије. Говорило се да је Стесихор, сицилијански песник из VI века ст. е., прво написао песму која је приказивала Хелену у веома неповољном светлу и да је затим ослепео јер му се она мртва осветила. Након тога је написао да она никада није ишла у Троју и да се рат водио

Орест своју сестру.[92] И Хелена и Ифигенија су награђене вечним животом[93] и тако су постале погодне да постану фунерални симболи.[94] Међутим, овде се неизоставно поставља и питање Хеленииног односа са Парисом, односно питање њеног неверства будући да извори различито бележе да ли је прихватила његово удварање или не.[95]

Сви наведени митови о овим митолошким јунацима, пре свега смртним бићима, садрже, без обзира на своју структуру, тему љубави. Структура ових митова је сложена, чини их сплет тема и идеја, а њихове ликовне представе доносе и нове вредности. Зато ће симболизам појединачних митова конкретније бити сагледан на примерима рељефа на надгробним споменицима Горње Мезије.

само око „утваре". Платон и Паусанија наводе да му је она због тога вратила вид, Paus., III, 19, 11.

[92] Eur., *Tro.*, 860 и даље; Schol. Eur., *Or.*, 274; Eur., *Iph. T.*, passim.

[93] Хелена је заједно са Ахилом боравила на Острву Блажених прекопута делте Дунава (Paus., III, 19, 11; Phil., *Her.*, X, 32–40), а Ифигенија је, по неким изворима, боравила на острву Леуки као Ахилова супруга (Ant. Lib., 27). Хомер међутим наводи (*Od.*, IV, 1 и даље, 77 и даље, 580 и даље) да су Хелена и Менелај, држећи се за руке, заједно ушли у Јелисејска поља.

[94] Х. Узнер, према наводима О. Фрејденберг, доказао је да су епски јунаци, попут Менелаја, били поштовани као богови и да су имали светилишта, Frejdenberg O. M. 1987, 64. Паусанија наводи да се у близини Спарте у историјско време налазио Менелајев и Хеленин гроб, односно Менелајево и Хеленино светилиште, Paus., III, 19, 9.

[95] Према једним наводима, Хелена му се предала у првој луци у коју су свратили (Ov., *Her.*, XVI, 259–262; Paus., III, 22, 2; Apd., *Ep.*, III, 3; *Il.*, III, 445). Други пак наводе да је одбијала Парисово удварање и да ју је он отео. По тим изворима, када је египатски краљ Протеј угостио Хелену и Париса у свом дому, сазнао је за злочин и отерао је Париса, а Хелену и њено благо чувао до Менелајевог доласка (Hdt., II, 112 и даље). Такође, сматра се да је повод за ово неверство била Афродитина освета. Пошто је заборавио да јој једном принесе жртву, Афродита се осветила Тиндареју чинећи да његове три ћерке, Клитемнестра, Тримандара и Хелена, буду познате као неверне жене (Shol. Eur., *Or.*, 249; Hyg., *Fab.*, 81; Apd., *Bibl.*, III, 11, 2).

IV

АНАЛИЗА МИТОЛОШКИХ ПРЕДСТАВА СА ТЕМОМ ЉУБАВИ НА НАДГРОБНИХ СПОМЕНИЦИМА ГОРЊЕ МЕЗИЈЕ

Након покушаја да се укаже на основе фунералног контекста митова са темом љубави овде ће наведене идеје бити конкретизоване на примерима надгробних споменика, стела и саркофага римске провинције Горње Мезије. Рељефи на овим споменицима биће посматрани у односу на класичне текстове, религиозно-филозофске, социјалне и културне прилике у којима су обликовани, као и у односу на споменике суседних римских провинција.

1. Божанске отмице

На територији провинције Горње Мезије у декорацији надгробних споменика појављују се следеће три представе божанских отмица: отмица Европе, Ганимеда и Коре. Највећи број споменика је из Виминацијума, највећег градског насеља у Горњој Мезији и значајног војног центра, који се налазио у близини ушћа реке Млаве у Дунав, код данашњег Костолца. Међутим, један скулпторални фрагмент Европе на бику је из Равне (*Timacum Minus*). Римско утврђење код села Равна, северно од Књажевца, поред леве обале Тимока, вероватно је била станица *Timacum Minus*, која се налазила на главном путу од Дунава према Наисусу.

1.1. Отмица Европе

Мит о отмици Европе је најзаступљенији пример божанске отмице у фунералној уметности ове провинције. Приказан је на надгробном споменику Марка Валерија Сперата и његове супруге Луције Афродизије из Виминаци-

јума (кат. бр. 1) на једном оловном саркофагу из Виминацијума (кат. бр. 2) и на скулпторалном фрагменту из Равне (кат. бр. 3).

Рељефи Отмице Европе на поменутим споменицима из Виминацијума делови су сложених иконографских програма. На стели Марка Валерија Сперата, поред Отмице Европе, фланкиране Диоскурима, налази се и Отмица Персефоне. На оловном саркофагу Отмица Европе је заједно са композицијом Три Грације фланкирала данас тешко читљив средишњи део ове троделне композиције. За скулпторални фрагмент из Равне тешко је рећи да ли је и, ако јесте, каквој је целини припадао.

С обзиром на то да се ради о три различита рељефа, од којих су два делови сложених надгробних споменика, овде ће прво бити указано на вредности које је изражавао централни пар на овим композицијама, Европа и Зевс бик, а потом ће бити више речи о програмима споменика на којима се налазе. Важно је истаћи да се, нажалост, о сачуваном фрагменту из Равне не може много рећи јер се на њему виде само Европине ноге на леђима бика. Уочљиво је да се на свим горњомезијским примерима Европа налази у уобичајеној сцени лета.[1] Овај иконографски тип састојао се од основног централног пара – Европе на леђима бика – који је могао бити допуњен различитим иконографским детаљима: огртачем изнад Европине главе, често у облику вела, делфинима, котарицом цвећа итд. Наведени елементи нису имали само дескриптивну функцију већ су могли да имају и значајна симболичка значења.

На обе композиције из Виминацијума, на стели Марка Валерија Сперата и на оловном саркофагу, Европа седи на леђима бика и обема рукама придржава вео изнад главе. Овај значајан иконографски детаљ није превасходно везан за приказе мита о отмици Европе. Вео у облику балдахина или неке врсте свода јавља се још од најстаријих античких времена у бројним и различитим композицијама, док је у доба Антонина изузетно чест мотив у фунералној уметности.[2] Јавља се изнад главе Нереида, Аријадне, Селене, Персефоне, а истраживачи се слажу да је најчешће имао вредност симбола небеског свода.[3] Р. Туркан, као што је већ речено, износи идеју да вео може да симболизује и покров, који указује на земаљску смрт, а повезује га и са чином *hierós gámos* и велом којим је невеста покривала своју главу.[4]

---

[1] Поред лета, уобичајене представе мита о отмици Европе, постојале су композиције које су приказивале тренутак пред отмицу или саму отмицу, Croizant O. W. de 1986, 175–194.

[2] Babelon J. 1943, 125–140.

[3] Babelon J. 1943, 125–140. Вео се налази и изнад фигуре Неба на једној теракоти из Беча, Cumont F. 1942, 171, сл. 34.

[4] Велови изнад Семеле и Аријадне указују на чинове брака јер је Семела била Зевсова, а Аријадна Дионисова невеста, Turcan R. 1965, 477, 520, нап. бр. 1; 615, нап. бр. 5. О велу као симболу опширније видети у поглављу о божанским отмицама.

Значење митолошког пара Европе и Зевса бика у фунералној уметности проучавали су бројни истраживачи, износећи да он у основи метафорички представља смрт и у том контексту је о њему већ било говора.[5] У складу са тим могу се разумети и ови горњомезијски рељефи, на којима је кроз фигуру Европе изражена нада у срећно путовање покојника и његово спасење након искушења постојања. Схваћена на овај начин, Европа има исту симболичку вредност и улогу психопомпа коју имају и Нереиде када прате покојника ка Острву Блажених, указујући на његову вечност.[6]

Поред овог основног симболичког значења, Отмица Европе може да изражава и конкретније вредности. На првом нивоу Де Круазон и Р. Туркан сматрају да је управо због тога што је изражавала преломни моменат у животу жене – о чему је већ било речи – ова тема била мотив декорације гробница удатих жена.[7] Основни разлог за ову идеју лежи у томе што је Европино путовање завршено на Криту чином дефлорације и што је она тим чином хијерогамије заправо уздигнута на ранг божанства.[8]

Питање које се овде намеће јесте коме су били подигнути ови горњомезијски споменици, односно на кога би могло да се односи симболичко значење приказаног рељефа Отмице Европе. Није познато ко је био сахрањен у оловном саркофагу са представом Отмице Европе или за чији споменик је био направљен скулпторални фрагмент из *Timacum Minus*-а, али натпис на стели доноси веома прецизне податке и умногоме доприноси тумачењу симболизма ове божанске отмице.

Натпис (*IMS* II 110) указује на то да је стелу подигла Луција Афродизија свом супругу Марку Валерију Сперату и себи за живота. Марко Валерије Сперат је био ветеран легије *VII Claudia*, који је након часног отпуста био и декурион муниципија Виминацијум, а затим поново ступивши у војну службу, као префект кохорте *I Aquetanorum*, учествовао у походу на Британију.

Проучавајући ову проблематику, Де Круазон наводи примере споменика са рељефима отмице Европе подигнуте удатим женама и сматра да је Европа на њима заправо заштитница удатих жена.[9] Поред овог споменика у Виминацијуму, он наводи споменике у Шемпетру и Новама. Споменик из Шемпетра подигао је Квинт Ениje Либерал себи, својој жени Енији Опиди-

---

[5] О симболичким вредностима овог митолошког пара видети опширније у поглављу о божанским отмицама.

[6] Европа има исту вредност апотропојона као и Нереиде ношене на неманима како би пратиле покојника након смрти. Поред сличних симболичких вредности, блискост Европе и Нереида огледа се и на визуелном плану њиховог морског путовања, Barringer J. 1991, 657–667. Уп. Croizant O. W. de 1995, 242.

[7] Turcan R. 1999, 151; Croizant O. W. de 1995, 253. Опширније о томе видети у поглављу о божанским отмицама.

[8] Croizant O. W. de 1995, 253.

[9] Croizant O. W. de 1995, 254.

јани и деци.[10] Међутим, барељеф из Нова сачуван је као фрагмент и тешко је рећи коме је био подигнут овај споменик.[11] Отмица Европе је приказана и у продужетку једног надгробног натписа, на фрагменту картуша из Остије посвећеног ћерки једног анонимног члана трибе *Quirina*.[12] Поменути споменици из Виминацијума и Шемпетра подигнути су удатим женама, док је овај картуш из Остије посвећен девојци. Међутим, на стели из Шемпетра ова идеја се може применити не само на сахрањену мајку већ, као на натпису из Остије, и на ћерку.[13] Други примери Отмице Европе очувани су само као фрагменти, те се не може утврдити да ли су припадали надгробним споменицима који су подигнути женама. Ипак, истраживачи се слажу да се Отмица Европе на фунералним споменицима може посматрати као симбол прелазног доба, преласка из пубертета у зрелост, и метафора за смрт и апотеозу.[14] Р. Туркан чак истиче да Отмица Коре нема тако конкретизовану симболичку вредност као Отмица Европе или представе морских нимфи, које су честе на надгробним споменицима удатих жена.[15]

Сходно наведеном, рељефи Отмице Европе би се на горњомезијским споменицима могли разумети на сличан начин, посебно на виминацијумској стели. Међутим, да би ишчитавање њиховог симболизма било потпуније, потребно их је сагледати и у односу на целокупне иконографске програме у којима су приказани. Ово се односи на виминацијумске споменике, стелу и саркофаг, јер је, нажалост, Отмица Европе из Равне (*Timacum Minus*) данас очувана само као фрагмент.

На виминацијумској стели Отмица Европе је фланкирана Диоскурима, који нису били њени уобичајени пратиоци. Пошто се и Диоскури могу разумети као митолошка тема која говори о љубави и пошто ће бити разматрани као посебна тематска целина, овде ће бити указано само на њихову улогу пратилаца Европиног лета. Диоскури би овде могли да се протумаче као пратиоци који су обезбеђивали успешност Европине пловидбе будући да су били познати као заштитници морнара, којима су пружали и помоћ у

---

[10] Klemenc J. 1956, 390–391; Klemenc J. 1961, 20, 25.

[11] Croizant O. W. de 1995, 165.

[12] Croizant O. W. de 1995, 248, сл. 25, 254.

[13] Из натписа се види да је гробницу подигао Квинт Ениje Либерал себи, својој жени Енији Опидијани, ћерки Календини и сину Витулу. Централни пано ове гробнице, која се датира у 141. годину, својим квалитетом превазилази локалне рељефе и сматра се делом мајстора из суседног римског културног центра, Аквилеје. На предњој страни се налази Европа на бику са делфином у персонификованом мору. На супротној страни је Парисов суд, док су на ужим странама Сатир који жели да одузме плашт Нимфи и Отмица Ганимеда. На породичном портрету није приказан син, због чега се сматра да је он вероватно сахрањен накнадно, када је и додато његово име, Klemenc J. 1961, 20, 25; Klemenc J. 1956, 390–391.

[14] Видети опширније у поглављу о божанским отмицама.

[15] Turcan R. 1999, 151.

олујама.[16] Опасности на овом путовању према Криту аналогије могу имати у животним искушењима и зато Диоскури могу да симболизују наду и веру у њихово успешно превазилажење. С обзиром на то да је и сам повод овом путовању болни моменат отмице и завођења, небески близанци могу да имају и профилактички карактер. Профилактичке и апотропејске вредности могу се схватити не само у контексту Европиног пута већ се могу конкретизовати и применити на сахрањени пар коме је овај споменик и био подигнут. Тако би Диоскури, иако пратиоци Европе на бику, могли да се разумеју и као пратиоци и заштитници Марка Валерија Сперата и његове супруге Луције Афродизије. Такође, они би могли да укажу и на то да ће љубав овог пара бити вечна као и њихова.[17]

Рељеф Отмице Европе, фланкиран Диоскурима, на стели Марка Валерија Сперата део је сложеног иконографског програма. На пољу изнад натписа на овој стели налази се рељеф Отмице Персефоне. С обзиром на то да се ради о рељефу великих димензија који заузима централно место на стели, о заједничком програму који образују ове две отмице биће више речи управо у поглављу посвећеном Отмици Персефоне.

У следећој, такође јединственој представи на оловном саркофагу из Виминацијума Отмица Европе је у троделној композицији постављена као пандан представи Три Грације. Централни пано је веома оштећен, те се не може јасно видети да ли је и, ако јесте, шта је на њему било приказано. На основу пажљивог посматрања овог фрагмента може се претпоставити да се на њему налазила једна централно постављена фигура. С. Голубовић је, објавивши овај случајни налаз, претпоставила да се на централном паноу налазила фигура Зевса, односно Јупитера,[18] док је А. Јовановић изразио сумњу у ову идеју.[19] Могуће је да се овде радило о представи Зевса, односно Јупитера. Међутим, тешко је са сигурношћу потврдити ову претпоставку будући да се данас не препознају јасно форме рељефа и нема познатих аналогија које би оваква иконографска целина имала.

Постојање Отмице Европе и Три Грације у склопу истог програма није било уобичајено. Колико је данас познато, тешко је наћи сличне примере у фунералној уметности. У истом фунералном програму Три Грације су чешће приказиване заједно са представом Амора и Психе.[20] Ова неуобичајена веза Три Грације и Отмице Европе могла би да се сагледа на неколико различитих идејних планова. На првом плану ове две композиције могу да осликавају

---

[16] Nock A. D. 1946, 152. Уп. Frejdenberg O. M. 1987, 163.

[17] О њиховој вечној љубави видети: *Od.*, XI, 298 и Pind., *N.*

[18] Голубовић С. 2001, 144.

[19] Јовановић А. 2007, 151–152.

[20] Такав је рељеф из Рима, из палате *Mattei*, и један из Питсбурга, на којима су Три Грације фланкиране представама Амора и Психе, *LIMC* III, s. v. Charites, бр. 16 и 18.

два пута ка бесмртности. Три Грације су биле познати симболи хармоничне лепоте Космоса,[21] али, као и Музе, у фунералном контексту могу да означавају културу и уметност као пут ка бесмртности.[22] С друге стране, као што је већ речено, другачији пут ка бесмртности означава и Европин лет.

Веза Грација са отмицом, али не Европе већ Персефоне, у класичним изворима је исказана у орфејској химни.[23] Грације су ту заједно са Мојрама и Хорама чиниле групу од девет играчица које су предводиле Персефону на путу из подземног света. Биле су присутне и на Афродитином рођењу – када је Афродита изашла на Кипру, оне су је обукле, окитиле и одвеле на Олимп међу бесмртнике.[24] У оба примера Грације повезују два света, предводећи особе у оба смера. Та њихова улога је компатибилна са симболизмом мита о отмици Европе, који такође говори о преласку из једног у други свет. Зато би Три Грације на виминацијумском саркофагу могле да се схвате као предводнице Европиног лета.[25] Разматрајући ову иконографију, А. Јовановић износи идеју да се овде ради о својеврсној парафрази саркофага са филозофима, односно њиховим максимама – темама приказаним на бочним пољима овог саркофага.[26]

С друге стране, Шефолд истиче да Грације могу да представљају и спомен брачној срећи.[27] Та идеја је блиска наведеном симболизму мита о отмици Европе и могла би да се разуме у извесном смислу и као допринос тумачењу ове божанске отмице као симбола гроба рано умрле супруге. Наравно, тешко је дати одговор на питање ко је био сахрањен у овом оловном саркофагу, али ипак би могла да се наведе и претпоставка да се ради о рано преминулој супрузи управо због тога што се у истом фунералном програму налазе композиције постављене у спомен брачној срећи. С друге стране, ове композиције могу да симболизују и различите путеве којима душа стиче вечно блаженство.

---

[21] Turcan R. 1999, 129, 135.

[22] Док Музе надахњују песнике, писце и уметнике, Грације дају облик њиховим идејама и због тога су им чак и филозофи приносили жртве. Грације, односно Харите, оличавају спољашњу лепоту али и узвишеност људског духа. Класични извори различито наводе њихов број. Хомер помиње две Харите, Паситеју и Калу, а Хесиод три, Еуфросину (Веселост), Аглају (Сјајна) и Талију (Цветна), Hes., *Th.*, 97 и даље, Grevs R. 1992, 52.

[23] *Orph.*, *Arg. H.*, 43, 7.

[24] *Hom. H. Ven.*, V и даље.

[25] Иконографија овог саркофага могла би да се сагледа и тако што би Зевсова фигура у централном делу ове троделне композиције идејно могла да повезује две теме које је окружују. У композицији Три Грације Зевс фигурира само посредно јер их је њему родила Титанка Еуринома, док је, с друге стране, он директан учесник у отмици Европе (*Il.*, XVIII, 398, и даље; Hes., *Th.*, 357, 907; Apd., *Bibl.*, III, 12, 6).

[26] Јовановић посматра обе представе као дела филозофа која су приказана уместо самих филозофа, Јовановић А. 2007, 152.

[27] Шефолд се позива на Роденалтово тумачење, видети: Schefold K. 1961, 208.

Након што су сагледане симболичке вредности које је мит о отмици Европе имао на горњомезијским споменицима, потребно је навести и другачије значење које су поједини истраживачи придруживали миту о отмици Европе, истичући да је он, као и други митови о отмицама, могао да изражава и геополитичке идеје.[28]

Овај однос континента и феничанске принцезе[29] био је на известан начин и један облик *европске пропаганде* александријских писаца усмерених на означавање заједнице Грка насупрот варварској заједници.[30] Латински песници Августове епохе поново су спајали мит и географију. Овидије придружује име сидонске принцезе *трећем делу света*,[31] а Хорације говори о Европи као о *једном делу света*.[32] Латински песници I века износе и сасвим нове примере *европске пропаганде* – придружују моћ Јупитера Августу, а фигуру Европе фигури Рима.[33] Разумевање мита о отмици Европе на овај начин само је једна од могућности које пружа ова веома комплексна тема. Уочивши да се мит о Европи посебно јавља на сепулкралним споменицима подунавских провинција, О. В. де Круазон указује на то да се овај мит може разумети и у

---

[28] Европина пловидба из Феникије завршена је на Криту, а у Кадмовим лутањима путовање се наставља све до Тракије и у правцу континенталне Грчке, да би се завршило стварањем Тебе и рађањем европског континента, Croizant O. W. de 1995, 255. Тема отмице се као мотив јавља и у митовима о љубави смртних бића (у миту о отмици Медеје из Колхиде, Аријадне са Крита, Парисовој отмици Хелене...). Питање је да ли се и ове отмице могу посматрати и у геополитичком смислу. Криђани узимају Феничанима Европу, Аргонаути отимају Медеју из Колхиде, Атињани Аријадну са Крита, Трачани Орестију из Атине, а Тројанци Грцима отимају Хелену. Митске или историјске отмице жена (Ије, Европе, Медеје, Хелене...) од најстаријих времена имале су за последицу непрестану борбу између Азије и Европе, Chevallier R. 1998b, 52.

[29] Једно од првих спомињања овог односа налази се код Херодота, који наводи да се не зна како је Европа (континент) добила име, нити ко јој је то име дао – зна се само да је оно преузето од принцезе из Тира. Херодот истиче да је принцеза била азијског порекла и да никада није била на земљи коју Грци зову Европа, већ је дошла из Феникије на Крит, а потом са Крита отишла до Ликије (Hdt., IV, 45, 4). Касније се име Европа као назив за континент јавља и код Пиндара (Pind., *N.*, 4), Chevallier R. 1998b, 46. У епском приповедању александријског песника Мосха из Сиракузе, из II века ст. е., посвећеном Европи, приказана је једна од значајнијих веза између континента и феничанске принцезе. Она је изнесена кроз сан девојке у ноћи која претходи отмици. За Европу су се борила два континента која су имала форму жена. Прва је била префигурација земље Азије, а друга земље прекопута која још увек није имала име. Тако се отмицом девојке дошло и до атрибуције имена Европе анонимној земљи, Barkan L. 1986, 12. Уп. Chevallier R. 1998a, 24.

[30] Croizant O. W. de 1998, 24.

[31] Ov., *Fast.*, V, 617–618.

[32] Hor., *C.*, III, 75–76.

[33] Наследни антагонизам између континената ублажава се уз помоћ *Pax Romana*. Африка и Азија постају проконзуларне провинције Царства, симболизоване индивидуализованим женским алегоријама, док Европа, интегрисана у римски Запад, није уживала посебан административни статус, Croizant O. W. de 1998, 25–26.

контексту наведених геополитичких идеја.[34] Иако би се ова значења тешко могла конкретно применити на рељефе горњомезијских споменика, требало би их имати на уму у циљу њиховог што бољег разумевања.

Сагледавање надгробних споменика Горње Мезије и њених суседних провинција показало је да Отмица Европе није била честа тема њихове декорације.[35] Због тога ће овде бити наведене аналогије које су горњомезијски споменици имали у балканским провинцијама Царства: у Шемпетру у Норику,[36] Мицији у Дакији[37] и Новама у Доњој Мезији.[38] Ради се о уобичајеним типовима композиције Европе на бику, а једину разлику у иконографији чини појава делфина у персонификованом мору на рељефу гробнице Енијеваца из Шемпетра. Уобичајеном типу Отмице Европе припада и један веома оштећен скулпторални фрагмент из Далмације пронађен у засеоку Марићи код Котора.[39] О значају мита о отмици Европе на простору Балканског полуострва говоре и монете пронађене у Хадријанополису и Византиону.[40]

Након што су сагледане аналогије горњомезијских рељефа Отмице Европе, на следећем плану потребно је указати и на аналогије самих програма у оквиру којих се ове отмице јављају. О веома комплексном идејном програму стеле Марка Валерија Сперата више речи ће бити када се буде разматрао централни рељеф Отмице Персефоне на овој стели. Иконографски програм који ће овде бити анализиран јесте програм оловног саркофага из Виминацијума.

Колико је данас познато, декорација оловног саркофага из Виминацијума нема блиских паралела у римској фунералној уметности, као што ни

---

[34] Croizant O. W. de 1998, 169.

[35] Са подручја Горње Мезије потичу и две отмице Европе на тера сигилати из Виминацијума. То су радови радионице из Рајнцеберна, града у близини горњег тока Дунава. Импорт ових посуда био је редован импорт из овог града и он свој највећи интензитет достиже у последњој четвртини II и почетком III века, а затим нагло опада, Bjelajac Lj. 1990, 38, T. 25, бр. 253 и 254.

[36] Klemenc J. 1961, 20, 25; Klemenc J. 1956, 390–391.

[37] Рељефни фрагмент Отмице Европе из Мицији издвајао се темом и стилом од просечне скулптуре овог подручја. Његове узоре би зато требало тражити у Норикуму и другим подунавским провинцијама, Bianchi L. 1985, 105, 176, 180, сл. 123.

[38] Рељеф Отмице Европе из Нова датује се у време када је ова војна насеобина, основана крајем I века, постала насеобина напредног гарнизона у II веку, или, нешто касније, у почетак III века, видети: Croizant O. W. de 1995, 165.

[39] Pušić I. 1998, 15 и сл. 1.

[40] Монете са представом Европе на бику из Хадријанополиса израз су локалних религиозних елемената везаних за стари култ Зевса и његових галантних авантура и потичу из времена Каракале, Юрукова Й. 1987, 74–75. Из Византиона потиче сребрна монета из доба Каракале (Мушмовъ Н. 1912, бр. 3327), сребрна монета из доба Гете (бр. 3350) и бронзане монете Александра (бр. 3392 и 3393).

саме појединачне представе нису биле честе на овим просторима.[41] Иако се не може говорити о директним паралелама представа на фрагменту овог оловног саркофага, можда би требало споменути сложену представу Отмице Европе у сликарству гробнице Квинта Насонија Амброзија (*Sepulcrum Nasoniorum*) у Риму.[42] Сликарство ове гробнице из антонинског доба познато је само на основу акварела Пјетра С. Бартолија[43] и цртежа П. Белорија с краја XVII и почетка XVIII века.[44] Централни пар на сложеној композицији Отмице Европе из гробнице *Nasonii*, Европа и Зевс бик, употпуњен је са три женске фигуре на крајњем левом делу композиције које прате овај морски лет. Проучавајући значење ове представе, Де Круазон закључује да фигуре ових девојака наглашавају поделу на свет живих и свет умрлих.[45] Иако ове три фигуре нису идентификоване као Три Грације, по организацији фигура веома су им сличне. Три Грације су уобичајено приказиване као три наге жене које рукама држе једна другу за рамена, док је она која се налази у средини обично окренута леђима.[46] На композицији Отмице Европе из гробнице *Nasonii* три девојке су у групи, али је једна ипак мало издвојена. Оно што повезује ову групу девојака и уобичајену представу Три Грације јесте чињеница да је девојка у центру леђима окренута посматрачу, као и да све три девојке имају уздигнуте руке.

Евидентно је то да се овде не може говорити о експлицитним иконографским паралелама гробнице *Nasonii* и виминацијумског оловног саркофага, као ни о томе да су женске фигуре у композицији Отмице Европе из гробнице *Nasonii* заправо Три Грације. Међутим, с обзиром на то да се ради о веома неуобичајеним програмима, чинило се значајним да се укаже на њихову блискост. Међутим, сликарство у гробници *Nasonii* показује већу иконографску блискост са програмом виминацијумске стеле Марка Валерија Сперата, о чему ће више речи бити касније. Овде би зато било значајно истаћи да се три женске фигуре у оквиру композиције Отмице Европе јављају

---

[41] Три Грације су биле веома популарна тема у римској фунералној уметности, нарочито од Хадријановог доба. Занимљива је њихова појава на материјалу виминацијумских некропола, на једном бронзаном огледалу са локалитета Више Гробаља, Спасић-Ђурић Д. 2001, 178.

[42] Гробница је откривена 1674. године у близини *via Flaminia* у Риму. На основу натписа зна се да је оснивач ове гробнице *Q(uintus) Nasonius Ambrosius*, који је вероватно живео у Трајаново доба или у доба Антонина, Winsor Leach E. 2001, 69.

[43] Оригинални акварели Пјетра Бартолија, према сликарству гробнице *Nasonii* у Риму, настали су након откривања гробнице крајем XVII века (Bartoli P. S. 1706). Они се данас налазе у Glasgow University Library Special Collections, GB 247.

[44] Bellori G. P. 1680.

[45] Croizant O. W. de 1995, 168.

[46] Три Грације, Харите, као три повезане девојке које плешу изражавају стоичку идеју узајамне милости, MacLachlan B. 1993.

и на једној фресци из Помпеја која се данас налази у Националном музеју у Напуљу.[47]

Да би се употпунила сазнања о горњомезијским рељефима Отмица Европе, потребно је сагледати и њихов стил. У том погледу ради се о веома значајним, иако различитим делима. Рељеф на стели Марка Валерија Сперата је изузетно дело, иако сведеније у односу на Отмицу Персефоне на истој стели. Нажалост, рељеф Отмице Европе данас није у потпуности очуван, те се о његовим стилским вредностима може говорити само на основу фотодокументације претходног стања и сачуваног фрагмента. Документација говори да је композиција била зналачки организована, а пропорционалне фигуре с пажњом моделоване. То се посебно може видети на сачуваном фрагменту са Европином главом и горњом половином фигуре десног Диоскура. Посебну вредност рељефа чини и наглашавање предњег плана волуменом и богатством детаља. Тако рељеф самог Диоскура има наглашенији волумен у односу на коња приказаног иза њега, у другом плану. Такође, велика пажња је посвећена изради и моделовању Диоскурове главе и огртача. Следећи виминацијумски рељеф, Отмица Европе на оловном саркофагу, нема тако изразите ликовне вредности. Он је данас тешко видљив, али се ипак уочава профињен цртеж и суптилан израз фино моделованих фигура. У односу на ове рељефе, чији се стил заснива на хеленистичкој традицији, фрагмент из Равне се доста разликује својом наглашеном тежњом ка смањењу пластичности, поједностављивању форме, плиткоћи рељефа и извесној геометризацији.[48] Све карактеристике су заправо доминантне у уметности од средине III века и указују на позније време настанка овог фрагмента у односу на виминацијумски рељеф на стели Марка Валерија Сперата, а можда и рељеф на оловном саркофагу. Нажалост, не постоје подаци за прецизно датовање ових споменика. Стела Марка Валерија Сперата различито је датована.[49] На основу натписа на коме се спомиње муниципијум Виминацијума може се рећи да је споменик настао у времену од Хадријанове владавине, када је Виминацијум добио муниципијални статус, до 239. године, када је уздигнут на ранг колоније.[50] За датовање оловног саркофага из Виминацијума не постоје значајнији подаци. С. Голубовић сматра да је овај саркофаг настао у времену од средине II до средине IV века.[51] А. Јовановић указује на то да рашчлањена композиција подсећа на малоазијске саркофаге са стубовима и нишама

---

[47] *LIMC* IV, s. v. Europe, бр. 125.

[48] М. Томовић наводи да је овај фрагмент управо због поједностављеног стила рад локалног мајстора, Tomović M. 1993, 94–95, T. 47/4.

[49] О различитим датовањима, од времена Хадријанове владавине до епохе Септимија Севера, у ранијим истраживањима видети: Mirković M. 1986, 131, бр. 110. Уп. Croizant O. W. de 1995, 169.

[50] Ферјанчић С. 2002, 289, бр. 367. Уп. Mirković M. 1986, 131, бр. 110.

[51] Голубовић С. 2001, 144.

који су произвођени током II и III века.[52] Лоша очуваност и непостојање конкретних података онемогућавају прецизније датовање, тако да се претпоставка С. Голубовић чини веома примереном, с тим што би се, с обзиром на сам стил, овај широки временски распон можда ипак могао сузити на период II или III века. Фрагмент из Равне М. Томовић везује за крај III или почетак IV века,[53] док П. Петровић упућује на II и III век као време његовог настанка.[54] На основу стилских карактеристика може се рећи да је време његовог настанка вероватно било нешто касније у односу на виминацијумске рељефе и да се ипак тешко може говорити о II веку. Међутим, пошто не постоје подаци који би омогућили прецизније датовање овог фрагмента, са сигурношћу се може рећи једино да је он настао касније у односу на надгробну стелу из Виминацијума, у III веку или можда почетком IV века.

1.2. Отмица Ганимеда

Данас изгубљен надгробни споменик из Виминацијума (кат. бр. 4) познат је само из раније стручне литературе. За разлику од велике пажње која је посвећена натпису, рељеф на овом споменику до сада није био предмет детаљнијег истраживања. Интерпретација његовог садржаја, с обзиром на то да данас није очуван, у потпуности ће се ослањати на опис који је дао В. Кондић[55] и касније М. Мирковић.[56] Они наводе да је испод фронтона био приказан *lectulus* и дете како седи на њему док на његовој десној руци стоји птица, вероватно орао. В. Кондић је указао на то да се не ради о уобичајеној декоративној слици легионарског орла, мада није конкретније идентификовао ову сцену.[57] Према његовом мишљењу, аналогије треба тражити на истоку, у сиријским религијским схватањима, где се птица поистовећивала са птицом смрти, која је узносила душу покојника ка звездама.

Имајући у виду садржај епитафа и веома јасно наведене иконографске елементе у опису рељефа, могло би се претпоставити да је на њему била приказана Отмица Ганимеда, односно Ганимед и орао. Ова претпоставка ће бити образложена најпре на основу иконографске анализе, проучавањем аналогија, а потом сагледавањем односа садржаја натписа и самог рељефа.

Пре него што се пређе на анализу овог рељефа, потребно је навести основне карактеристике представљања мита о Ганимеду у фунералној уметности. Овај мит се уобичајено приказивао кроз два различита иконографска

---

[52] Јовановић А. 2007, 152.

[53] Tomović M. 1993, 94–95, T. 47/4.

[54] Petrović P., Jovanović S. 1997, 63.

[55] Kondić V. 1965, 222, бр. 23.

[56] Mirković M. 1986, 132–133, бр. 113.

[57] Kondić V. 1965, 195.

типа: отмица Ганимеда од стране Зевса или орла[58] и Ганимед пружа орлу пехар.[59] Ова два иконографска типа могу се даље рашчлањивати у односу на фазу отмице или различиту организацију сцене у којој дечак даје орлу да пије. Другачије представе овог мита ипак остају у домену јединствених примера.[60] Претпоставља се да ова два иконографска типа нису настала у исто време и да је старији онај који показује сам чин отмице Ганимеда.[61] Сцена како Ганимед даје орлу да пије јавља се, према мишљењу Р. Хербига (R. Herbig), у I веку ст. е. или I веку н. е., док је Х. Зихтерман (H. Sichterman) везује за нешто ранији период.[62] Сличан став износи и Ф. Кимон, који сматра да овај уметнички тип води порекло из хеленистичке епохе.[63]

Након упознавања са основним начинима приказивања мита о Ганимеду постаје евидентно да је описана сцена на виминацијумском споменику веома блиска композицијама у којима Ганимед пружа пехар орлу.

Први аргумент за потврду овакве претпоставке налази се у чињеници да су приказани и дечак који седи и орао. Као што је уобичајено, овим основним актерима у сцени могу да буду придружени различити иконографски елементи. Птица може једним крилом да окружује Ганимеда или да ставља ногу на његово колено, а дечак може имати различите атрибуте. Уобичајено за I век, дечак је држао пастирски штап – педум (*pedum*), имао је фригијску

---

[58] Х. Лукас (Lucas H. 1906, 269–277, уп. Pinterović D. 1958, 23–61) говори о четири различите фазе у приказима Отмице Ганимеда, рашчлањујући заправо сам чин отмице. Међутим, он не наводи постојање другог иконографског типа, односно композицију у којој Ганимед даје орлу да пије. Г. Цијен (Ziehen G. 1889, 296–304) пак разликује два иконографска типа: моменат пре отмице и саму отмицу.

[59] *RE*, VII, 13, s. v. Ganymedes; *Lex. Myth.*, I, 2, s. v. Ganymedes. Уп. Sichtermann H. 1953; Teposu-Marinescu L. 1985, 135–138.

[60] Једна од другачијих представа овог мита налази се на дршци лампе са додатком у форми троугластог комада из римског периода из Александрије или Фајума. На њој се налази Хеба која седи и даје Зевсу орлу да пије, а десно од њих је дете Ганимед, Walters H. B. 1914a, 130, кат. бр. 858. Посебну тему чине представе дечака који се играју са обручем. Ову сцену на једној геми из римског царског периода Волтерс тумачи као приказ Ганимеда, Walters H. B. 1914b, 58, кат. бр. 260. Међутим, проучавајући приказе дечака у игри, Арафат негира могућност да се овакве сцене атрибуишу Ганимеду. Он их назива сценама из свакодневног живота и истиче да су ови младићи Ганимеди једино ако је њихов прогонилац Зевс, Arafat K. W. 1990, 66.

[61] Најстаријим примером овог типа сматра се скулпторална група чија се најстарија реплика налази у Ватиканском музеју. Неки аутори је приписују Леохару (370–320. год. ст. е.), док се Х. Зихтерман не слаже са њима, Sichtermann H. 1953, 47.

[62] Sichtermann H. 1953, 70.

[63] Cumont F. 1942, 97, нап. 3.

капу,[64] а понекад се поред њега налазио и пас који тугује.[65] Присутна обележја не само што су доприносила атрибуцији сцене већ су указивала и на њен карактер.[66] Наравно, постојале су и иконографске варијације у зависности од тога да ли су приказани педум, фригијска капа или пехар из којег пије орао и, што је најважније, да ли Ганимед стоји или седи.

На следећем нивоу анализе овог рељефа потребно је указати на постојање сличних иконографија које су већ атрибуисане овом митском јунаку. У том контексту најважније је постојање сличне представе, већ протумачене као Ганимед и орао, на једном уграviраном камену из Мицији.[67] На овој геми из Мицији дете са фригијском капом седи на стени док на његовој десној руци стоји орао. Ова сличност виминацијумског рељефа са иконографијом геме из Мицији могла би да буде један од снажнијих аргумената у прилог његовој атрибуцији као приказа Ганимеда и орла.

Посебност иконографије виминацијумског рељефа чини *lectulus* на коме седи дечак. У римској фунералној уметности Ганимед је најчешће приказиван како седи на стени. Међутим, одређени примери показују да то правило није увек било поштовано. На једној геми из Британског музеја Ганимед даје орлу да пије седећи на једној врсти олтара уместо на стени.[68] Због немогућности да одреди тачно време њеног настанка Волтерс наводи да је то гема из постласичног периода или једна од проблематичних гема. Он наводи и да се у каснијем периоду Ганимеду додају и Хермесова крила и да је уместо на стену постављан да седи на неку врсту олтара. И на једном надгробном споменику из Нима, из Галије, који свакако није из постласичног периода, није сигурно да ли Ганимед седи на стени или на неком постаменту.[69] Насупрот томе, на другој геми из римског царског периода која се налази у Британском музеју орао коме Ганимед даје да пије налази се на једном олтару.[70] Сви ови примери сведоче да су постоља на којима се налазе

---

[64] Teposu-Marinescu L. 1985, 137. Фригијска капа осим Ганимеда карактерише Диоскуре или месечевог бога из Мале Азије Мена, који такође може да има лице младића, Париса, најмлађег сина тројанског краља Приjама, као и Митре и његових пратилаца *Cautes* и *Cautopates*, Medini J. 1985–1986, 114.

[65] Пратилац младог тројанског пастира, пас, био је изразито хтонски симбол, Cumont F. 1942, 402 и даље.

[66] Када је Ганимед имао атрибуте пастира, педум или сиринگу (*syring*), сцена је добијала пасторални контекст. Појава двојних *hipostases* наглашавала би наду у бесмртност, Teposu-Marinescu L. 1985, 138.

[67] Teposu-Marinescu L. 1985, сл. 1.

[68] Walters H. B. 1914b, 160, бр. 750.

[69] Toynbee J. M. C. 1977, 362, vii.

[70] Walters H. B. 1914b, 59, бр. 258. Један од значајнијих примера сцене са Ганимедом, у којој је божанство приказано на трону, налази се у декорацији куће Јупитера и Ганимеда у Остији. У централном делу композиције је Јупитер на трону, лево од њега је Ганимед, а десно женска фигура, највероватније Леда, Clarke J. R. 1991, 89–104, T. 4/7 и 4/8.

Ганимед или божанство у облику орла могла да буду различита и да *lectulus* на коме седи дечак на виминацијумском рељефу није неуобичајен иконографски елемент у представама овог мита.

На следећем нивоу потребно је обратити пажњу и на натпис. Највећи део натписа у римској сепулкралној уметности није у директној вези са темом ликовне декорације самог споменика. Међутим, поједини рељефи се често могу разумети као визуелизација идеје коју исказује натпис. На тај начин би могао да се сагледа и натпис на виминацијумском споменику.

Након што су натпис објавили Премерштајн и Вулић,[71] М. Мирковић га је поново публиковала (*IMS* II 113), ишчитавајући како је отац тужан због губитка сина јер се надао да би овај могао да оплакује његову смрт.[72] Пажњу овом изузетном натпису, посебно проблему његове поетике и вулгаризованог латинског језика, посветио је нешто касније и В. Недељковић.[73] Захваљујући наведеним филолошким интерпретацијама овог необичног натписа може се разумети да је споменик подигао дубоко потресени отац Улпије Валеријан свом сину Улпију Јовину, уз изражавање жаљења што га овај није надживео.

Да би се разумео однос рељефа и натписа на виминацијумском споменику, потребно је нагласити специфичности надгробних споменика на којима се приказивао и у натписима спомињао овај митски јунак. Један метрички епитаф говори о томе како родитељи пореде преураног умрлог сина са Јупитеровим пехарником: *nostrum aue raptum Ganymeden*.[74] Други грчки епитаф из Фригије, из 193. године н. е., на следећи начин помиње младог покојника: „Зевс ми је учинио губитак, нови Ганимед фригијски, у истом добу као мој брат по крви“.[75] На једном штуко рељефу из Тријера Ганимед је приказан како стоји, док су поред њега пас и један Ерос, а око ове централне композиције налази се натпис *Ganimedem et Aqvilam in celo*.[76] Из Смирне потиче епитаф из царског доба који смешта душу отетог покојника у етар да као митски пехарник у присуству Зевса служи нектар бесмртнима, али ниједан рељеф не илуструје овај поетски епитаф.[77] У прилог томе да је мит о Ганимеду коришћен као декоративни мотив нагробних споменика подигнутих умрлим дечацима говори и надгробни споменик дечака Анија Ценеја из

---

[71] Вулић Н., Премерштајн А. ф. 1900, бр. 11.

[72] М. Мирковић је претпоставила и следећи редослед: *Cuius desiderio intentus pater Ulp(ius) Valerianus b(ene)f(iciarius) leg(ati) dolet lumen,* уп. Mirković M. 1986, бр. 113.

[73] Nedeljković V. 1993, 145–150.

[74] (*CIL*, VI, 35769 = *CLE*, 1994) Sichtermann H. 1992, 60. Уп. Turcan R. 1999, 14.

[75] Овај епитаф, између осталог, указује на то да је Ганимед приказиван и на саркофазима локалног порекла у Фригији, Sichtermann H. 1992, 60 и даље, бр. 45.

[76] *LIMC* IV, s. v. Ganymedes, бр. 243.

[77] Turcan R. 1999, 14.

Града.[78] Наведени примери показују да је дете, које је смрт сувише рано одвојила од родитеља, често идентификовано са Ганимедом. Ову идеју истиче и Олшевски наводећи да Ганимед симболише *mors immatura* и да је због тога његово узношење на Олимп било пресудно у избору овог митског јунака за декорацију надгробних споменика које су родитељи подизали рано умрлој деци.[79]

Садржај натписа би у овом контексту могао учинити веома логичним избор Ганимеда за тему декорације виминацијумског надгробног споменика. Тада би се успоставила веза између рељефа и натписа која је веома блиска наведеним. Жалост оца Улпија Валеријана, који подиже споменик умрлом петогодишњем сину Улпију Јовину, веома је блиска жалости оца Троја за прерано узетим Ганимедом.

Након првобитне еротске конотације представа Ганимеда је на римским фунералним споменицима добила дубљи есхатолошки смисао, изражавајући алузију на уздизање душе ка звездама. Моменат када Ганимед даје орлу да пије временски долази после отмице. Хомер га описује у *Илијади* када говори о томе да је Ганимед изабран да служи богове вином или бистрим нектаром небеског оца.[80] Сама отмица је била симбол смрти, која је отимала душу од тела,[81] а пошто се Ганимед већ налазио на Олимпу, идентификованим са небом, његово узношење се већ одиграло. У једном коментару Платонових *Георгика*, с краја VI века н. е., Ганимед илуструје тежњу душе да живи ослобођена од спутаности тела, и то у друштву богова.[82] Да је љубав била повод Ганимедовом уздизању на Олимп, говори Ксенофонт, наводећи да је ова апотеоза пехарника проузрокована најплеменитијим разлозима.[83] Истражујући ову фунералну тему Р. Туркан такође истиче да је љубав богова према смртницима имплицирала и њихово крајње блаженство.[84]

Присуство орла, птице апотеозе, у овој представи наглашава идеју уздизања јунакове душе ка звездама.[85] Класични извори различито говоре о

---

[78] На овом споменику приказан је дечак како излази из чашице цвета и држи цвет у руци, Maionica H. 1898, 139. Значење рељефа Отмице Ганимеда са гробнице Енијеваца из Целеје (Klemenc J. 1956, 390–391; Klemenc J. 1961, 20, 25) ипак није могуће тако поједностављено сагледавати зато што је дечак највероватније био касније сахрањен.

[79] Olszewski M.-T. 2001, 157.

[80] *Il.*, XX, 231–235; *Hom. H. Ven.*, 202–217. Зевсов нектар, који каснији митографи описују као натприродно црно вино, био је у ствари примитивна медовина смеђе боје, Grevs R. 1992, 105–106.

[81] Walters H. B. 1914b, 2. Уп. Cumont F. 1942, 97–98.

[82] Olympiod., *In Plat. Gorg*., 40, 3. Уп. Cumont F. 1942, 97; Sichtermann H. 1992, 60–69; Turcan R. 1999, 49.

[83] Xen., *Symp*., VIII, 29–30.

[84] Turcan R. 1999, 130.

[85] Cumont F. 1942, 97.

томе да ли Ганимеда на Олимп узноси божанство преображено у орла или је орао послат да га пренесе.[86] Орао је у римској уметности постао и симбол признања апотеозе императора, означавајући да душу човека на небо узноси орао или да она сама постаје орао да би стигла до неба.[87] Тако је ова птица епифаније била јавна ознака тајанствене и невидљиве промене стања и као птица Зевса била је погодна да постане птица неба.[88] Орао се у римској сепулкралној уметности јавља у функцији психопомпа посредством хеленистичких схватања, у којима су култ Сунца и његово повезивање са владарима имали јако упориште.[89] Временом се на италском тлу губи основни идејни смисао да је само владар после смрти могао да буде повезан са Сунцем и ово схватање добија општи смисао повезивања покојника и Сунца.

Уколико би идентификација дечака као Ганимеда на рељефу из Виминацијума била тачна, онда би то, колико је до сада познато, била јединствена представа Ганимеда у Горњој Мезији. Као тема овај мотив је био популарнији у декорацији надгробних споменика других римских провинција. Тојнби наводи да се ови споменици по бројности налазе одмах иза далеко најбројнијих споменика са рељефима Хераклa, да највећим делом приказују моменат отмице и да се најчешће срећу у Галији и Германији.[90] Међутим, сцена у којој Ганимед даје орлу да пије није тако честа. Представе у којима дечак стоји

---

[86] О Ганимеду кога узноси божанство прерушено у орла: *Il.*, XX, 231, 35; Apd., *Bibl*., III, 12, 2; Verg., *Aen.*, V, 252; Ov., *Met*., X, 155, о томе како су га због изузетне лепоте богови отели и дали Зевсу за пехарника: *Il.*, V, 265, да је Зевс послао орла да га пренесе на Олимп или да га је сам преображен у ову птицу уграбио: Pind., *O*., I, 43 и даље; Apd., *Bibl*., III, 12, 2; Ov., *Met*., X, 155. О Ганимеду кога је отео Тантал и који је погинуо у лову или умро у заробљеништву: *Fragmenta Historicum Graecorum*, III, 154, fr. 30. Ганимеда је волео митски краљ Миној, који га је отео у близини Кизика, али када је хтео да га напаствује, младић се убио. Миној је касније причао да је Ганимеда олуја однела на небо, Atheneus Grammaticus, XIII, 601 и даље.

[87] Herodian, IV, 2, 11; Cass. Dio, 56, 42; *Anth. Pal.* 7, 62; Artem., II, 20; Lucian, *De Peregr.*, 39. О симболичком значењу орла видети: Forbes Irving P. M. C. 1990, 235–237.

[88] Митови о Перифанту и Меропу говоре о орлу као птици неба. Они се такође могу посматрати као митови чија је тема заправо љубав. Зевс је, љутећи се, претворио Перифанта у орла. Поставио га је поред себе на небу и, начинивши га краљем птица, дозволио му је да чува скиптар. Након тога Перифантова супруга је упутила молбу боговима да и њу претворе у птицу како би била уз вољеног мужа (Ant. Lib., 6). Мероп је због бола за супругом одузео себи живот и тако изазвао Херину самилост. Она га је претворила у орла и пренела међу звезде (Hyg., *Astr. Poet*., II, 16). Уп. Forbes Irving P. M. C. 1990, 122–123.

[89] Vasić M. R. 1972, 316; Зотовић Р. 1995, 58 и даље.

[90] Toynbee J. M. C. 1977, 361–364, 406. В. Даутова-Рушевљан, говорећи о фунералним симболима трагичне смрти младог бића, прави паралелу између Ганимеда и Икара, истиче да оба митолошка јунака имају исти симболички значај и означавају трагичну смрт младог човека са неиспуњеним жељама. Представе Икара су чешће у северозападном делу Паноније, док у Доњој Панонији нису познате, за разлику од Ганимеда, који је ту био честа фунерална тема, Dautova-Ruševljan V. 1989, 118, нап. 28.

и даје орлу да пије ипак су други тип у односу на виминацијумску композицију и овде неће о њима бити више речи.[91] Виминацијумском споменику је иконографски најближи наведени споменик из Нима, из Галије[92] и наравно онај из Миције у Дакији,[93] док му је просторно много ближи рељеф на геми из Карнунтума у Горњој Панонији.[94]

Данас изгубљеном споменику из Виминацијума просторно су много ближи они са отмицама Ганимеда из Паноније и Норикума. Они немају иконографских сличности са виминацијумским, али ће бити наведени јер говоре о значају Ганимеда као фунералне теме на овим просторима. Из Норикума потиче већ споменута, веома значајна Отмица Ганимеда из гробнице Енијеваца из Шемпетра.[95] На данас оштећеном надгробном споменику из Аквинкума Ганимед стоји са руком подигнутом према орлу.[96] На другом споменику из Будимпеште орао обухвата Ганимеда.[97] О значају Ганимеда на простору провинције Паноније говоре и једна вотивна фигура из Мурсе[98] и Ганимед из Нугентове збирке из Археолошког музеја у Загребу.[99] Иако нема примера који би потврдили улогу ове теме у Далмацији, Ј. Медини наводи

---

[91] Ганимед стоји и даје орлу да пије на рељефу једног саркофага из ватиканског *Cortile di Belvedere*. Овај тип композиције налази се и на данас оштећеним мозаицима у Анадолији и Севиљи. На њима је Ганимед који даје орлу да пије, а сам орао је на постаменту, *LIMC* IV, s. v. Ganymedes, бр. 109, 110, 107 и 198.

[92] Ганимед седи на стени или, као што је наведено, нечему налик на стену. Његова глава није очувана, док је уочљиво то да у рукама држи посуду из које храни орла. Наг је, али има огртач који му пада преко колена, Toynbee J. M. C. 1977, 362, vii.

[93] Teposu-Marinescu L. 1985, 138. Овај иконографски тип налази се и на бројним гемама у другим деловима Царства: *LIMC* IV, s. v. Ganymedes, бр. 144–149. Иако нису идентификовани као представе Ганимеда, важно је споменути и споменике из Тегара и Коловрата, из провинције Далмације. На оба споменика, у различитим иконографијама, налази се дете које држи птицу. М. Р. Васић је чак, говорећи о птици као фунералном симболу, навео ове споменике као једну подгрупу надгробних споменика на којима је приказано дете како држи птицу, Vasić M. R. 1972, 320, кат. бр. 530 и 563.

[94] *LIMC* IV, s. v. Ganymedes, сл. 155.

[95] Ганимеда са фригијском капом на глави узноси орао. Како наводи Ј. Клеменц, сама фригијска капа је ознака да је власник гробнице оријенталац, Klemenc J. 1956, 220–226.

[96] Toynbee J. M. C. 1977, 362, i.

[97] Ziehen G. 1889, 296–304 и сл. на стр. 298.

[98] В. Даутова-Рушевљан примећује да овај рељеф најјасније аналогије има у једном бронзаном рељефу из Купе код Сиска који се првобитно налазио на комаду неког намештаја, Dautova-Ruševljan V. 1989, 117–118, T. 35/3. Уп. Pinterović D. 1958, 44, сл. 11; Brunšmid J. 1905, 210–211; Tadin Lj. 1979, 38, бр. 100, T. 39/96.

[99] Младић са фригијском капом стоји поред пања на коме седи орао, а поред његових ногу је пас. Фигура је била обрађена са свих страна и зато се претпоставља да је стајала на неком бунару, Pinterović D. 1958, 45. Уп. Dautova-Ruševljan V. 1989, 118.

да је Ганимедов лик већ у хеленистичко доба на подручју Виса (*Issa*) имао одређену вредност у култу мртвих.[100]

Ганимед је као фунерални мотив чешћи на споменицима западних провинција, док је пак у Доњој Мезији и Тракији осведочен на монетама. Значајно је то да се он не налази на емисијама монета у Риму, већ на монетама колонија Дарданије, Себастије и Троја, од којих су најстарије из времена Хадријана, а најмлађе из времена Јулије Домне.[101] На овим монетама, од времена Комода до времена Каракале, Ганимед је приказан као наг младић са фригијском капом и педумом, понекад са псом поред ногу, док се наспрам њега обично налазио орао на неком постаменту.[102]

Након анализе рељефа и натписа данас изгубљеног виминацијумског споменика и након што је указано на његове аналогије могло би се закључити да су на рељефу највероватније били приказани Ганимед и орао, што би, колико је до сада познато, била једина представа овог митолошког јунака на простору провинције Горње Мезије.[103]

Пошто рељеф није сачуван, могла би се једино поновити запажања В. Кондића, који је сматрао да је време настанка овог и стилски изузетног споменика друга половина II века,[104] када углавном настају фунерални споменици са божанским отмицама. Формула *hic situs est*, одсуство *Dis Manibus*,

---

[100] Н. Камби наводи врчеве из једног хеленистичког гроба који је 1977. године откривен на Вису, Medini J. 1985–1986, 114.

[101] Teposu-Marinescu L. 1985, 137. Уп. Warwick W. 1964, бр. 27–28.

[102] На монетама из доба Комода и Каракале Ганимед је приказиван као наг младић са фригијском капом, високим чизмама и педумом у подигнутој руци. Поред његових ногу често се налазио пас, Јорукова Й. 1987, 74. На монетама из доба Каракале и Септимија Севера овом типу је често на левој страни композиције додат постамент на коме се налазио орао са разапетим крилима, Мушмов Н. 1912, 146, бр. 2612 и 2613; Јорукова Й. 1987, 74. Важност наведених монета није толико у њиховој иконографији, насталој на основу старијих грчких праузора, колико у чињеници да је овај митски јунак био значајна тема на монетама овог дела Римског царства.

[103] Овде би се могла споменути и једна гема непознатог места налаза, која се данас налази у Музеју града Београда (инв. бр. 4298) и на чијој је горњој равној површини урезана мушка глава у десном профилу са капом у виду главе орла (Бојовић Д. 1987, 148, бр. 41 и Т. 5/41). Идентификована је као грилос гема са комичном или сатиричном темом. Међутим, компарација са другим археолошким материјалом допушта да се изнесе претпоставка да је на њој приказан Ганимед. Ганимед је на гемама уобичајено приказиван или у чину отмице или како даје орлу да пије (Walters H. B. 1914b, 59, кат. бр. 257–260). Ипак, J. Гарбш у студији о римској парадној опреми три рељефа са представама дечака који на глави имају капу у облику орла тумачи као Ганимеде (Garbsch J. 1978, 49, бр. 21; 83, бр. 1, 3 и 4). Основну разлику између ових примера и геме из Музеја града Београда чини положај главе који је на геми из музеја у Београду дат у профилу у односу на *en face* представе на парадној опреми. Сличност ових иконографија види се и у нежном лицу дечака, уоквиреном наглашеним коврџама бујне косе.

[104] Kondić V. 1965, 222, бр. 23.

као и недостатак *tria nomina* ипак указују на крај I века или евентуално прву половину II века.

*

Садржајност мита о Ганимеду наводи на његову компарацију са другим младићем који је због своје лепоте стекао наклоност императора Хадријана, да би након несрећне смрти стекао и статус божанства.[105] Блискост ове две теме захтева да се у овом раду наведе и значај мита о Антиноју на простору провинције Горње Мезије. Фрагментовани натпис посвећен Хадријановом љубимцу Антиноју откопан је испод трема храма на форуму римског града код Сочанице – *Municipium DD*.[106] Мермерна плоча, чији је сачувани део састављен од десет фрагмената, има следеће димензије: 60 x 50 x 0,9 cm, а висина слова је 0,75 cm. Она се датује у 136/137. годину.

Према *ILJug* II, 501 = *AE* 1972, 500:
Antinoo He[*roi aedem*? *iussu*] | *Imp(eratoris) Caesaris T*[*raiani Hadriani Aug(usti)*] | *et L(uci) Aelii* [*Caesaris Aug(usti) f(ilii)*] | *coloni arg*[*entariarum Dardanicarum*] |[5] *curante Telesph*[*oro.*

Постојање храма посвећеног Хадријановом љубимцу у Горњој Мезији веома је необична појава и јединствен пример у источном делу Царства, посебно ако је време његовог подизања било шест или седам година након Антиноје смрти. С. Душанић сматра да се вероватно ради о дедиканту припаднику емиграције битинијског становништва.[107] Овај фрагментовани натпис из Сочанице важан је допринос сазнању да је Антинојев култ посведочен и на простору провинције Горње Мезије.[108] Овде би се могле споменути и две бронзане посуде из Сингидунума и Виминацијума, на које у својој студији указује М. Вујовић, а које су у облику попрсја младића, сатира са ликом овог античког јунака.[109]

---

[105] Да је мит о Ганимеду био префигурација мита о Антиноју, посведочено је бројним скулптурама овог младића са ликом Ганимеда и, између осталог, једним мозаиком из Хадријанове виле у Тиволију, који је сада у палати Квиринале у Риму. На овом мозаику представљена је апотеоза Антиноја кога на леђима узноси орао. Антиној држи вео који образује лук око његове главе. О овом миту у историји и уметности видети: Mambella R. 1995.

[106] Čerškov E. 1970, 65 и даље, бр. 15, са фот.; *AE*, 1971, бр. 500; Dušanić S. 1971, 241–247. Вуасон, међутим, сматра да се овај натпис може боље прочитати *statuam* него *aedem*, Voisin J.-L. 1987, 265, нап. 34.

[107] Присуство ових људи из северозападног дела Мале Азије посведочено је и са два олтара, Dušanić S. 1971, 241–247.

[108] Хадријанова наклоност према младом Битинијцу Антиноју била је важна за развој империјалне уметности и приватних налога у уметности и архитектури у многим градовима Грчке и Мале Азије. Градови као што је била и Олимпија дозвољавали су и издавање комеморативних медаља у част Антиноја, Vermuele C. 1968, 260.

[109] Вујовић М. 1993, 54–56; Вујовић М. 1994, 88, бр. 4, сл. 4; 89, бр. 6, сл. 6. Уп. Vasić M. 1905, 148 и даље; Бојовић Д. 1985, кат. бр. 49.

1.3. Отмица Персефоне

На подручју провинције Горње Мезије Отмица Персефоне (кат. бр. 5) представљена је на већ разматраном надгробном споменику Марка Валерија Сперата из Виминацијума (кат. бр. 1). Налази се на централном пољу изнад натписа. Да би се боље разумео значај овог дела, потребно је најпре указати на сложеност његове иконографије, а потом и на њено значење.

Отмица Персефоне на стели Марка Валерија Сперата припада сложеном иконографском типу. Поред централног пара, Хада и Персефоне, налазе се Хермес и богиња Атена, а композиција се одликује изузетном наративношћу и богатством детаља. Централна група на овом рељефу је у наглашеном чину акције, као и у Хомеровим стиховима.[110] Хад је приказан наг, као ратник са скиптром у подигнутој левој руци, док десном држи Персефону око струка. Персефона се повија под његовом снагом. Она држи вео који нема форму балдахина изнад главе као на рељефу Отмице Европе на истој стели, већ слободно пада и увија се око њеног колена.[111] ***Biga*** у којој се они налазе је у покрету. Два упрегнута коња пропињу се на задњим ногама.

Наративност сцене се не огледа само у фигурама централног пара, Хада и Персефоне, у биги. У крајњем десном делу композиције на уобичајен начин је приказана Атена са кацигом, штитом и копљем. Њено присуство у овој отмици бележи и Хомер, наводећи да се Персефона играла поред Океанових кћери са Атеном и Артемидом у тренутку отмице.[112] Котарице цвећа, једна на левом крају композиције и друга испод задњих ногу коња, осликавају ове стихове. У левом делу композиције, у чијем правцу и тече радња, налази се Хермес. Он држи гласнички штап око кога су увијене две змије (*kerykeion, caduceus*),[113] има путнички шешир (*petasos*) и држи узде златних кочија. Извори не помињу да Хермес присуствује овој отмици и зато би се његова појава на виминацијумском рељефу пре могла разумети на симболичком плану. Хермес је, између осталог, био гласник богова Подземља, Хада и Персефоне, и може се разумети као Подземни (*Chtonios*) или као онај који води душе (*Psychopompos*).[114] Хермес није хтонско божанство, већ предводи

---

[110] Земља се распукла и из ње се појавио Хад у златним кочијама. Он је зграбио Кору и повео је у мрачно Царство мртвих, *Hom. H. Cer.*, passim.

[111] Вео у форми балдахина изнад Персефонине главе приказан је на рељефу Отмице Персефоне на једном саркофагу из Капитолског музеја у Риму (Sichtermann H., Koch G. 1975, 57–58, бр. 61, Т. 148/1), али и на римским монетама из Лидије (Babelon J. 1943, 131). Вео изнад обе фигуре, Хада и Персефоне, налази се и на рељефима два римска саркофага, Sichtermann H., Koch G. 1975, 56–67, бр. 59, Т. 147; бр. 60, Т. 147/2.

[112] *Hom. H. Cer*., passim.

[113] Хермесов гласнички штап је симбол уније Зевса и Реје, која се појавила у лику Деметре. Они су се нераздвојиво заплели и сјединили, *Orph. Arg. Fr.*, 58, 59; Ov., *Met.*, VI, 114.

[114] Turcan R. 1999, 67.

људске душе на путу из овог света у свет мртвих, и то увек као доброчинитељ, као онај који их ослобађа бола и води ка вечном блаженству.[115] У овом контексту би се могла и разумети његова појава овде. Извори међутим спомињу да је он тај који враћа Персефону Деметри.[116] Хтонском нагласку овог дела композиције доприноси и змија, познати симбол бесмртности, постављена испод Хермесових ногу.[117] На сличан начин змија је приказана и на једном рељефу Отмице Персефоне из тврђаве *Sforzesco*.[118]

Пошто су сагледане иконографске вредности, потребно је указати и на могуће значење овог рељефа. На првом плану симболизам ове вишеслојне представе изражен је кроз однос Хада и Персефоне. Отмица је увек мотив насиља смрти, која отима своју жртву. Међутим, након што је одведена у Хадов подземни свет, Кора поново излази на светлост и постаје алегорија судбине људи. Персефона је зато симболисала доминацију над смрћу, јер она не само да је загосподарила Хадовим царством већ је успела и да се врати у свет живих, где је проводила један део године.[119] Персефона је тако могла да пружи наду смртницима да након силаска у таму гроба заслужују поновно рођење.[120] Још од хеленистичких времена Хад је повезиван са неизбежношћу смрти, а Персефона са обнављањем.[121] Персефонин боравак у доњем свету и поновно појављивање у горњем стоичка филозофија је интерпретирала као клицу бачену у земљу након чега је заметак под сунчевим зрацима рађао биљку изнад земље.[122] Персефона је била отелотворење двоструке везе: као ћерка са мајком осликавала је живот, а као Хадова супруга означавала је смрт.[123]

Поред овог основног значења, мит о отмици Персефоне могао би да има и конкретније симболичко значење. Могао је да се разуме и као алегорија женске судбине.[124] Границе Хадовог царства могле су да буду метафора граничне линије између девојаштва и зрелог доба. Заводник, краљ подземног света, представљао је земаљског младожењу и мужа, а сама отмица невесте

---

[115] Срејовић Д., Цермановић-Кузмановић А. 2000, 474 и даље.

[116] *Hom. H. Cer.*, 2 и даље.

[117] Cumont F. 1942, 88.

[118] *LIMC* I, s. v. Pluto, бр. 7.

[119] Jung C. G., Kerényi C. 1973, 109. На једном натпису из III века ст. е. извесна Ерина се слави као нова Кора, *Anthologia Palatina* VII, 13. Уп. Turcan R. 1999, 12. О Персефони као симболу смрти говори и једна анегдота из Нероновог живота. Када је у години његове смрти Нерон позвао харуспице, његов миљеник Спорус му је тада показао прстен чија је гема имала уграviрану Отмицу Персефоне, Suet., *Ner.*, 46, 4.

[120] Cumont F. 1942, 95.

[121] Grevs R. 1992, 84, 110–111.

[122] Cumont F. 1942, 95–97.

[123] Jung C. G., Kerényi C. 1973, 108.

[124] Опширније о томе у поглављу о божанским отмицама.

смрт.[125] Умрла девојка је зато била погодна да се уда за Хада, као што је и умрли мушкарац повремено сматран за Персефониног младожењу.[126] Ове идеје потврђује један епитаф из VI века ст. е.: „Увек ћу бити звана Кора, јер ми је бог дао то име уместо брака“.[127] Такође, на композицији Отмице Персефоне у сликарству гробнице Вицентијуса и Вибије на *via Appia* налази се и натпис *Abreptio Vibies et Discensio.*[128] Идентификујући Вибију са Персефоном, он говори у прилог наведеном фунералном симболизму ове композиције.

На следећем нивоу отмица Персефоне на виминацијумској стели може да се разуме у контексту повезивања идеја брака и смрти. К. Сорвину-Инвуд сматра да, ако је божанство приказано наго, овај чин отмице не треба посматрати на митолошком нивоу већ као алузију на младожењу и младу у чину отмице која је претходила браку.[129] С обзиром на то да је Хад на виминацијумском рељефу наг, без огртача, приказана отмица би у овом контексту могла да буде алузија на сахрањени љубавни пар, Марка Валерија Сперата и његову супругу Луцију Афродизију, чија су имена наведена у натпису испод овог рељефа.

У прилог оваквом ишчитавању значења виминацијумске Отмице Персефоне могу да говоре и одређени иконографски детаљи. Вео у Персефониним рукама, иако овде није у форми балдахина, уобичајени је симбол неба и алузија на вео невесте или покров умрле девојке, о чему је већ било речи.[130] И ливада са цвећем је у научним разматрањима означена као чест мотив у сценама завођења као место љубавне дефлорације.[131] Можда би се и фигура Атене у десном углу композиције могла разумети као прилог оваквим разматрањима.[132] К. Керењи наглашава да су у тренутку ове отмице три Коре биле заједно: Кора, Артемида и Атена. По његовом мишљењу, Атена и Артемида

---

[125] Turcan R. 1999, 47. Пошто је Хад био господар мртвих, ово завођење, односно венчање, симболише смрт, Sourvinou-Inwood C. 1987, 139.

[126] Keuls E. 1985, 131–132.

[127] Атина, Национални музеј, бр. 4889.

[128] Cumont F. 1942, 102. Уп. *LIMC* IV, s. v. Pluto, бр. 31.

[129] Sourvinou-Inwood C. 1973, 12–21. Као што је наведено, када невеста напусти очев дом, она оличава душу у тренутку када напушта свет живих а још се није придружила краљевству мртвих, Seaford R. 1987, 112.

[130] Turcan R. 1965, 477, 520, нап. 1; 615, нап. 5. Химатион изнад главе девојке представља иконографски елемент који указује на венчање, Sourvinou-Inwood C. 1987, 147.

[131] Поред мита о отмици Персефоне, ливада са цвећем се као мотив јавља и у приказима отмице Европе и Ије, Croizant O. W. de 1995, 36. К. Керењи тумачи мотив Персефоне која бере цвеће као алузију на Корину судбину убраног цвета, *Hom. H. Cer.*, 424. Уп. Jung C. G., Kerényi C. 1973, 108.

[132] Атенино девојаштво није било везано за мајку, а још мање би могло да се схвати кроз везу са мушкарцем. У својој суштини ова богиња се ослободила своје сексуалности и имала је карактеристике својствене мушким божанствима, нпр. Зевсу или Аполону, као што су интелектуална и духовна моћ. Иако је Паусанија назива Мајка Атена (Paus., V, 3, 3), она је у својој суштини била Кора и најчешће је називана дру-

су у својој суштини биле девице и одбивши брак постале Корина супротност, док Кора, иако првобитно одбија брак, ипак успоставља компромис.[133] Ако би се прихватила оваква ишчитавања мита о отмици Персефоне, онда би се Атенино присуство у самом чину отмице на виминацијумском рељефу могло разумети и као наглашавање прелазног момента у Персефонином животу. Атена би тако симболисала свет којем је Кора припадала пре отмице, што се може приметити и на визуелном плану – она заправо представља почетак тока радње, који се од ње креће ка левој страни композиције.

Отмица Коре, за разлику од Отмице Европе испод натписа на овој стели, нема блиских уметничких аналогија не само на простору ове већ ни на простору суседних римских провинција.[134] Због тога ће овде бити наведени просторно удаљени примери не само рељефа већ и фунералног сликарства. Сложенији тип ове божанске отмице, у коме се поред централног пара налази и Хермес, приказан је на Бартолијевим акварелима урађеним према античком сликарству гробнице *Nasonii*[135] и у сликарству гробнице у Тиру и западном Хермополису.[136] И Отмица Персефоне из једне гробнице у Масијафу у Сирији по сложености је блиска виминацијумској.[137] Богиња Атена је приказана у крајњем левом углу, док је на виминацијумској стели она у крајњем десном углу композиције.[138]

Што се тиче сепулкралне уметности изведене у камену, потребно је навести сличност коју виминацијумска Отмица Персефоне има са представама на појединим римским саркофазима.[139] Отмица Персефоне је често приказивана у веома сложеним композицијама, понекад са бројним сценама и учесницима, између осталог са Хермесом и Атеном. Поред ових, бројне су аналогије и у другим делима фунералне уметности. Тако један камени скулп-

---

гим именом за девице – *parthenos*. Зато су новчићи са њеним ликом у атинском говору били познати као *korai*, уп. Jung K. G., Kerényi C. 1973, 106–107.

[133] И Атена, као и Артемида, остаје у очевом дому (*oikos*), док Персефона један део године проводи са супругом, а један са мајком, Jung K. G., Kerényi C. 1973, 108.

[134] Занимљиво је да је на монетама Балканског полуострва Персефона приказивана једино заједно са Деметром, и то на монетама у Одеси крајем II и почетком III века: из времена Септимија Севера (бр. 1595), Елагабала (бр. 1624), Александра (бр. 1628), Гордијана III (бр. 1658), Мушмовъ Н. 1912. Отмица Персефоне се налазила на монетама из Александрије, Лидије или Фригије (*LIMC* IV, s. v. Hades: монета бр. 100a је из Александрије, из Трајановог времена, монета бр. 101 је такође из Александрије, али из Хадријановог доба, монета бр. 102 је из Лидије, док је монета бр. 103 из Фригије).

[135] Видети поглавље о отмици Европе и нап. бр. 199.

[136] Olszewski M.-T. 2001, T. 27/5 и 28/7.

[137] Olszewski M.-T. 2001, T. 27/6.

[138] У сликарству гробнице у Вергини у композицији Отмице Персефоне приказана је и Персефонина другарица, која нема посебне карактеристике да би била идентификована као одређена личност, Andronicos M. 1984, сл. 49.

[139] Sichtermann H., Koch G. 1975, бр. 59, 60, 61.

торални фрагмент из хрватског Народног музеја показује трочетвртински портрет жене која левом руком држи пребачен вео изнад главе. Ј. Бруншмид сматра да се можда ради о приказу Коре у сцени отмице.[140] Мотив две котарице цвећа је на скоро идентичан начин постављен на једном црно-белом мозаику у некрополама испод цркве св. Петра.[141]

Пошто је указано на аналогије појединачних рељефа божанских отмица Европе и Персефоне на стели Марка Валерија Сперата, сада је потребно сагледати ову надгробну стелу и као целину и указати на њене постојеће аналогије. Ове две божанске отмице нису уобичајено представљане заједно, међутим, Де Круазон је приметио програмску сродност ове виминацијумске стеле са сликарством гробнице *Nasonii*.[142] Он наводи да је Отмица Персефоне имала као пандан на супротном зиду гробнице *Nasonii* слику Отмице Европе. Поред тога, блискост програма ове гробнице и виминацијумске стеле наглашава и сцена лова приказана на оба споменика.[143] По својој иконографији Отмица Персефоне из гробнице *Nasonii* ближа је виминацијумској него Отмица Европе. Виминацијумска Отмица Персефоне је сложенија у односу на римску због тога што се у њеном десном углу налази богиња Атена. Међутим, Отмица Европе из гробнице *Nasonii* много је сложенија од виминацијумске зато што садржи групу девојака на левој страни композиције. Важно је ипак нагласити да обе божанске отмице из гробнице *Nasonii* чине само део комплексног есхатолошког програма. На крају би се могло закључити да блискост ова два просторно веома удаљена споменика није толико изражена у иконографији колико у чињеници да су две божанске отмице, Персефоне и Европе, чиниле јединствени програм у њиховој декорацији.[144]

Виминацијумска Отмица Персефоне, како се из наведеног види, јединствена је у сепулкралној уметности не само провинције Горње Мезије већ и шире. Веома сложеном иконографијом, али и стилским богатством, изражава изузетне одлике уметности антонинског доба. Фигуре су моделоване са великом умешношћу и заједно са композиционим складом и богатством приказаних детаља говоре да се ради о делу врхунских вредности. Изузетан реализам у приказу ове отмице своје паралеле у погледу стила на простору ове провинције може да има једино у рељефу Хелене и Менелаја на стели Га-

---

[140] Brunšmid J. 1905, 76, бр. 141.

[141] *LIMC* IV, s. v. Hades, сл. 76b.

[142] Croizant O. W. de 1995, 169, нап. 21.

[143] Декоративни програм ове гробне просторије, између осталог, чиниле су композиција лова на тигра, моралне егзегезе врлина над злокобним снагама, представа Херкула предвођеног Меркуром, који изводи Кербера из Подземља и једна сцена жртвовања боговима Манима, Croizant O. W. de 1995, 247. На виминацијумској стели сцена лова се налази на фризу испод централне композиције Отмице Персефоне.

[144] На два *pinakes* из места Локре посвећена Персефони насликана је Европа на бику. Ово је изузетно важан пример повезаности две божанске отмице у једну идејну целину, Barringer J. M. 1991, 665, нап. 38.

ја Корнелија Руфа (кат. бр. 10).[145] Значај Отмице Персефоне на стели Марка Валерија Сперата зато не треба сагледавати само у оквирима горњомезијске сепулкралне уметности. Рељеф Отмице Персефоне, као и сама стела Марка Валерија Сперата, својим изузетним квалитетом и значајем свакако превазилази простор провинције у којој је настао.

*

Иако се не ради о божанској отмици, због тематске блискости важно је навести и малу скулпторалну, доста оштећену групу пронађену код Костолца.[146] Приказане су две фигуре на двоструком престолу којима данас недостају главе, а Н. Вулић је указао на то да се ради о Плутону и Персефони и Керберу поред њихових ногу. Он наводи да ово дело припада провинцијалном раду и да је настало крајем II или почетком III века. Најближу уметничку паралелу ова скулптура има на једном рељефу из Остије који је данас у Ватиканском музеју, где се Персефона и Плутон такође налазе на двоструком престолу, а поред њихових ногу је Кербер.[147] Поред овог централног пара, на рељефу из Остије приказане су још две фигуре. Рељефу из Костолца ипак је просторно ближи један рељеф из Констанце који је данас у музеју у Букурешту, са допојасним портретима Персефоне и Плутона.[148] Централни пар на рељефу из Констанце вероватно је био фланкиран фигурама. Данас се разазнаје само женска фигура Деметре са десне стране, док је рељеф са леве стране толико оштећен да је веома тешко рећи да ли је и, ако јесте, кога је представљао.

Важно је нагласити то да је поред ове скулпторалне групе Персефоне и Плутона на двоструком престолу из Костолца постојао и један натпис посвећен овим божанствима од стране једног аугустала из Рацијарије на који указује М. Мирковић.[149] М. Мирковић чак износи и претпоставку да се скулптура Персефоне и Плутона можда налазила у храму ових божанстава. Поред ових примера, Персефона је у Горњој Мезији била приказана и на једном виминацијумском рељефном огледалу с краја II или почетка III века.[150]

---

[145] Mirković M. 1986, бр. 73.

[146] Ladek F., Premerstein A. v., Vulić N. 1901, 122, бр. 12; Вулић Н., Ладек Ф., Премерштајн А. ф. 1903, 65, сл. 8; Mirković M. 1968, 137, нап. 6; Tomović M. 1993, 120, бр. 209, T. 47/6–7.

[147] *LIMC* IV, s. v. Pluto, бр. 54.

[148] *LIMC* IV, s. v. Pluto, бр. 1a. Уп. Bordenache G. 1964, 171, сл. 10.

[149] *CIL* III, 12646. Уп. Mirković M. 1968, 137.

[150] Спасић-Ђурић Д. 2001, 172–175, сл. 8 и 9.

2. Љубавни сусрет

На простору провинције Горње Мезије, колико је до сада познато, тема љубавног сусрета се јавља на надгробним споменицима само као рељеф Амора и Психе на подужној страни каменог саркофага из Виминацијума и као рељеф на једном каменом одломку из села Мирковци, које се налази око седам километара северно од Скопља, у близини античког насеља Скупи.

Амор и Психа

Горњомезијске представе Амора и Психе припадају различитим иконографским типовима. На виминацијумском саркофагу они су представљени уобичајеним типом композиције, док се за сачувани фрагмент из села Мирковци то не може рећи. С обзиром на то да се ради о различитим иконографијама, оне ће овде бити појединачно разматране.

Рељеф Амора и Психе на данас сачуваној подужној страни саркофага из Виминацијума (кат. бр. 6) део је сложеног иконографског програма. Централно, профилисано натписно поље фланкирано је нишама у којима се налазе рељефи. У десној ниши су на уобичајен начин, као две стојеће фигуре у загрљају, приказани Амор и Психа, а као пандан овом пару на левој страни саркофага налази се други пар. Прво ће бити указано на вредности ових рељефа, а потом ће они бити сагледани и у односу на натпис на централном пољу.

Рељеф Амора и Психе на десној страни виминацијумског саркофага не одступа од уобичајеног начина приказивања овог мита. Амор и Психа као две стојеће фигуре налазе се у ставу нежног загрљаја, крунисаног пољупцем.[151] Без обзира на могуће иконографске особености овог мита на ликовним представама, научници се слажу да је његов симболизам у основи увек исти. Олшевски сагледава Амора и Психу као истовремену ликовну представу и *Catabasis* и *Anabasis*.[152] По његовом мишљењу, Психа изражава одвајање душе од света богова, а сусрет Амора и Психе представља метафору сусрета душе са телом. У исто време Олшевски означава и поновни сусрет душе са светом богова након напуштања материјалног тела. И Ф. Кимон је сматрао да *Psyche* приликом рођења улази у *hyle* и води човека у постојање, као и да је смисао човековог живота да не изгуби чежњу за светом из којег је Психа у тренутку рођења сишла као лептир.[153] По његовом мишљењу, Амор

---

[151] *LIMC* VII, s. v. Psyche, 569–585, бр. 1–165.

[152] Олшевски даје и схематски приказ значења митова у односу на њихова симболичка значења, Olszewski M.-T. 2001, 156–159.

[153] Смисао смрти је поновни радосни излазак, уздизање Психе из света материје кроз сферу коју персонификују Музе у *ogdoas*, прадомовину духа, Gerke F. 1973, 14. И у Хомеровим стиховима се спомиње да дух мртвог човека лети ка Хаду и пореди се са птицама (*Il.*, XXII, 362; XVI, 586; *Od.*, XI, 605; XXIV, 5). Симбол Душе може да буде

је тај који уздиже душу и спречава је да се умртви, односно паралише у страстима тела, и који је враћа њеној божанској суштини.[154] Зато је заљубљени пар, Амор и Психа, у научној литератури сматран симболом ослобођења душе из њене уплетености са материјом, а ово основно тумачење може се применити на све представе овог пара, па и горњомезијске.

Представу Амора и Психе на виминацијумском саркофагу карактерише тренутак загрљаја, односно пољупца. Р. Туркан сматра да је њихов загрљај ликовни израз за љубав о којој говори Платон, као и да је израз сједињења двоје супружника.[155]

Рељеф Амора и Психе припада уобичајеном типу, веома распрострањеном у римској фунералној уметности. М. Мирковић наглашава његову сличност са Капитолском групом.[156] Сличност са овом мермерном статуом из Капитолског музеја у Риму не огледа се само у композицији и положају фигура, већ и у паду Психине драперије. И Амор и Психа на једном саркофагу из Археолошког музеја у Истамбулу веома наликују виминацијумским фигурама Амора и Психе, с том разликом што се поред овог пара налази жртвеник.[157] Овај иконографски тип Амора и Психе често се јавља и на другом археолошком материјалу.[158]

Виминацијумски рељеф географски ближе аналогије има у једном лоше очуваном фрагменту из села Војнице у околини Велеса. Н. Вулић га је објавио, али га није протумачио,[159] да би у каснијој анализи овог дела указао на то да се ради о Сатиру и Нимфи.[160] Међутим, на основу организације композиције као и положаја фигура, а посебно оштећеног рељефа иза леђа мушке фигуре, може се претпоставити да су на овом одломку представљени Амор и Психа.[161] Овде би свакако требало навести и један вотивни споменик прона-

---

лептир, змија или мале фигуре са крилима које указују на дух мртвих. Опширније о томе видети: Forbes Irving P. M. C. 1990, 114.

[154] Cumont F. 1942, 31.

[155] Turcan R. 1999, 141.

[156] Mirković M. 1986, 159. О Капитолској групи опширније видети: *Roscher* III, 3247, сл. 23.

[157] Ерос и Психа су постављени између две групе Ероса, *LIMC* III, s. v. Eros, бр. 972.

[158] Овај мотив је био популаран уопште на теракотама (*LIMC* VII, s. v. Psyche, бр. 121a и 121b) као и на монетама у Тракији, Битинији и на Патрасу. Налази се на једној монети из Сердике из времена Каракале (бр. 416a), једној са Патраса из времена Комода (бр. 416) и на једној из времена Максимуса из Никомедије у Битинији (бр. 416b), *LIMC* III, s. v. Eros.

[159] Вулић Н. 1931, 33–34, бр. 67.

[160] Вулић Н. 1934, 63, бр. 72.

[161] Захваљујем се проф. А. Јовановићу на помоћи у тумачењу теме овог доста оштећеног рељефа. Данас се на основу документације може уочити да се на њему налази мушка фигура окренута ка женској. Положај њихових тела, посебно савијена десна рука мушке фигуре, дати су на исти начин као у сценама Амора и Психе. Иако је

ђен у селу Барову, јужно од Скопља.[162] У јединственој иконографији приказани су Либер и Либера, односно Дионис и Аријадна са наглашеним елементима из иконографије Амора и Психе. То се посебно огледа у томе што су две стојеће фигуре у загрљају, а такође и у ставу и положају женске фигуре. Н. Вулић је због тога овај рељеф и протумачио као Амора и Психу.[163]

На следећој равни овај рељеф Амора и Психе требало би сагледати и у односу на други рељеф који се као пандан налази у левом делу предње стране овог виминацијумског саркофага. У левој ниши се налазе две фигуре, мушкарац и жена, који стоје једно поред другог. Н. Вулић их није идентификовао као приказ одређеног мита и у свом првом истраживању наводи да се ради о грађанском пару.[164] И В. Кондић претпоставља да се овде ради о брачном пару,[165] што прихвата и М. Ђорђевић, указујући на то да овај пар представља алузију на сахрањени пар покојника чија су имена на натпису.[166] Рељеф је данас лоше очуван и тешко је прецизно атрибуисати приказану тему, па због тога важну улогу има досадашња документација. С једне стране, веома логичном се чини горе наведена претпоставка да се ради о брачном пару чија су имена наведена у натпису. У том случају мушкарчева туника може да укаже на то да се ради о војнику, а предмет који жена држи у руци могао би можда да симболизује њено занимање. С друге стране, ако се погледају уобичајене представе сахрањених покојника, уочљиво је то да виминацијумски пар нема блиских иконографских паралела.

Од пресудног значаја за атрибуцију овог рељефа јесте питање које предмете у рукама држе приказани мушкарац и жена, а давање одговора веома отежава лоша очуваност рељефа и чињеница да су у досадашњим разматрањима аутори износили различите ставове. У првим анализама овог дела Н. Вулић је указао на то да се ради о жени која у левој руци држи преслицу, а десном извлачи конац.[167] Међутим, вративши се нешто касније поново на овај проблем, он увиђа да то није преслица него суд, доле узан, а горе широк.[168] В. Кондић наводи да жена у десној руци држи суд, док левом придржава скут хаљине.[169] Тешко је увидети које је од ових тумачења најприхватљивије. Што се тиче мушке фигуре и атрибуције предмета, ситуација је слична. Н. Вулић наводи да човек не држи ни чекић ни штап, како је раније

рељеф у доста лошем стању, може се уочити да се иза леђа женске фигуре налазе остаци крила.

[162] Вулић Н. 1931, бр. 549; Pilipović S. 2006, 81–94, сл. 1.

[163] Вулић Н. 1931, бр. 549.

[164] Вулић Н., Премерштајн А. ф. 1900, бр. 20; Вулић Н. 1909, 132, у.

[165] Kondić V. 1965, 246.

[166] Ђорђевић М. 1989–1990, 143.

[167] Вулић Н., Премерштајн А. ф. 1900, бр. 20.

[168] Вулић Н. 1909, 132, у.

[169] Kondić V. 1965, 248, бр. 6.

сматрао, већ исти суд као и жена поред њега, као и да у десној руци, положеној на груди, такође држи мали суд без ноге и дршке.[170] В. Кондић се слаже да мушкарац у руци држи суд.[171] Данас је једино уочљиво то да постоји неки суд или предмет у мушкарчевој положеној десној руци, док се на спуштеној левој руци јасно разазнају прсти, а сам положај палца тешко може да укаже на то да је мушкарац држао неки предмет у овој руци.

С обзиром на то да учињена анализа није допринела атрибуцији овог рељефа, потребно је сагледати и уобичајене начине приказивања портрета покојника у фунералној уметности Горње Мезије, као и потражити могуће аналогије у другим митолошким композицијама. На горњомезијским надгробним стелама покојници су се углавном приказивали у виду портретних бисти, а слични примери на саркофазима нису познати.[172] Горњомезијски саркофаг би у том погледу пре имао аналогије у уметности суседних римских провинција, пре свега у Панонији, где су портрети покојника у целој фигури били посебно популарни.[173] На саркофазима у Панонији, са карактеристичном трипартитном поделом предње стране, најчешће су представљани војници. На једном таквом саркофагу из Мурсе у левој ниши је жена, а у десној војник.[174] Слично је организована и декорација на једном саркофагу из Сисције, где су фигуре у нишама са панонским волутама, као и на виминацијумском саркофагу, с тим што није у питању заједнички портрет. Све наведено указује на то да је сама организација ликовне декорације, односно трипартитна подела, и појава норичко-панонске волуте на виминацијумском саркофагу веома блиска панонским примерима и да би у том смеру требало тражити узоре за његову декорацију. И поред тога, тешко је навести неки познати пример заједничких портрета у декорацији панонских саркофага.

На следећем нивоу могло би се указати на сличност виминацијумског рељефа са рељефом Тезеја и Аријадне на једној стели из Аквинкума[175] или једној геми из Беча.[176] На левој страни рељефа из Аквинкума налази се Аријадна, која у обе руке, левој подигнутој и десној спуштеној, држи конац на-

---

[170] Вулић Н. 1909, 132, у.

[171] Kondić V. 1965, 248, бр. 6.

[172] О надгробним споменицима Горње Мезије на којима се између осталих налазе и портретне представе видети: Kondić V. 1965; сви томови едиције *IMS*.

[173] Dautova-Ruševljan V. 1989, 100–101.

[174] Dautova-Ruševljan V. 1989, бр. 169.

[175] *AEM* 1890, 49; Toynbee J. M. C. 1977, 405.

[176] Аријадна, лево од Тезеја, држи клупче, а Тезеј спуштену батину. Аријадна пружа ка њему своју десну руку, као и на виминацијумском рељефу. Међутим, на виминацијумском рељефу мушка фигура је благо окренута од женске и држи десну руку савијену према грудима, док је и на геми из Беча Тезејева десна рука пружена према Аријадни. Гема се налази у Kunst. Hist. Mus. Xib, 330, *LIMC* III, s. v. Ariadne, бр. 13.

мењен Тезеју. Он пружа десну руку према њој, док левом држи палицу.[177] Црте лица обе фигуре су оштећене. На крајњој десној страни налазе се врата лавиринта. Уколико се виминацијумски рељеф упореди са овим рељефом из Аквинкума, уочљива је слична организација композиција. На оба рељефа женска фигура се налази на левој страни композиције у благо наглашеном контрапосту. На виминацијумском рељефу око њене леве руке обавијен је комад одеће који пада поред ње. Сличан део одеће се такође спушта иза леве Аријаднине руке на рељефу из Аквинкума. Мушка фигура на рељефу из Виминацијума слично је постављена као и мушка фигура на рељефу из Аквинкума, са том разликом што је ослонац на десној, а не на левој нози. На рељефу из Виминацијума женска фигура је у туници са огртачем, а мушкарац је у краткој војничкој туници, док на рељефу из Аквинкума Аријадна има само драперију, а Тезеј огртач. Н. Вулић у свом каснијем тумачењу виминацијумског рељефа наводи да није тачно да мушка фигура има чизме, већ је боса, исто као и Тезеј на рељефу из Аквинкума. На рељефу из Аквинкума Тезеј држи своју батину ослоњену на раме, док се на горњомезијском рељефу не може са сигурношћу утврдити цртеж тог дела композиције. Н. Вулић је, као што је наведено, у свом првобитном опису дела указао на то да мушка фигура у левој руци држи чекић или штап. Данас овај део композиције није јасно видљив и заиста је тешко прецизирати који предмет је у питању. За утврђивање теме виминацијумског рељефа важну улогу има и мањи предмет који мушкарац држи у десној руци а за који би се тешко могло рећи да је клупче јер су ивице предмета доста оштре и упућују на то да је можда приказан горњи део пехара, мотив који би могао да укаже на Дионисове свечаности.

Сличност виминацијумског рељефа са наведеном представом Тезеја и Аријадне из Аквинкума само је композиционе природе и недовољна је да атрибуише тему,[178] али може да потврди да би аналогије за овај саркофаг ипак требало тражити у Доњој Панонији.

Да би се боље разумео значај виминацијумског саркофага, потребно је указати и на његове најближе уметничке аналогије. Сагледавање програма других саркофага показало је да не постоји уобичајена иконографија у којој су се Амор и Психа приказивали. На саркофагу из Сескарда, Алисције (*Aliscia*), поред Амора и Психе, на акротеријама се налази и рељеф Аполона

---

[177] Аријадна даје Тезеју чаробно клупче које јој је Дедал дао пре него што је отишао са Крита, упутивши је у то како да уђе у лавиринт и како да изађе из њега. Тезеј је требало да отвори улазна врата и причврсти конац за горњи део греде изнад улаза. Клупче би се затим одмотавало док би он доспевао до најзабаченијих одаја лавиринта. Излаз из лавиринта би пронашао тако што би поново намотавао клупче, Plut., *Thes.*, 29; Apd., *Ep.*, I, 8.

[178] На виминацијумском рељефу недостаје мотив врата лавиринта, међутим, она нису неизоставан иконографски детаљ и могу бити присутна, као на рељефу из Аквинкума или на једном рељефу из Метрополитен музеја (*LIMC* III, s. v. Ariadne, бр. 11), али и не морају, као на мозаицима из Помпеја или Салцбурга (*LIMC* III, s. v. Ariadne, бр. 6 и 9).

и Марсије.[179] Ипак, чешћи су примери у којима Амор и Психа фланкирају *imago clipeata*, као на саркофазима из Агригента[180] и Остије[181]. Такође, они могу бити и учесници у дионизијским свечаностима.[182] По иконографском програму виминацијумском саркофагу је можда најближи један саркофаг из Сирмијума.[183] На њему рељефи Амора и Психе фланкирају централно поље. Рељефи су такође смештени у профилисаним нишама које се завршавају панонском волутом у горњем делу, док су фигуре постављене на уздигнуто постоље. Овај саркофаг припада богато украшеним саркофазима из једне радионице која је у Сирмијуму радила током III века.[184]

Поред овог примера, важно је рећи да су ликовне представе Амора и Психе биле честе теме на надгробним споменицима западних провинција, посебно у Норикуму и Панонији.[185] В. Кондић сматра да виминацијумски саркофаг узоре има у Италији и западним провинцијама – на шта су и указала наведена разматрања – посебно због трипартитне поделе и појаве норичко-панонске волуте у његовој декорацији.[186]

И поред тога што је тешко прецизније сагледати значење рељефа у левој ниши, а самим тим и целокупног програма овог виминацијумског саркофага, натпис на његовом централном пољу на известан начин би могао да допринесе бољем разумевању његове иконографије.

Натпис (*IMS* II 163) говори да је споменик подигао Аурелије Галик супрузи Аурелији Теодоти. У складу са идејом да је овај мит, илуструјући блажене, могао да буде повод за идентификовање умрлих са овим митолошким паром[187] Амор и Психа би овде могли да се односе на сахрањени пар чија су имена наведена у натпису а који је можда и приказан у левој ниши овог саркофага. У том случају би предња страна овог саркофага приказивала земаљски и небески пар.

Пошто Амор оживљава Психу и разлог је њеног живота,[188] земаљски пар у левој ниши, чија су имена можда наведена у натпису, заслугом своје

---

[179] Ferri S. 1933, сл. 295. Уп. Dautova-Ruševljan V. 1983, 103.

[180] Веома сложена композиција типа *imago clipeata*, Walde E. 1997, 246, T. 71/3.

[181] Turcan R. 1978, T. 4/7. Уп. *LIMC* VII, s. v. Psyche, бр. 141b.

[182] Turcan R. 1999, сл. 176, 178 etc.

[183] Саркофаг се данас налази у Лапидаријуму Беча, Ferri S. 1933, 245, сл. 297 и 298; Dautova-Ruševljan V. 1983, 103, T. 22/4.

[184] О сирмијумским клесарским радионицама видети: Dautova-Ruševljan V. 1983, 130 и даље.

[185] Dautova-Ruševljan V. 1983, 103.

[186] Kondić V. 1965, 245.

[187] Turcan R. 1978, 1731.

[188] Turcan R. 1999, 122.

љубави такође би могао да очекује вечни живот, који они осликавају.[189] С друге стране, чак и уколико би се рељеф на левој страни саркофага разумео као нека митолошка композиција, ишчитавање програма овог саркофага не би се суштински променило. Бројни су били сепулкрални споменици на којима су митолошке личности попримале портретне карактеристике покојника, као на једном саркофагу са Тезејем и Аријадном из музеја у Кливленду.[190] У случају да се овде ипак ради о митолошким јунацима, наведене идеје би биле конкретизоване у оквиру симболичке нарације мита чији су јунаци приказани.

Иако је тешко са сигурношћу утврдити ко је приказан у левој ниши овог саркофага, сахрањени брачни или можда неки митолошки пар – што је мање вероватно – његов иконографски програм у суштини изражава значај љубави у контексту даљег пута душе након смрти. Ова идеја је веома експлицитна на рељефу Амора и Психе, док би се на портретима супружничког пара у левој ниши она контекстуализовала у свету смртних бића и обичних људи.

Следећи горњомезијски рељеф Амора и Психе, из села Мирковци код Скопља (кат. бр. 7), веома се разликује од виминацијумског. На фрагменту из села Мирковци испод аркаде у два засебна поља налазе се Амор и Психа. На основу малих димензија фрагмента, као и саме композиције, може се претпоставити да је овај фрагмент вероватно чинио део фриза на неком саркофагу.

Рељеф из Мирковаца се разликује од виминацијумске представе овог мита и у чињеници да се ради о веома младим особама. Моменат инфантилизације Амора и Психе није неуобичајен у римској фунералној уметности, посебно у композицијама Дионисових свечаности.[191] Позивајући се на Платонове идеје изнесене у VII књизи *Закона* о повратку на невиност детета, Р. Туркан тумачи овакву инфантилизацију, посебно уочљиву у дионизијским сценама припремања вина, као повратак душе у своју невиност постхумним ослобођењем.[192] Тако присуство аморета или ероса у фунералним темама може да означава оптимизам, радост животног агона, чистоту дечије игре, као и досезање врлине и хармоније кроз трагање за Психом.[193] У складу са тим, инфантилизација Амора и Психе на рељефу из Мирковаца сугерише да је фрагмент највероватније био део композиције која се односила на дионизијске свечаности.

---

[189] А. Шобер је истакао да Амор и Психа, као и Венера и Адонис, симболизују љубав након смрти, Schober A. 1923. Уп. Kondić V. 1965, 246.

[190] Иако је у питању тема Тезејевог напуштања Аријадне, покојници изражавају наду у превазилажење зла, али и смрти након раздвајања супружника услед преране смрти мужа, Turcan R. 1999, 44, бр. 39.

[191] Turcan R. 1999, 173–177.

[192] Turcan R. 1966, 560.

[193] Јовановић А. 1996, 29.

Сагледавањем иконографије овог фрагмента уочава се да је Психа приказана у уобичајеном ставу: левом руком придржава драперију, док десну пружа према Амору. Међутим, оштећење на Аморовој фигури не допушта да се одреди шта се налазило са његове десне стране, осим да је можда држао лептира у левој руци. Представе Амора са лептиром припадале су истом симболичком кругу као и оне са Амором и Психом зато што је лептир био честа метафора за Психину душу. Амор је зато често у фунералној уметности био придруживан или Психи или лептиру.[194]

Фрагмент из Мирковаца највероватније је био део сложеније композиције, можда фриза, и као такав нема ближих уметничких паралела на простору Горње Мезије и околних римских провинција и своје даље аналогије може имати у саркофазима малоазијског типа. Нажалост, овај фрагмент је данас познат само из литературе и због тога се о њему може само рећи да се одликовао изузетном пропорционалношћу фигура и одличном композицијом. У циљу анализе теме овог рељефа већ су наведене најближе аналогије и због тога ће сада бити указано само на просторно најближе споменике са приказом овог мита.[195] То су два фрагмента непознатог места налаза, данас смештени у музеју у Требињу.[196] На првом фрагменту једног саркофага у поворци малих Амора иза крилатог Амора налази се још један који га придржава. А. Јовановић претпоставља да се ради о Амору и Психи или трансвестији Дионисових свечаности и датује овај фрагмент у III век. На другом фрагменту у сцени дионизијских свечаности Дионис и његова пратња су замењени Еросима.[197] На једном атичком саркофагу из Салоне у поворци Амора налазе се и дечак и девојчица који се љубе. Н. Камби их тумачи као Амора и Психу.[198] Са Виса потиче један рељефни фрагмент са главом девојчице која својим ставом указује на то да се изнад ње можда налазио Амор.[199] Проучавајући сликарство гробница у Илирикуму, С. Ђурић претпоставља да је и у

---

[194] Blanc N., Gary F., Leredde H. 1987, 326.

[195] Хијерогамија Диониса и Аријадне представљена је на једном огледалу из Виминацијума које је данас у Народном музеју Пожаревца. Дионис је на клини, а испред њега је Аријадна са карактеристичним велом у форми балдахина. Поред њих се налазе још две мушке фигуре: једна у покрету игре, а друга са зракастом круном на глави, највероватније Силен и Сол, односно Хелиос, Спасић-Ђуровић Д. 2001, 162–164, сл. 2 и 3.

[196] Јовановић А. 1996, 32, 34, бр. 16 и 19.

[197] Јовановић А. 1996, 34, бр. 19.

[198] Cambi N. 1988, 46, кат. бр. 64, Т. 25. И овде, као и на једном саркофагу из истамбулског музеја, Амор и Психа су део композиције поворке Амора, Kranz P. 1997, 145, Т. 31/2.

[199] Cambi N. 1988, 46, кат. бр. 63, сл. 40.

једној гробници у Констанци фигура Амора имала пандан у фигури Психе, мада износи и могућност да се ради и о представи једног или два Амора.[200]

Време настанка горњомезијских представа Амора и Психе прецизније се може утврдити само за представу на виминацијумском саркофагу. На основу изгледа слова натписа Н. Вулић датује овај саркофаг у почетак II века. Сама посвета *Dis Manibus* указује на II или III век. Фрагмент из Мирковаца би се такође на основу стилских карактеристика могао датовати у ове шире временске оквире II или III века.

*

Иако не припадају споменицима који чине тему рада, можда би се могле навести и хеленистичке представе Ероса и Психе на теракотама из античке збирке Народног музеја у Београду,[201] као и археолошке збирке Меморијалног центра „Јосип Броз Тито“.[202] На теракоти из Народног музеја Ерос левом руком грли Психу, док је десном милује по лицу. Поред Ероса је приказан и његов пратилац, пас. Статуета је пореклом из места Неохори код Амфиполиса и рађена је према старијим узорима. Друге две теракоте из Меморијалног центра део су колекције која је била набављена у Атини пре II светског рата и не зна се одакле потичу. На првој су приказани Ерос и Психа, која има дијадему на глави, у ставу нежног пољупца, док су на другој теракоти у ставу нежног загрљаја.

3. Љубав у свету хероја и хероина

У сепулкралној уметности Горње Мезије митови о љубави у свету смртних бића јављају се као следеће теме: повратак Алкестиде, Ифигенија на Тауриди, Хелена и Менелај пред зидинама Троје и Јасон и златно руно. Овој тематској целини придружена је и тема Диоскура, већ поменута у контексту пратилаца Европиног лета на стели из Виминацијума. Споменици су углавном из Виминацијума и његове околине.

3.1. Повратак Алкестиде

Повратак Алкестиде на територији Горње Мезије налази се на надгробном споменику који је касније узидан у смедеревску тврђаву (кат. бр. 8). С обзиром на чињеницу да су рушевине Виминацијума коришћене као мајдан гра-

---

[200] Сликарство у гробници је веома лоше очувано и аутор га датује у прву половину IV века, Đurić S. 1985, 12–13, 175–176.

[201] Veličković M. 1957, 42, бр. 49, T. 18.

[202] Cvijović M. 1991, 50–51, бр. 50 и 53.

ђевинског материјала за ову тврђаву, може се претпоставити да је и ово дело највероватније настало у Виминацијуму или његовој околини.[203]

Да би се боље разумела иконографија овог рељефа, најпре ће бити наведене опште карактеристике приказивања мита о Алкестиди у фунералној уметности. Постоје три основна типа композиције, чијим комбинацијама настају сложеније представе овог мита. Прва два типа су најзаступљенија и чине их Херакле који предводи Алкестиду, односно Адмет који тугује поред клине (*klyne*) на којој се често налазила Алкестида. Трећи тип, супружници се поново срећу, није толико чест у фунералној уметности[204] и у њему се радња дешава као код Еурипида, испред куће, под ведрим небом. Сложеност развијених типова зависила је од броја учесника, односно сцена које су приказане.[205]

Смедеревски рељеф припада развијенијем типу јер сједињује у себи две различите композиције. На левој страни је Херакле који води Алкестиду, а на десној Адмет који тугује поред празне клине, иза које се налази још једна женска фигура. Уочљиво је да се ту ради о симбиози два иконографски једноставнија типа композиције: Херакла са Алкестидом на левој страни и Адмета и девојке, који још увек нису запазили Алкестидин повратак на десној страни. Особеност овог рељефа чини непозната женска особа на десном крају композиције, коју Н. Вулић тумачи, веома логично, као слушкињу.[206]

Мит о повратку Алкестиде у фунералној уметности основно симболичко значење остварује на следећи начин. Алкестидин чин је био потврда снаге љубави и због тога су богови, како наводи и Платон, вратили њену душу из Хада.[207] Без обзира на то да ли је Алкестиду у свет живих вратио Херакле, како приказује смедеревски рељеф, или милост богова, повод за то

---

[203] Велики број споменика је уништен када су током средњег века рушевине Виминацијума служиле као мајдан грађевинског материјала, Kondić V. 1965, 268. С друге стране, не би требало занемарити ни могућност да је у античкој Винцеји постојала радионица која је могла да изведе овако сложен споменик. Бројни су надгробни споменици са овог локалитета и међу њима се налазе и две надгробне стеле сложене архитектонске конструкције које могу да говоре у прилог оваквој претпоставци, Mirković M. 1986, бр. 179 и 190. За друге споменике са овог локалитета видети: бр. 3, 4, 9, 17, 21, 26, 27, 29, 30, 45, 64, 57, 58, 60, 63, 75, 82, 93, 95, 97, 103, 108, 115, 122, 124, 151, 152, 162, 165, 174, 177, 188, 191, 193, 204, 206, 238, 248, 255, 288, 324.

[204] Вулић Н., Ладек Ф., Премерштајн А. ф. 1903, 67.

[205] На једном саркофагу из Ватиканског музеја *Chiaromonti* налазе се следеће композиције: сусрет Херакла и Адмета у Адметовој кући, Алкестида на клини, сусрет Адмета и Херакла који води Алкестиду, и представа Хада и Персефоне, Sichtermann H., Koch G. 1975, 20, кат. бр. 8. На сличан начин је организован и сложени рељеф на саркофагу из Велетрија, Kastelic J. 1997, 16, T. 4.

[206] Вулић Н., Ладек Ф., Премерштајн А. ф. 1903, 67.

[207] Диотима износи идеју да су херојска дела из љубави учињена из саме тежње ка бесмртности, Plat., *Symp.*, 179c–180c, 208d.

су свакако биле њена љубав и пожртвованост.[208] Овај чин је, између осталог, био повод да се у фунералној уметности Херакле слави као победник над смрћу, а да Алкестида постане симбол живота након смрти.[209] Као што је већ речено, Алкестидин чин није израз љубавне чежње већ љубавне доброте, а изражава и *Virtus* који заслужује награду. Повратак Алкестиде на смедеревском рељефу, као и сви митови о повратку из другог света, говори да смрт није дефинитивна и нуди извесну утеху фамилији покојника.[210]

Поред наведеног основног значења, смедеревски рељеф је могуће разумети и у донекле конкретнијем контексту. Мит о Алкестиди може да говори и о смрти која раздваја супружнике који се воле и који се надају да ће се поново срести.[211] Алкестида и Адмет су зато постали повод за идентификацију умрлих супружника који се воле и надају се да ће се поново срести, са њима – херојима брачне љубави.[212] Они изражавају и поштовање према хармонији која се не прекида ни смрћу једног од супружника.[213] Ове идеје се најбоље могу уочити на саркофагу названом према имену *Iunius Evhodus* из натписа, где Алкестида и Адмет имају лица покојних супружника, а две Нике држе епитаф о победи љубави над смрћу.[214]

Проучавајући фунералне споменике Р. Туркан је закључио да је Повратак Алкестиде, као и представа Отмице Европе, била мотив декорације надгробних споменика девојака или жена преминулих пре својих мужева.[215] Он наводи да натписи још од хеленистичке епохе пореде преминулу девојку са Алкестидом (*Anthol. Pal.* VII, 691), као што и један метрички натпис из Остије наводи да Еурипидови стихови о Алкестиди говоре о судбини након смрти.[216] На овај начин би могао да се разуме и рељеф Повратка Алкестиде

---

[208] И Платон и Аполодор наводе да Персефони није било драго што је Алкестида дошла уместо Адмета, односно што је, након што је попила отров, њен дух сишао у Тартар, али и да је била дирнута њеном пожртвованошћу и пристала да је врати међу живе, Plat., *Symp.*, 179b; Apd., *Bibl*., I, 9, 15. Други наводе да је Херакле, када је сазнао тужну краљичину судбину, савладао бога смрти Танатоса и вратио Адмету његову одану и пожртвовану супругу, Eur., *Alc.*, passim, Apd., *Bibl*., I, 9, 15; Hyg., *Fab.*, 51.

[209] Turcan R. 1999, 25.

[210] Ling R. 1998, 77.

[211] Turcan R. 1978, 1730.

[212] Митови о Ендимиону, Аријадни, Марсу, Реа Силвији и Персефони указују на парове који ће се поново сјединити након смрти, Turcan R. 1978, 1730.

[213] Jovanović A. 1996, 23.

[214] У угловима овог саркофага су маске – Атиси, метроатички атрибути који такође означавају васкрснуће, Turcan R. 1999, 46.

[215] Слично значење може да има и мит о Аријадни и Тезеју, јер се посмртни пут често поредио са пловидбом, аналогно путовању Океаном према Острвима Блажених, Turcan R. 1999, 44.

[216] Hommel H. 1970, 109–164. Р. Туркан сматра да је овај епитаф настао пре 170. године, у исто време када и саркофаг *Iunius Evhodus*-а, који се такође односи на ову

на Виндонијевој гробници из Шемпетра.[217] Натпис на овој гробници говори да је споменик подигао угледни властелин Гај Виндоније себи и својој жени Лулији, која је имала педесет година када је умрла.

Представа повратка Алкестиде може да се разуме и на дидактичном нивоу јер истиче да човек са вредностима и испуњеним животом има одређену привилегованост након смрти. Нису само моралност и исправан начин живота повод за награду, већ Алкестида показује да је то и јунаштво учињено из љубави.[218] У складу са тим Р. Туркан истиче да је у антонинској епохи нада верујућих била превазиђена бригом о слави, као и да је овај мит управо тада био најпопуларнији.[219]

Нажалост, натпис на смедеревској стели није сачуван и немогуће је са сигурношћу утврдити значење рељефа Повратка Алкестиде, али је вероватно да је и он био декорација споменика подигнутог жени или супрузи која је преминула пре свог мужа. У сваком случају, рељеф је указивао на то да смртници стичу вечно блаженство као и хероји чије су врлине подражавали.[220]

Након што су наведена могућа значења смедеревског рељефа, потребно је указати и на његове уметничке аналогије у уметности суседних римских провинција. Најближе аналогије овај рељеф има само у сложенијим типовима композиција као што је такозвани Оптамусов рељеф из Кискајда.[221] И у централном делу Оптамусовог рељефа Хераклe предводи Алкестиду, лево од њих седи Адмет, који као на смедеревском рељефу подупире главу десном руком и не види Алкестидин повратак. Међутим, на овом рељефу нема женске фигуре која стоји иза наслона столице и кревета као на смедеревском.

Истражујући аналогије, Н. Вулић указује на блискост смедеревског рељефа са сликарством гробнице *Nasonii* према Бартолијевом раду на коме је приказан сусрет супружника.[222] На цртежу Повратка Алкестиде Пјетра Белорија према сликарству исте гробнице такође су представљене четири

драму, Turcan R. 1999, 169.

[217] Klemenc J. 1961, 30–32, сл. 8.

[218] Потврда за то се може наћи и у Платоновом делу, где се наводи како душа силазећи у Хад не носи ништа са собом осим својих моралних вредности и њеног начина живота (Plat., *Phaed*., 107d). Уп. Turcan R. 1999, 26.

[219] Р. Туркан сматра да су у периоду између 150. и 180. године у фунералној уметности били популарни мит о Алкестиди, мит о Леукиповим кћерима и мит о Лаодамији и да је то заправо време када је брига о слави била наглашена, Turcan R. 1978, 1727; Turcan R. 1999, 46.

[220] Cumont F. 1942, 30.

[221] Toynbee J. M. C. 1977, 378. Уп. Poszy K. S. 1976, сл. 10 и 11.

[222] Bartoli P. S. 1706. Уп. Вулић Н., Ладек Ф., Премерштајн А. ф. 1903, 67. О сликарству гробнице *Nasonii* већ је било речи у одељку о божанским отмицама Европе и Персефоне.

фигуре.[223] На десној страни композиције Херакле предводи Алкестиду, док на левој Адмет седи, а једна женска фигура стоји поред њега. На основу штита и копља које жена држи може се претпоставити да је у питању богиња Атена. Обе композиције Повратка Алкестиде, како на смедеревском рељефу тако и у сликарству гробнице *Nasonii*, сједињују у себи два једноставнија иконографска типа. Такође, обе композиције садрже четири фигуре, с том разликом што је на римској композицији приказана Атена, а не слушкиња.

Поред ове, могу се поменути и аналогије које централни пар Херакла и Алкестиде на смедеревском рељефу има у појединим фунералним споменицима, као на једном саркофагу из Кана, из виле Фаустине, или у сликарству једне катакомбе на *via Latina* где је композиција сведенија јер је на њеној десној страни приказан само Адмет како седи и гледа у Херакла, који предводи Алкестиду. [224]

Као што се из поменутог види, смедеревски надгробни споменик своје аналогије ипак има у просторно удаљенијим споменицима. Због тога ће овде бити наведене и иконографски различите представе овог мита које су просторно ближи примери. Проучавајући надгробне споменике са митолошком нарацијом Ж. Тојнби наводи бројне примере из Норикума и Панониje. Из провинције Норикум наводи два споменика: из Лауријакума и већ поменуту гробницу Виндони из Шемпетра.[225] Из Панониje наводи шест надгробних споменика са овом темом: из Хедервара, Интерцизе, Искасенрђерђа и Клајнензидла.[226] У Горњој Панонији Херакле и Алкестида су приказани на једном споменику из Петовија.[227] У Далмацији се овај тип јавља и на једном рељефу из Голубића, првобитно протумаченом као рељеф Херакла и Хесионе, да би касније Ж. Тојнби указала на то да се ипак ради о Хераклу и Алкестиди.[228] Због оштећености рељефа, посебно у делу Алкестидиног портрета, не види се да ли је имала вео преко лица, али организација композиције и непостојање значајнијих аналогија са представама Херакла и Хесионе свакако указују на то да се ради о Алкестиди и Хераклу.

---

[223] Bellori G. P. 1680.

[224] *LIMC* I, s. v. Alkestis, бр. 24 и 28.

[225] Toynbee J. M. C. 1977, 379, x, xi.

[226] Toynbee J. M. C. 1977, 377–380, iii-vii.

[227] *LIMC* I, s. v. Alkestis, бр. 37.

[228] Тумачење рељефа као представе Херакла и Хесионе: Sanader M. 1997, 210; Imamović E. 1977, 221, сл. 204. У прилог томе Е. Имамовић наглашава да су њене руке спуштене и састављене као да су биле везане и да се назире траг конопца. Поред тога, он истиче и да је на рељефу назначена и пећина, што говори да се сцена одигравала као у миту. Ж. Тојнби пак указује на то да се поред Херакла с лављом кожом обавијеном око леве подлактице и са тољагом пребаченом преко рамена налази Алкестида у јонском хитону са химатионом на левом рамену, Toynbee J. M. C. 1977, 377, i.

Рељеф узидан у тврђаву у Смедереву лоше је очуван, али се и поред тога може уочити да је изведен са умешношћу. То се најбоље види на његовим деловима који су данас боље очувани, у вешто моделованом телу Херакла и сложеној структури драперије Адметове хаљине. Нису сачувана лица учесника у овом догађају, али се на Херакловом телу ипак препознаје добро обликована мускулатура и уметниково познавање анатомије. В. Кондић сматра да је дело настало у II веку,[229] међутим, на основу читљивих стилских карактеристика можда се ипак може говорити о ширем временском оквиру, о II или III веку. И на овој стели, као и на стели Марка Валерија Сперата (кат. бр. 1, 5, 12) или Гаја Корнелија Руфа (кат. бр. 10), испод централног рељефа налази се сцена лова, карактеристична за панонске надгробне споменике.[230] Без обзира на немогућност прецизног навођења времена и места настанка овог рељефа, данас узиданог у смедеревску тврђаву, чињеница је да се ради о споменику чији значај превазилази простор провинције Горње Мезије, посебно у погледу сложености иконографије.

3.2. Ифигенија на Тауриди

Мит о Ифигенији на Тауриди је у горњомезијској фунералној уметности приказан на данас фрагментарно очуваним доњим половинама бочних страна мермерног саркофага из Виминацијума (кат. бр. 9). Спасење као последица љубави између сестре и брата[231] повод је за то да се разматрају и рељефи на овом саркофагу.

Пре него што се приступи утврђивању тема и анализи овог саркофага, потребно је навести и опште карактеристике у приказивању мита о Ифигенији у фунералној уметности. Најчешће су приказиване две најважније епизоде: жртвовање Ифигеније на Аулиди и препознавање брата и сестре на Тауриди.[232] Прикази Ифигеније Тауридске били су веома заступљени у фунералној уметности, посебно у декорацији саркофага. Јављају се веома наративни циклуси који осликавају догађаје на Тауриди од доласка Ореста на Тауриду до заједничког бекства бродом. Најчешће су представљани долазак Ореста и Пилада пред свештеницу и њихово бекство заједно са Ифигенијом, која носи и статуету Артемиде.[233]

Утврђивање тема рељефа на виминацијумском саркофагу отежано је због лоше очуваности. И поред тога што су сачувани само доњи делови ком-

---

[229] Kondić V. 1965, бр. 35.

[230] О представама тзв. панонског лова на горњомезијским надгробним стелама видети: Pilipović S., 2007b.

[231] Eur., *Iph. T*., passim.

[232] Поред тога, бројне су варијације у иконографији овог мита, Koch G., Wight K. 1988, 14.

[233] *LIMC* V, s. v. Iphigenia, 726–729.

позиција, Ладек, Премерштајн и Вулић истичу да се ради о представи мита о Ифигенији Тауридској,[234] што су прихватили и каснији истраживачи.[235] Слажу се да је на десној бочној страни саркофага приказана Ифигенија, којој варварин доводи Ореста и Пилада, а на левој Ифигенијино укрцавање на брод. Супротан став – да је на овом саркофагу приказана Медеја – износи једино Ј. Бруншмид.[236] У циљу потврде свог тумачења Ладек, Премерштајн и Вулић наводе аналогије са једним саркофагом из виле *Albani* са рељефом Ифигеније, којој варварин доводи Ореста и Пилада, и једним саркофагом из Сескарда (Aliscia) са Ифигенијиним укрцавањем на брод са Орестом и Пиладом.[237]

Поред ових аналогија, значајних за атрибуцију представа на виминацијумском саркофагу, могу се навести и следеће аналогије: укрцавање на брод на једном саркофагу из Будимпеште[238] и на рељефу гробнице Присцијани из Шемпетра.[239] На рељефу из Шемпетра Ифигенија је приказана у тренутку када прелази дрвену греду улазећи на брод где се налази једна мушка фигура која јој помаже. Међутим, виминацијумском је ближи један атички саркофаг из Тебе на коме Ифигенија још увек није закорачила на дрвену греду.[240] Бруншмидова претпоставка да је у питању мит о Медеји може да се разуме у контексту композиционе сличности коју имају сцене укрцавања на брод у различитим митовима као што су мит о Медеји, Аријадни или Отмици Хелене.[241]

Представе мита о Ифигенији на виминацијумским рељефима свој фунерални контекст остварују на различитим плановима. Сусрет Ифигеније и Ореста пружа наду у спасење, које овде настаје као последица љубави сестре и брата, помажући живима да лакше разумеју и превазиђу свој пат-

---

[234] Ladek F., Premerstein A. v., Vulić N. 1901, 100–102, бр. 7; Вулић Н., Ладек Ф., Премерштајн А. ф. 1903, 56, 7b и 7c, сл. 2.

[235] Kondić V. 1965, 248–249, бр. 7; Mirković M. 1986, бр. 99; Ђорђевић М. 1989–1990, 139–140, сл. 12 и 13.

[236] Brunšmid J. 1901, 126, сл. 88.

[237] Аналогије за сцену сусрета Ифигеније и Ореста и Пилада: Robert C. 1840–1919, T. 58; Ziehen J. 1890, 43–72, сл. 4; аналогије за сцену Ифигенијиног укрцавања на брод: Robert C. 1840–1919, 168, T. 57; Ziehen J. 1890, 43–72, сл. 5; Brunšmid J. 1901, 126, сл. 88. Уп. Вулић Н., Ладек Ф., Премерштајн А. ф. 1903, 56–57.

[238] Kastelic J. 1997, T. 5/2.

[239] Klemenc J. 1961, сл. 22. Уп. Kranz P. 1997, 147, T. 33/2.

[240] П. Кранц наводи сличност ове представе из Тебе са рељефом из Шемпетра, Kranz P. 1997, 147, T. 32/1, 32/2, 33/1, 33/2.

[241] Рељеф Напуштене Аријадне на једном атичком саркофагу из Истамбула на десном крају композиције такође има приказан брод са гредом, у централном делу Тезеја са пратиоцима, а на крајњем левом крају уснулу Аријадну (*LIMC* III, s. v. Ariadne, бр. 70). Отмица Хелене на једном рељефу из Латеранске колекције у Ватикану тако је организована да Парис са брода, где се налази и један његов саборац, пружа руку да помогне Хелени да пређе преко прага брода (*LIMC* IV, s. v. Helene, бр. 178).

ње.[242] Ифигенија пасивно подноси своју судбину, а њене душевне патње израз су људских патњи свих оних који теже божанској правди. Класични извори различито говоре о њеном даљем животу и њеној смрти – наводе да је до краја живота обављала дужност Артемидине свештенице, да је после смрти сахрањена у Браурону,[243] да је умрла у Мегари[244] или да је као Ахилова супруга живела на острву Леуки.[245] Поред тога, Орестова двострука отмица, отмица сестре и Артемидиног кипа, израз су побожности јер су то чинови извршења Аполонових речи. Р. Туркан римском театру приписује адаптацију ове Еурипидове поуке коју Атена нескривено износи као *deus ex machina*.[246] Структурално компликован мит о Ифигенијином бекству, у коме се љубав и смрт константно преплићу, може да се посматра и као глорификација пријатељства између Ореста и Пилада.

На следећој равни рељефи на виминацијумском саркофагу могу се сагледавати, као што је већ наведено,[247] и као фунерални симболи за гроб рано преминуле девојке која није доживела своје венчање. Садржај натписа (*IMS* II 99) на виминацијумском саркофагу у овом контексту може да допринесе бољем разумевању ове проблематике. Иако није сачуван у потпуности, из натписа се сазнаје да је споменик подигао Аурелије Фелицијан, припадник легије *VII Claudia*, својој супрузи. Управо то, поред општих идеја о спасењу и судбини душе након смрти, може да нагласи и конкретнију, већ наведену идеју да је мит о Ифигенији често симболисао гроб рано умрле девојке или, у овом случају, супруге преминуле пре свога мужа. На известан начин томе може да иде у прилог и чињеница да је споменик из Шемпетра са представама исте теме подигао Гај Спектације Присцијан себи, свом сину и супрузи Јусти.[248]

У оквиру утврђивања тема рељефа већ су наведене аналогије које виминацијумски саркофаг има у сепулкралној уметности суседних римских провинција. Због тога ће овде поново бити наглашена сличност у иконографском програму овог саркофага и гробнице Присцијани из Шемпетра, где су приказане три сцене из Ифигенијиног живота.[249] На гробници Присцијани налазе се следеће сцене: жртвовање на Аулиди, Ифигенија са братом наме-

---

[242] Toynbee J. M. C. 1977, 407.

[243] Eur., *Iph. T.*, passim.

[244] Paus., I, 43, 1.

[245] Ant. Lib., 27.

[246] Turcan R. 1978, 1723; Turcan R. 1999, 169–170.

[247] Опширније о томе видети у поглављу о љубави у свету хероја и хероина.

[248] Klemenc J. 1961, 38.

[249] Иконографске паралеле горњомезијских споменика са гробницама из Шемпетра већ су споменуте на примерима ликовних представа мита о отмици Европе и мита о повратку Алкестиде.

рава да бежи и бег Ифигеније са Тауриде на лађу.[250] Сличан програм са три сцене из приче о Оресту и Ифигенији налази се и на једном саркофагу из *J. P. Getty* музеја.[251]

О стилским карактеристикама виминацијумског саркофага немогуће је говорити управо због изузетно лошег стања у коме се данас налази. Такође, различито је било и његово датовање. М. Мирковић указује на то да је формула *decessit* заједно са показатељем сата смрти карактеристична за време касног Царства, али да се тема жртвовања Ифигеније не налази на споменицима након времена владавине цара Константина.[252] Р. Туркан истиче да је Ифигенија Тауридска, као и друге драмске теме пренесене из театра, нарочито постала популарна средином II века.[253] Рељефи на овом саркофагу би се могли датовати у крај II века или у III век, када углавном и настају споменици који чине предмет овог рада.

3.3. Хелена и Менелај пред зидинама Троје

Мермерна стела Гаја Корнелија Руфа из Виминацијума са рељефом Хелене и Менелаја (кат. бр. 10) изнад натписног поља јединствено је дело са овом тематиком у Горњој Мезији. Првобитно су Н. Вулић[254] и В. Кондић[255] овај рељеф протумачили као приказ војника и жене поред њега. Идентификацију сцене као представе Хелене и Менелаја пред зидинама Троје учинила је Ж. Тојнби[256] и то ће у овом раду бити прихваћено како због иконографских детаља који на то наводе тако и због постојања бројних аналогија са другим представама овог митолошког пара.

У римској фунералној уметности Хелена се уобичајено представљала или са Парисом или, као на виминацијумској стели, у сусрету са Менелајем након освајања Троје.[257] Поновни сусрет супружника као тријумф љубави повод је да се овај споменик разматра заједно са другим митолошким рељефима са темом љубави на сепулкралним споменицима Горње Мезије.

Овде ће најпре бити указано на сложену иконографију овог рељефа, а потом и на сам стил. У левом делу композиције испред зидина од тесаника

---

[250] Klemenc J. 1961, 35.

[251] Ореста, који је убио стоку скитског пастира, у првој сцени подржава пријатељ Пилад. У средини је препознавање брата и сестре када Ифигенија даје Пиладу писмо, вероватно диптих, и моли га да га дâ њеном брату. Након тога следи сцена у којој Ореста и Пилада води скитски стражар, Koch G., Wight K. 1988, 14, бр. 5.

[252] Mirković M. 1986, бр. 99.

[253] Turcan R. 1978, 1723.

[254] Вулић Н. 1931, 127–128.

[255] Kondić V. 1965, 223, 277, бр. 24.

[256] Toynbee J. M. C. 1977, 364, i.

[257] Toynbee J. M. C. 1977, 364–365.

налази се жена, Хелена, која пружа руке према војнику, Менелају, у одећи римског центуриона. Десно од супружничког пара налази се још једна мушка фигура. Она је доста оштећена и сачуван је само доњи део њених ногу. На основу поређења са другим рељефима не може се са сигурношћу тврдити ко је ту био приказан. Уобичајено су поред Хелене и Менелаја приказивани: наоружани Менелајев саборац, као на рељефима из Озвалдграбена или Шемпетра,[258] Ерос на олтару или на некој врсти пиједестала, као на рељефима из Озвалдграбена или Аквинкума[259] и женска фигура, вероватно Афродита, и то између Хелене и Менелаја, као на рељефу из Шемпетра.[260] На основу компарације са наведеним примерима Тојнби претпоставља да се на виминацијумској стели поред Менелаја налази његов саборац.[261] Ова претпоставка се чини веома логичном будући да не постоји наговештај пиједестала на коме је фигура постављена, а што би могло да укаже на то да се ради о фигури Ероса. Такође, данас се може уочити фрагментарно очуван огртач иза леђа поменуте фигуре, што иде у прилог чињеници да се ради о Менелајевом саборцу.

Особеност виминацијумске композиције чине и три коњске главе изнад зидина Троје на њеној левој, оштећеној страни. Оне су постављене једна изнад друге и данас се тешко може закључити првобитни изглед рељефа осим да је ту вероватно била приказана квадрига. Ради се о неуобичајеном детаљу који говори о сложености иконографије.[262]

Извори говоре о различитим местима где се овај сусрет одиграо, односно о постојању две Хелене.[263] Еурипид наводи да је после разарања Троје Менелај стигао у Египат и ту се срео са правом Хеленом. Када су се супружници препознали, варљиви лик је нестао, а Хелена и Менелај су се уз помоћ Диоскура вратили у Спарту.[264] Други извори говоре да се њихов сусрет

---

[258] Toynbee J. M. C. 1977, 365, iv; 366, iii.

[259] Toynbee J. M. C. 1977, 364, ii.

[260] Toynbee J. M. C. 1977, 365, iv.

[261] Toynbee J. M. C. 1977, 364, i.

[262] Квадрига није уобичајена у приказима овог мита. О њеном мистичном значењу видети: Cumont F. 1942, 465.

[263] По једнима, Хермес је, по Зевсовој заповести, украо Хелену и поверио је краљу Протеју из Египта. У међувремену је Хера од облака направила другу Хелену, или је то учинио Протеј, и она је са Парисом отишла у Трој проузрокујући рат. Архаичну верзију приче о Хелени потврђују и Стесихор и Еурипид. Стесихор је прво Хелену опевао као прељубницу, да би касније навео да је само утвара дошла у Трој, док је сама Хелена остала у Египту код краља Протеја. Мотив кобне лепоте Хелене расправљаће и софист Горгија у *Похвали Хелени*, сматрајући да она није заслужила куђење јер су узроци њеном одласку у Трој могли да буду отмица, судбина, наговор или моћ љубави, и да ни у једном случају она није крива (Apd., *Ep.*, III, 5; Eur., *El.*, 128 и Eur., *Hel.* 31; Serv., *Aen.*, I, 655; II, 595; Stesihor, наводи га Ceces, *O Likofronu*, 113). Уп. Ђурић М. 1972, 214.

[264] Eur., Hel., passim.

одиграо пред зидинама Троје, где је Хелена живела као Парисова супруга.[265] На рељефу из Виминацијума иза Хелене се налазе зидине, које би могле да се разумеју као рушевине Троје, дефинишући место њиховог поновног сусрета.

Проучавајући симболичко значење ове митолошке теме, Ж. Тојнби назначава да рељефи са поновним сусретом супружника могу да се сагледају и као сусрети божанске лепоте живота након смрти, коју симболише Хелена, и грубости смрти, коју симболише Менелај.[266] О. М. Фрејденберг наводи да се већ у епу за Хелену, митолошку жену, смрт и ерос, везују стваралачке функције: да је носилац *лепоте* – ероса која ће се касније код Диотиме претворити у вишу, мистериозну еротску *лепоту*, у породиљску лепоту, која рађа космичке плодове.[267] Извори наводе и да је Менелај након смрти отишао на Рајска острва и постао бесмртан, не због тога што се одликовао неком посебном врлином, него зато што је био Хеленин муж. Међутим, он као велики ратник оличава и поштење и човечност. [268]

Извесне иконографске особености рељефа на стели Гаја Корнелија Руфа, које се првенствено огледају у фигури Менелаја, указују и на могућност ишчитавања ове представе и на следећем плану. Иако је приказан као римски центурион, Менелај не носи оружје и не држи мач којим намерава да убије Хелену, као на рељефу из Аквинкума или на рељефу из Шемпетра.[269] О овом мачу говори Еурипид наводећи да је њиме Менелај намеравао да убије Хелену, али и да је одустао од намере да се освети када је пред собом угледао њен лепи лик.[270] Виминацијумски рељеф представља миран сусрет супружника. В. Кондић управо наглашава ову патетику на лицу жене, али је приписује карактеру сцене коју чине војник и жена.[271]

Рељеф на стели Гаја Корнелија Руфа може се сагледати и у одређеном геополитичком контексту, о чему је већ било речи.[272] С обзиром на то да се

---

[265] *Il.*, III, 139 и даље; Verg., *Aen.*, VI, 511 и даље; Eur., *Tro.*, 860 и даље; Schol. Eur., *Or.*, 274.

[266] Хелена, као и представе Парисовог суда, Хиле или Нарциса, симболише божанску лепоту, вечност и бесмртност, Toynbee J. M. C. 1977, 407–409.

[267] Frejdenberg O. M. 1987, 478.

[268] Менелају је било обећано уживање вечних задовољстава у Јелисеју не због његових врлина већ зато што је био Хеленин муж, а она је била свештеница једне спартанске свете богиње, *Od.*, IV, 561; IV, 1 и даље, 561 и даље, Eur., *Hel.*, 1676. Други извори наводе да је душа Хелене заједно са Ахилом боравила на Острву Блажених прекопута делте Дунава, Paus., III, 19, 11; Phil., *Her.*, X, 32–40.

[269] Toynbee J. M. C. 1977, 364, ii; 365, iv.

[270] Eur., *Tro.*, 860 и даље; Schol. Eur., *Or.*, 274.

[271] Kondić V. 1965, 199.

[272] Опширније о томе видети у поглављу о божанским отмицама.

ова отмица могла посматрати кроз однос Тројанаца и Грка,[273] појава Менелаја као римског центуриона актуализовала би ову идеју, преносећи је на план римског друштва. Успех Менелајевог подвига и стицање бесмртности намеће идеју о бесмртности римског центуриона. За разлику од виминацијумске представе, на рељефима из Аквинкума и Шемпетра Менелај је наг, са огртачем, док је на рељефу из Озвалдграбена очуван само доњи део, те се о Менелају не може говорити у том контексту.

На конкретније разумевање рељефа на стели Гаја Корнелија Руфа може да укаже и сам натпис (*IMS* II 73) који се налази на пољу испод њега. Из натписа се сазнаје да је споменик подигнут Гају Корнелију Руфу, декуриону и аугуру Виминацијума, који је живео 70 година. Споменик су подигли његова супруга Улпија Руфина заједно са сином Гајем Корнелијем Пекатом, декурионом и фламеном Виминацијума, и ћеркама. Управо ови подаци могли би да наведу на повлачење паралеле између сусрета супружника на рељефу и супружничког пара, Гаја Корнелија Руфа и Улпије Руфине, чији се поновни сусрет тек очекује. М. Мирковић истиче повезаност натписа и рељефа на овом споменику, који могу да укажу на то да је Гај Корнелије Руф пре дужности декуриона и аугура имао војну каријеру и да се највероватније и овде ради о ветерану.[274] Такође, он сматра и да раније војно звање често није било истицано на натписима на надгробним споменицима. Овакво разумевање повезаности рељефа и натписа чини се веома логичним. Томе у прилог иде други рељеф на овој стели, који се налази на пољу испод натписа и на коме је приказана сцена са аугурима. Избор његове теме на известан начин би могао да се доведе у везу са занимањем самог покојника Гаја Корнелија Руфа, као и ожалошћеног Гаја Корнелија Пеката, који подиже споменик. Имајући све ово у виду могло би се закључити да су наручиоци овог споменика веома пажљиво бирали теме његове декорације.

Поновни сусрет супружника, Хелене и Менелаја, није била тако честа тема у римској фунералној уметности и зато се најближе аналогије за овај рељеф могу наћи, као што је већ наведено, у Норикуму и Панонији.

У погледу стила виминацијумска представа Хелене и Менелаја представља изузетно дело. Иконографски детаљи као што су зидине Троје, коњи изнад њих и Менелај као римски центурион нису само значајни као симболи већ доприносе изузетној ликовности дела. Менелајева панцирна униформа и *gorgoneion* на грудима одлична је уметничка реализација. На сличност са представама војника на Трајановом стубу указује В. Кондић,[275] док М. Мирковић наводи и једну сличну представу римског центуриона са горгонејоном

---

[273] О. М. Фрејденберг пореди тројанску Хелену са сликом Троје и, по њеном мишљењу, Хелена тако постаје заробљена жена–полис, уморна од ратова, Frejdenberg O. M. 1987, 457–458.

[274] Mirković M. 1968, 63 и даље.

[275] Kondić V. 1965, 277.

на панциру.[276] В. Кондић такође сматра да овај споменик у погледу стила показује одлике Трајановог времена, које су се на просторима ове провинције задржале веома дуго и мешале са новим, хадријановским духом. Склоности ка приказивању детаља, волуменозност и изузетна израда овог рељефа веома су блиски рељефу Отмице Персефоне на стели Марка Валерија Сперата из Виминацијума (кат. бр. 5), као и најбољим остварењима антонинске епохе. В. Кондић ову стелу датује у крај II века, чему у прилог иде и посвета *Dis Manibus*, на основу које се споменик може датовати и у II или III век. М. Мирковић се такође с правом слаже са оваквим датовањем стеле у крај II века и III век.[277]

3.4. Јасон и златно руно

Рељеф Јасона са златним руном налази се у левој ниши подужне стране саркофага од кречњака из Виминацијума (кат. бр. 11) и део је сложеног иконографског програма овог јединственог дела кога сачињавају рељефи Персеја са главом Медузе, Сатира и Менаде.

У фунералној уметности мит о Јасону је инспирисао низ различитих ликовних композиција, од којих је само једна Јасоново освајање златног руна.[278] Успешан завршетак овог подухвата не би био могућ без Медејине помоћи и управо та помоћ условљена Медејином љубављу била је повод да се овај рељеф посматра заједно са осталим горњомезијским митолошким рељефима са темом љубави.[279] Потребно је нагласити да је идеја љубави овде најмање експлицитно изражена у односу на друге горњомезијске рељефе. Ипак, рељеф Јасон са златним руном уврштен је у разматрање са мишљу да ће оно на овај начин бити свеобухватније него у случају да је био изостављен.

Питање заслуге у освајању руна различито је тумачено. Проучавајући ову тему у фунералној уметности В. Гагадис-Робин је увидела да класични текстови наглашавају и Медејину и Јасонову улогу у овом чину.[280] Једни на-

---

[276] Mirković M. 1986, 111, бр. 73. Уп. Schober A. 1923, 148, бр. 337.

[277] Mirković M. 1968, 64.

[278] Циклус о Јасону и Медеји садржи велики број различитих сцена: Јасон са једном сандалом испред Пелије на Јолку, конструкција брода Арго, поход на Колхиду, сусрет Јасона и Ајета, сусрет Јасона и Медеје, Јасонов подвиг са биковима, освајање златног руна, убиство Апсирта, венчање Јасона и Медеје, смрт Тала на Криту. Поред ових, постоји и један низ сцена који се односе на Медеју и Јасона након освајања златног руна. То су Смрт Пелије, Медеја се свети краљевској фамилији – Креонту и Глауки, Медеја убија – жртвује – сопствену децу и Медејино бекство након убиства деце, Gaggadis-Robin V. 1994.

[279] Р. Туркан наглашава да је овај подухват остварен захваљујући љубави Медеје, која је након тога била напуштена, Turcan R. 1999, 37.

[280] Gaggadis-Robin V. 1994, 79–82.

воде да је Јасон убио чудовиште, а други да је Медеја успавала чудовиште да би Јасон имао времена да украде руно.[281] Код Антимаха и Аполонија Медеја је та која је успавала чудовиште и повела акцију, а они детаљно описују и сам магијски ритуал којим га је успавала. Еурипид чак наводи да је чудовиште убила Медеја а не Јасон,[282] што је било прихваћено и код следећих латинских аутора: Овидија, Сенеке, Верија Флака.[283] И у фунералној уметности различито је наглашавана улога Медеје и Јасона, и то у зависности од тога да ли су у овом тријумфалном чину приказивани заједно или појединачно.[284]

Гледано на овај начин, на виминацијумском рељефу је ипак била наглашена Јасонова улога јер он показује моменат када Јасон, стојећи поред разлисталог дрвета око кога се увила змија, победоносно подиже освојено руно у левој руци, док у десној држи копље. Ради се о најједноставнијем иконографском типу који садржи само основне елементе, Јасона који држи златно руно и змију увијену око дрвета. На основу опсежне студије В. Гагадис-Робин о овој теми може се закључити да је на виминацијумском рељефу приказан Јасон са освојеним руном поред симплифицираног чудовишта, чувара дрвета на коме је било смештено руно. Ако се погледају сложене представе овог мита, на пример из базилике *Porta Maggiore* или на једном рељефу из Лувра,[285] увиђа се да је змија била обавијена око истог дрвета са кога је висило златно руно и тако симболисала сáмо чудовиште. На овим композицијама са једне стране дрвета Јасон узима руно, док са друге Медеја држи суд и пои змију.

Освајање златног руна и победа над бесмртним змајем била је круна потраге Аргонаута. Јасонови подвизи, сцена са златним руном, као и Медејина дела, убијање Тала или жртвовање деце означавају у фунералном контексту победу над злом и победу живота над смрћу.[286] Посматрано на тај начин, чудовиште на виминацијумском саркофагу може се разумети као симбол зла. Међутим, Ф. Кимон наводи да је змија сложен симбол и да је она увијена око нечега симбол бесмртности и наводи сличност са мотивом на иконама Трач-

---

[281] Јасонову улогу наглашавају: Hdt., fr. 52–53 Jacoby; *Naupactica* fr. 52 Jacoby; Pherec., 3F51 Jacoby; Pind., *P.*, IV, 443–445; Eur., *Med.*, 480–482. Уз Медејину помоћ Јасон успева да ујарми два бика пламеног даха, да пооре и засеје зубима змија Ајетово поље и да украде златно руно, пошто је Медеја својом магијом умирила и успавала чудовиште. Да је Медеја успавала чудовиште, наводе: Antimah, fr. 65 Wyss; Apoll. Rh., *Arg.*, IV, 87–88; 114–166.

[282] Eur., *Med.*, 480–482.

[283] Ov., *Her*., VI, 13; XII, 49, 101–108; Sen., *Med.*, 471, 703, 912; Val. F., *Arg.*, V, 230–258.

[284] На једном рељефу из Скарбантије у Панонији није приказан Јасон са златним руном већ Медеја, Toynbee J. M. C. 1977, 394.

[285] Gaggadis-Robin V. 1994, сл. 55 и 56.

[286] Toynbee J. M. C. 1977, 407. Отмица златног руна може да симболизује и *Pietas*. К. Шефолд у прилог томе истиче композицију у којој Медеја има *ténie* свештенице, кошару понуда и стоји испред светог дрвета, како се означава жртвеник, Schefold K. 1961, 192.

ког коњаника.[287] Змија се уобичајено интерпретирала као хтонски елемент и њен карактер је такође одговарао карактеру култа. Мотив змије увијене око дрвета директно је везан за идеју природе која се стално изнова рађа.[288] Јасонова односно, условно речено, Медејина победа могла би се тако схватити и као победа у циљу стицања бесмртности и поновног рађања. Занимљиво је споменути и то да је Ф. Каниц у Јасону видео и персонификацију лудо смеле и успехом крунисане предузимљивости.[289] На крају би се могло резимирати да рељеф са Јасоном на виминацијумском саркофагу заправо има тријумфални карактер и да би га у том контексту и требало посматрати. Оваквом ишчитавању у прилог иду и други рељефи приказани на саркофагу – Персеј са главом Медузе, као и Сатир и Менада у веселој игри, о чему ће више речи бити касније.

На следећој равни требало би истаћи и то да тема Јасона и златног руна има и извесну црту дидактичности јер Јасонова смрт може да буде поучна прича која говори о опасностима које доносе сувише велика слава, успех, понос и гордост. Истовремено, овај мит, као и мит о Аријадни, представља причу о љубави која је омогућила успешан херојски подухват и касније била напуштена.[290] У складу с тим О. М. Фрејденберг говори о рушилачкој снази Ероса, који, иако спасава Јасона, чини и зла дела.[291] Извори пак, с једне стране, говоре да се Медеја измирила са Јасоном, а с друге, да је постала бесмртна владајући заједно са Ахилом.[292]

У циљу свеобухватнијег разумевања виминацијумског рељефа Јасона са златним руном потребно је најпре указати на његове аналогије у сепул-

---

[287] Дрво као важан иконографски елемент на представама Тракког коњаника најчешће се види као симбол нетакнуте природе, где се налази и трон божанства. Међутим, овај елемент може да буде и симбол ширег значења јер је дрво живота било и један од уобичајених античких симбола, Cumont F. 1942, 88, 393–394, нап. 6, 437–438, нап. 6.

[288] Gočeva Z. 1986, 241.

[289] Каниц Ф. 1985, 183.

[290] Turcan R. 1999, 37.

[291] Односи Јасона и Медеје могу се именовати познатим терминима „мржње“ и „препирке“, симболима који фигурирају у грчкој филозофији и космогонијама када се говори о распаду праелемената или борби стихија, Frejdenberg O. M. 1987, 392–395, 489.

[292] Трагичари наводе Медејино измирење са Јасоном (Ptol. Heph., V, Diod. Sic., IV, 55–56, 2; Hyg., *Fab.*, 26; Just., *Ep.*, XLII, 2; Tac., *Ann.*, VI, 34. Након што је стрицу предао златно руно, Јасон је са Медејом срећно живео у Јолку и учествовао у свечаностима поводом Пелијине смрти, Hes., *Th.*, 988 и даље), док се у другим изворима цитира да је Јасон, пошто је изгубио наклоност богова, чијим се именима лажно клео Медеји, лутао као бескућник и преминуо несрећним случајем (Diod. Sic., IV, 55; Schol. Eur., *Med.*, Hyg., *Astr. Poet.*, XXXVI), као и да је Медеја постала бесмртна владајући Јелисејским пољима или Острвима Блажених заједно са Ахилом (Schol. Eur., *Med.*, 10; Schol. Apoll. Rh., *Arg.*, IV, 814, 815; *Od.*, XXXXXI, 417, 540; Apd., *Ep.*, V, 5).

кралној уметности, а потом и на значај као и аналогије целокупног програма овог, тзв. Јасоновог саркофага.

Иако тема Јасоновог освајања златног руна није тако ретка у фунералној уметности, виминацијумски рељеф нема ближих аналогија на простору ове и суседних римских провинција, па се зато може споменути рељеф на ужој страни једног саркофага из Рима[293] или један саркофаг из Напуља.[294] На саркофагу из Рима између Јасона и Медеје налази се разлистало дрво са кога се према Медеји, која држи патеру у руци, спушта змија. И на саркофагу из Напуља између Јасона и Медеје је дрво око кога се увила змија.

И за целокупан програм овог, тзв. Јасоновог саркофага такође се може рећи да је јединствен, и то не само на простору провинције Горње Мезије. Као пандан Јасону, у десној ниши предње стране виминацијумског саркофага налази се Персеј са главом Медузе. Он у левој руци држи мач, а поред његових ногу налази се грифон са подигнутом главом. Сцена је и композиционо пандан Јасоновој – оба јунака су окренута ка унутрашњој страни саркофага. На бочним странама саркофага налазе се Менада и Сатир у веселој дионизијској игри. Поједностављено гледано, ради се о тријумфаторском програму. Према мишљењу Ф. Каница, Персеј са Медузом је пример човека обдареног божанском моћи који савладава дивље и неукротиве природне силе.[295] Он је заједно са Медузом или Андромедом симбол победе над злом, као и живота над смрћу.[296] И у том смислу симболизам рељефа са Јасоном и рељефа са Персејем веома је близак. Ове идеје употпуњују дионизијске сцене на бочним странама саркофага, посебно Менада, која држи тријумфални венац (*corona triumphalis*) у подигнутој руци.[297]

У погледу стила и израде, Јасон са златним руном, као и други рељефи на овом саркофагу, представља изузетно дело. Сви ови рељефи припадају најбољим делима горњомезијске сепулкралне уметности, што се посебно може рећи за рељефе на предњој страни саркофага. Они су постављени у веома дубоке нише и због своје наглашене треће димензије скоро потпуно се приближавају делима слободне скулптуре. Изузетно наглашена волуменозност праћена је и веома добрим познавањем анатомије, што наводи на закључак да је ове рељефе израдио врстан мајстор и уметник. У целини посматрано, ове рељефе, а самим тим и целокупну предњу страну овог саркофага, одликује још један квалитет: оба митолошка јунака су постављена тако да гравитирају ка централном натписном пољу између њих, чинећи тако од предње стране овог саркофага јединствено и добро промишљено ликовно решење.

---

[293] Национални музеј Рима, инв. бр. 8647, Gaggadis-Robin V. 1994, сл. 29.

[294] Напуљски национални музеј, кат. бр. 22, Gaggadis-Robin V. 1994, сл. 37.

[295] Каниц Ф. 1985, 183.

[296] Toynbee J. M. C. 1977, 407.

[297] Pilipović S. 2004, 71.

Јасонов саркофаг, односно његов целокупан иконографски програм са наведеним рељефима, нема директних аналогија у до сада познатим примерима из сепулкралне уметности суседних провинција. Можда би се зато као блиске аналогије овде могли навести рељефи саркофага из Голгоа, Беча и виле Боргезе који се данас налази у Лувру.[298] Сама структура саркофага са трочланом конституцијом предње стране, натписним пољем фланкираним нишама са рељефима и волутом у горњем делу карактеристична је за саркофаге у Доњој Панонији, а посебно за њихову продукцију у Сирмијуму и Мурси.[299] У том погледу Јасонов саркофаг је близак и другом саркофагу из Виминацијума, са рељефом Амора и Психе (кат. бр. 6), који се такође одликује трипартитном поделом предње стране, насталом вероватно под истим панонским утицајима.

Не постоје подаци који би указали на то ко је био наручилац овог саркофага. Као и код највећег броја саркофага овог, трипартитног типа, популарног у Доњој Панонији, натпис на предњој страни није очуван зато што је највероватније био исписан бојом.[300] И поред тога, може се претпоставити да је наручилац потицао из веома имућних, највероватније образованих кругова и да је показаним афинитетом према тријумфалним и херојским митолошким темама можда исказао и своје професионално војничко усмерење, на шта указује и Ф. Каниц, наводећи да је овај саркофаг припадао „неком ратнику високих војничких врлина“.[301]

Тешко је конкретније навести време настанка Јасоновог саркофага. Р. Туркан наводи да је мит о Јасону био посебно популаран између 150. и 180. године.[302] Међутим, време настанка овог саркофага ипак се може посматрати у ширем временском периоду краја II или почетка III века, на шта указује и Ф. Кимон.[303]

3.5. Диоскури

Иако су већ споменути као пратиоци Европиног лета на стели Марка Валерија Сперата (кат. бр. 1), Диоскури се могу посматрати и као самостална митолошка композиција са темом љубави (кат. бр. 13). Мит о Диоскурима је био посебно значајан у ликовним презентацијама визија о загробном животу

---

[298] Ђорђевић М. 1989–1990, 143. Уп. *Roscher* 1884–1937, col. 77–87, 2028.

[299] Dautova-Ruševljan V. 1989, 96–97 и кат. бр. 40, 41, 168 и 169.

[300] Dautova-Ruševljan V. 1989, 97.

[301] Каниц Ф. 1985, 182. Опширније о тријумфалном програму овог саркофага видети: Pilipović S. 2004, 65–78.

[302] Turcan R. 1978, 1727.

[303] Време настанка овог саркофага заправо је време на преласку из II у III век, Cumont F. 1894, 28.

у II и III веку н. е.[304] Као и у миту о Ганимеду или Атису, и овде је љубав била повод дивинизацији, јер је Кастор постао бесмртан захваљујући љубави свога брата Полидеука.[305] Управо је то био и разлог да се овим рељефима који заправо фланкирају Отмицу Европе на виминацијумској стели посвети посебна пажња. Такође, могло би се нагласити и да се ради о засебним рељефним целинама.

Данас је од рељефа Диоскура на виминацијумској стели очуван само део десног од њих, односно његова глава, иза које се види и глава коња. Првобитни изглед рељефа је, на срећу, познат на основу фотографије публиковане у ранијим истраживањима.[306] Диоскури су приказани у уобичајеној композицији као млади коњаници који воде своје коње.[307] У рукама су имали копље, а на фотографији није јасно видљиво да ли су им на главама били *piloi*. Пилои су били значајан иконографски детаљ у приказу Диоскура – стожастог су облика као и фригијска капа, али без савијеног заобљеног врха. Симболисали су половину љуске јајета, из које су и настали ови Ледини близанци.[308]

У научној литератури симболизам ових близанаца је различито разматран. Ф. Кимон сматра да су они означавали звездану хемисферу, позивајући се на питагорејску космолошку интерпретацију мита, што су најбоље представљали њихови *piloi*, често приказивани са звездом на себи као симболи звезданог неба.[309] Он указује на то да су, у складу са веома старим веровањима, Диоскури означавали две половине неба,[310] међутим, Р. Туркан ово придруживање космолошке хипотезе која чини Кастора и Полидеука божанствима хемисфера сматра валидним за друге споменике, посебно оне митраистичке, али не и за њихове представе у сепулкралној уметности.[311] Иако на виминацијумској стели *piloi* Диоскура нису јасно видљиви, њихова значења су изнета у циљу бољег разумевања фунералног контекста теме.

---

[304] Cumont F. 1942, 63.

[305] Када је Кастор умирао, Полидеук је упутио молбу небеском оцу да и њему пошаље смрт. Зевс му је тада понудио да бира да вечно живи на Олимпу или да половину свог живота проведе са братом у Подземљу, што је Полидеук прихватио. Од тада су браћа један дан проводила у златним небеским дворима, а један у Подземљу, *Od.*, XI, 298; Pind., *N.*, X, 112 и даље.

[306] Mirković M. 1986, бр. 110.

[307] Диоскури су уобичајено на глави имали капе – *piloi*, у рукама копље, на леђима су им лепршале хламиде, а понекад се изнад њихових глава стављала звезда, *LIMC* III, s. v. Dioskouroi.

[308] О симболизму капа Диоскура видети: Medini J. 1985–1986, 116–117.

[309] Ф. Кимон посвећује посебну пажњу Диоскурима као фунералној теми у поглављу *Les diuex d'hémisphères et les Dioscures* разматрајући фунералне споменике на којима су приказани заједно са другим митолошким темама, Cumont F. 1942, 63–103.

[310] Cumont F. 1942, 82; Cumont F. 1949, 192.

[311] Turcan R. 1978, 1717.

Диоскури се на виминацијумској стели пре могу разумети као изрази животног циклуса, смрти и васкрсења зато што својом смрћу и поновним оживљавањем потврђују цикличну алтернацију.[312] Симболи су непрестаног смењивања дана и ноћи, смрти и поновног рођења. Учествујући наизменично у животу и смрти они такође симболишу божански циклус кружења таме и светлости. Њихово братско јединство симбол је вечне хармоније, као и вечног живота резервисаног за покојнике. Ф. Кимон наводи пример саркофага *P. Aleus Sabinus*-а, где Диоскури потврђују да је и човек, као и они, покоран алтернативном циклусу живота и смрти.[313]

На следећем нивоу Диоскуре треба схватити као примере апотеозе – заслужене награде,[314] као у митовима у којима су богови наградили смртна бића, као и Алкестиду. Р. Туркан наглашава да Диоскури могу да буду парадигма деификације помоћу *Virtus*, посебно ако су приказивани заједно са Херкулом или Дионисом.[315]

Посебност виминацијумских Диоскура чини управо њихово појављивање у функцији пратилаца Европиног лета. Диоскури се нису уобичајено појављивали уз неко одређено божанство. У Апулејевим *Метаморфозама* они су Херини пратиоци,[316] док се у ликовној уметности срећу заједно са Хадом и Кербером, Мелеагром, а најчешће фланкирају Хелену или неку другу богињу.[317] Уколико нема натписа или нису јасни атрибути богиње, због непостојања јасне иконографске схеме тешко је утврдити кога Диоскури заправо фланкирају.

Имајући у виду наведене карактеристике божанских близанаца, Диоскури би се на виминацијумској стели могли разумети на неколико различитих планова. На првом, могли би се протумачити као заштитници Европине пловидбе у њеном лету према Криту зато што их поезија слави као спасиоце који доносе помоћ ратнику у опасности, а морнару у олујама, обезбеђујући успешност навигације.[318] Европин лет, као што је већ наведено, метафора је

---

[312] Turcan R. 1978, 1717. Њихове наизменичне смрти могу да буду имплициране у представама два крилата дечака, од којих један има подигнуту а други спуштену бакљу, Nock A. D. 1946, 151, нап. 47.

[313] На њему су приказани Фаетонт, Кастор и Полидеук, а испод њих је написано „Храбро, Еугене!“ и „Човек није бесмртан“ (*CIL*, V, 7380). Док Фаетонтова несрећа може да се интерпретира као израз ривалства са бесмртним боговима, Кастор и Полидеук изражавају променљивост циклуса живота и смрти, као и наду у космичку вечност, Cumont F. 1942, 76. Уп. Turcan R. 1999, 12–13.

[314] Nock A. D. 1946, 151.

[315] Turcan R. 1999, 65.

[316] Apul., *Met.*, 11, X, 31.

[317] Nock A. D. 1946, 152, нап. 48.

[318] Cumont F. 1942, 65; Nock A. D. 1946, 152. О значају који Диоскури имају за морепловце видети: Frejdenberg O. M. 1987, 163. Проучавајући њихов симболички значај,

за пут душе након смрти.[319] Њено морско путовање има доста препрека, о чему сведоче и питагорејци. Проклус тако упоређује мучење душе која тежи новом рођењу са пловидбом и страхом од олује и размишља о Диоскурима као о заштитницима мора који могу да донесу спасење,[320] као и Тритони и Нереиде, који на таласима носе *imago* покојника.[321] У складу са оваквим разматрањима Диоскури на виминацијумском рељефу помажу на путовању након смрти покојника, Марка Валерија Сперата и Луције Афродизије, чија су имена наведена у натпису.

Поред наведеног, Диоскури могу да симболизују и љубав између браће, али и љубав између супружника. Љубав међу супружницима је снажна као и она која осигурава вечност универзума.[322] Употпуњавајући сложеност програма представе Диоскура би могле да нагласе веру у љубав и вечни живот супружничког пара, покојника Марка Валерија Сперата и његове супруге Луције Афродизије из Виминацијума.

Као што је већ наведено, сложени рељеф Отмице Европе фланкиране Диоскурима на виминацијумској стели нема блиских иконографских паралела не само на простору Горње Мезије већ ни на простору њених суседних римских провинција. Међутим, сличан композициони склоп може да се примети на рељефима гробнице *Priscianii* из Шемпетра.[323] Кастор и Полукс фланкирају композицију Ифигеније и Ореста поред жртвеника. Диоскури су овде засебне рељефне целине и не чине органско јединство са централном композицијом као на рељефу из Виминацијума. Рељефи самих Диоскура наликују виминацијумским. Приказани су у истом ставу, али са различитим детаљима. На рељефу из Шемпетра јасно се види да носе капе, али они ту немају хламиде које падају са рамена, већ су пребачене преко руку.

Као што је већ речено, Диоскури су чешће приказивани самостално или као пратиоци неког одређеног божанства и тада имају култну намену. Као пратиоци божанства, највероватније Епоне, често се могу срести у Македонији. Приказани су на једном рељефу из Битоља[324] и на једном непознатог места наласка.[325] На скулпторалној групи из Демир Капије Диоскури такође фланкирају једну богињу.[326] На рељефу из Дебришта код Прилепа они су пра-

---

А. Јовановић наводи да се сматра да су помогли и Римљанима у бици код Пидне, уп. Jovanović A. 1989, 130, нап. 63.

[319] Опширније видети у поглављу о отмици Европе.

[320] Proclos, *Chrest*.

[321] Turcan R. 1999, 118.

[322] Cumont F. 1942, 86.

[323] Klemenc J. 1961, сл. 16 и 17.

[324] Вулић Н. 1931, бр. 30.

[325] Вулић Н. 1934, бр. 9.

[326] Sokolovska V. 1987, T. 72/1, 2 и 3.

тиоци једне богиње, а натпис који их прати указује на то да се ради о светим спасиоцима.[327]

У погледу стила рељефи Диоскура из Виминацијума, као што је већ речено и за Отмицу Европе, представљају изузетна дела из круга који је изражавао одлике стила с краја II и почетка III века. Иако је данас очувана само глава десног од њих, на основу фотографије је уочљиво да виминацијумска Отмица Европе фланкирана Диоскурима, колико је до сада познато, нема ближих аналогија у римској фунералној уметности.

[327] Вулић Н. 1931, бр. 497; Marić R. 1933, 40.

V

КТИТОРИ И УМЕТНИЧКЕ РАДИОНИЦЕ

Споменици који представљају тему ове студије најсофистицираније су уметнички израз на пољу сепулкралне уметности провинције Горње Мезије и као такви наглашавају важност питања ко је учествовао у њиховом стварању. У креирању ових луксузних дела значајну улогу су имали и они који су их наручивали и мајстори који су их стварали, о чему ће бити речи у овом поглављу.

Претходно је ипак неопходно истаћи да су се досадашњи истраживачи слагали у томе да митолошка нарација није била посебно заступљена у фунералној уметности провинције Горње Мезије и да се у том погледу издваја једино Виминацијум. А. Мочи је у овом погледу истакао известан значај Виминацијума, поред западне Паноније, као подручја где је митолошка нарација била заступљена у фунералној уметности од II века.[1] Али, он такође наводи да су митолошке теме биле много заступљеније у источној и северној Панонији. Проучавајући класичне митове у сепулкралној уметности Римског царства, Ж. Тојнби је указала на то да је Горња Мезија уз Британију, Далмацију и Тракију једна од провинција са најмањим бројем оваквих споменика.[2]

Да би се боље разумели ктитори као и мајстори који су начинили горњомезијске стеле и саркофаге са митолошком нарацијом, неопходно је указати на одређене особености овог простора. Једна од веома значајних одлика подручја подунавског лимеса, као и целе Горње Мезије, јесте управо то што пре римског оснивања овај простор није имао посебно развијену традицију

---

[1] Móscy A. 1933, 261.

[2] У Галији је сачуван највећи број споменика са митолошким темама, а за њом следи провинција Германија, а од дунавских провинција Панонија. То не изненађује с обзиром на чињеницу да је Галија простор раног продирања грчко-римске културе, Toynbee J. M. C. 1977, 410 и даље.

у скулпторалном моделовању.[3] Зато би се могло рећи да сепулкрални споменици са митолошком традицијом настају на простору који је пре римске колонизације био ван домашаја значајнијих грчких и хеленистичких утицаја.[4] Са формирањем цивилних насеља и касније градова аутохтоно становништво ће прихватити римски начин живота и тековине античке цивилизације, са којом до доласка Римљана није имало значајнији додир.[5] Тако је овај простор вероватно тек са римским освајањима дошао у додир са културним утицајима из Рима и Аквилеје, али и онима који су долазили са југа или истока. С обзиром на то да је фунерална тематика, која је предмет овог рада, највећим делом израз уметничких утицаја насталих на италском тлу, сасвим је разумљиво да је најбоље била прихваћена управо на простору горњомезијског лимеса, где се и одиграла најранија романизација провинције.[6]

Најзначајније податке о наручиоцима пружају натписи сачувани на надгробним стелама и саркофазима. На порекло и друштвено-социјални статус наручилаца поред натписа може да укаже и иконографија, као и квалитет материјала од кога су ова дела начињена. Све то ипак не може да пружи конкретан одговор на питање ко су били творци иконографских програма ових споменика, али доноси значајна сазнања о наручиоцима, који су морали да разумеју њихову ликовну декорацију.

Од горњомезијских споменика који чине предмет овог рада може се рећи да је данас сачувано пет натписа и да су сви на виминацијумским споменицима. Они доносе веома значајне податке о наручиоцима ових луксузних споменика. Луција Афродизија је стелу са рељефима божанских отмица

---

[3] Tomović M. 1993, 11–14. Уп. Kondić V. 1965, 288.

[4] Управо у том непостојању значајнијег културног наслеђа налази се разлика између Горње Мезије и њених суседних провинција Далмације, Македоније и Доње Мезије. Поједини делови ових провинција били су уклопљени у културно-економску сферу грчко-хеленистичке цивилизације, одакле су доношена бројна дела пластичне уметности. Међутим, горњомезијски простор тек са римским освајањима, стабилизацијом власти, приливом и концентрисањем различитих слојева становништва и формирањем већих насеља долази у значајнији додир са римским културним обрасцима у уметничком и занатском стваралаштву, Tomović M. 1993, 11–14. О културним контактима северног Балкана и грчког света у старије гвоздено доба видети: Бабић С. 2004.

[5] У до сада откривеној горњомезијској каменој скулптури најстарији налази култне и портретне пластике јављају се тек негде од првих деценија II века. Разлоге за ово релативно касно појављивање ипак треба тражити у њеној досадашњој неоткривености, а не у чињеници да она није постојала пре II века, Tomović M. 1993, 9 и даље.

[6] Већ у четвртој деценији I века завршене су поједине деонице сувоземног пута на горњомезијском лимесу кроз тешко проходну Ђердапску клисуру. Захваљујући изградњи овог пута, организовању сталних логора и постављању војне посаде, овде је дошло до најранијег комплексног и целовитог процеса романизације. Ове војне насеобине су у току шестовековне римске и палеовизантијске доминације на Балкану постале једна од најзначајнијих линија одбране Царства, Mirković M. 1968, 21 и даље; Петровић П. 1986, 41–55.

Европе фланкиране Диоскурима и Персефоне (кат. бр. 1, 5, 11) посветила себи за живота и свом супругу Марку Валерију Сперату. О пореклу овог ветерана са гентилним именом *Valerius* говори његов *cognomen*, односно подаци о његовој распрострањености. Они указују на то да се ради о романизованом становнику Горње Мезије који је можда пореклом био из области насељених келтским становништвом – из Горње Мезије, Панонији или Норикума.[7] Она носи нецарско гентилно име *Lucia*, што говори да је вероватно рођена у породици која се у Горњу Мезију и на подручје Виминацијума доселила из других крајева Царства.[8]

На осталим натписима спомињу се царска гентилна имена *Ulpius* и *Aurelius* и она указују на породице које су припадале романизованом становништву Горње Мезије или неке од суседних провинција.[9] Улпије Валеријан подиже свом петогодишњем сину споменик, данас изгубљен, са рељефом дечака и орла (кат. бр. 4). Натпис на саркофагу са рељефима Ифигеније Тауридске говори да је направљен за супругу Аурелија Фелицијана (кат. бр. 9). Аурелије Галик посвећује саркофаг са представом Амора и Психе супрузи Аурелији Теодоти (кат. бр. 6). О земљи његовог порекла сведочи *cognomen*.[10] Гентилно име је понекад, као на овом натпису, заједничко војнику и његовој жени, што ипак не мора да значи да је она била ниског социјалног порекла.[11] Жене су често, као што је и овде случај, посведочене на споменицима војника који носе исто гентилно име, у овом случају *Aurelius*, и потичу из редова римских грађана који су цивитет стекли у II и III веку. И жене ових војника могле су да припадају слоју староседелаца из околине војних логора или из околних провинција, док овде име супруге, Теодота, говори о грчком пореклу.

Нецарско име *Cornelius* јавља се на натпису на стели са рељефом Хелене и Менелаја подигнуте Гају Корнелију Руфу (кат. бр. 10). М. Мирковић наводи да је име његове ћерке *Bassa* пре римско него тракијско будући да су и сва друга имена на натпису римска.[12]

Сачувани натписи на овим виминацијумским споменицима сведоче да су они који су их подизали, као и велики део становника градских и других насеља на лимесу, потицали из слоја романизованих староседелаца. То се

---

[7] Ферјанчић С. 2002, 162 и даље, бр. 367. Уп. Mirković M. 1986, 58 и даље, бр. 110.

[8] Ферјанчић С. 2002, 164.

[9] Ферјанчић С. 2002, 156 и даље. Гентилно име *Aurelius* указује на грађане који су цивитет стекли под царевима током II и III века, Mirković M. 1968, 122 и даље.

[10] Mirković M. 1986, 159, бр. 163.

[11] У другим случајевима исто гентилно име код оба супружника може да укаже на то да је жена раније била робиња или да је перегриног порекла. Са именом *Aurelius*, које је било веома распрострањено у Римском царству, нарочито после Каракалиног едикта, то није био случај, Mirković M. 1968, 122.

[12] Гентилна имена *Cornelius* и *Aurelius* у то време носе војници, али и грађани Виминацијума, Mirković M. 1986, 110, бр. 73.

такође односи и на њихове жене. У суштини, осим што говоре о томе да су наручиоци споменика пре или касније припадали романизованом становништву, ови натписи доносе значајније податке у погледу њиховог социјалног статуса.

Натписи сведоче да се највећим делом ради о наручиоцима који су припадали горњем слоју становништва. У том контексту посебно је занимљив кенотаф ветерана Марка Валерија Сперата, конзуларног бенефицијара легије *VII Claudia*, коме је подигнута стела са божанским отмицама Европе и Персефоне (кат. бр. 1, 5, 11). После часног отпуста Марко Валерије Сперат је био декурион муниципија Виминацијума, а затим је поново ступио у активну војну службу и као префект кохорте *I Aquitanorum* учествовао у походу Септимија Севера на Британију.[13] Ветерани легија као што је био Марко Валерије Сперат су заједно са муниципалном аристократијом у социјално-економском погледу припадали вишем слоју провинцијалног становништва, велепоседницима. Учествовали су у јавном животу и управи, а истовремено су имали и значајну улогу у привреди у области горњомезијског лимеса.[14] Познато је да су у II и III веку војници легија при отпуштању добијали знатне количине новца, капитал који су могли да улажу у трговину или пољопривреду у местима у којима су живели. Постојали су ветерани, као што је био и Марко Валерије Сперат, који су били посведочени и као градски управници. Обављање оваквих дужности опет је било повезано са знатним материјалним средствима зато што су, само да би били изабрани, ветерани морали поседовати велика материјална средства.[15]

Гај Корнелије Руф, коме је подигнут споменик са рељефом Хелене и Менелаја (кат. бр. 10), био је декурион и аугур града Виминацијума, док је његов син Гај Корнелије Пакат био декурион и фламен истог града. Управо овај натпис сведочи о наследности свештеничких звања.[16] М. Мирковић сматра да је декурион и аугур Гај Корнелије Руф био и ветеран, и то закључује на основу представе војника на централном рељефу, повезујући је са његовом ранијом војничком каријером.[17] У прилог томе она истиче чињеницу да

---

[13] Ферјанчић С. 2002, 163, бр. 367. Уп. Mirković M. 1986, бр. 110.

[14] Њихову земљу су обрађивали сељаци закупци, а вероватно и робови, Mirković M. 1968, 123.

[15] Поред Марка Валерија Сперата, у Виминацијуму је посведочен још један ветеран, Гај Јулије Валенс, члан градске управе, Mirković M. 1986, бр. 308. Неки натписи из Виминацијума сведоче о знатним улагањима у градску благајну од стране декуриона, као и да су се осим тога бринули и за подизање водовода, купатила, храмова и других јавних објеката, Mirković M. 1968, 132 и даље.

[16] Mirković M. 1968, 64.

[17] М. Мирковић изводи овај закључак на основу приказаног рељефа, који тумачи као портрет римског војника и жене поред њега, Mirković M. 1968, 63. Данас прихваћену атрибуцију овог рељефа као приказа Хелене и Менелаја учинила је нешто касније Ж. Тојнби, Toynbee J. M. C. 1977, 365, i.

се раније војна звања често нису наводила на натписима. Овом вишем слоју провинцијалног становништва припадао је и Улпије Валеријан (кат. бр. 4), о коме не постоје прецизнији подаци осим да је био војник повезан са командантом легије (*beneficiarius legati legionis*).

М. Мирковић истиче да се *pr(inceps?)* у натпису на саркофагу са представама Ифигеније Тауридске (кат. бр. 9) можда може разумети и као *pr(efectus)*. Тада би Аурелије Фелицијан био префект легије *VII Claudia*. Међутим, о Аурелију Галику, наручиоцу саркофага са рељефом Амора и Психе (кат. бр. 6), не постоје прецизнији подаци. Иако није сачуван натпис на Јасоновом саркофагу (кат. бр. 11), иконографска, односно иконолошка анализа тријумфаторског програма његове декорације указала је на то да се сигурно ради о угледном војном официру из Виминацијума.[18] Тако се и у овом случају може рећи да је дедикант припадао високом социјално-економском слоју града Виминацијума.

Да су ктитори ових горњомезијских споменика били имућни, поред наведене анализе натписа и иконографије, показује и анализа материјала од кога су ова дела начињена. Највећи део ових стела направљен је од мермера, материјала чија је вредност свакако указивала на добру платежну моћ наручилаца.[19]

Из наведеног се са сигурношћу може закључити да су ове споменике подизали угледнији и имућнији грађани.[20] То су били чланови градске управе – декуриони, вршиоци свештеничких дужности аугура и фламена, али и војници, *befeficiarius legati legionis*, ветерани легије *VII Claudia*, као и један високи војни официр. Ради се о романизованим грађанима из имућнијег слоја становништва који је имао могућности да себи приушти овако луксузна дела. Надгробну стелу са рељефима божанских отмица подигла је Луција Афродизија свом супругу и себи. Такође, Улпија Руфина подиже супругу Гају Корнелију Руфу стелу са представом Хелене и Менелаја. Саркофаге са рељефима Амора и Психе, као и Ифигеније Тауридске, подигли су мужеви својим рано умрлим супругама.[21] Овим споменицима би се могао придружити и споменик узидан у смедеревску тврђаву са рељефом Повратка Алкестиде

---

[18] Каниц Ф. 1985, 182. Уп. Pilipović S. 2004, 65–78.

[19] Сви споменици који представљају тему ове студије начињени су од мермера, осим данас изгубљеног споменика са дечаком и орлом, саркофага са Амором и Психом и Јасоновог саркофага, за које је коришћен кречњак.

[20] Сиромашнији слој становништва иначе није био у могућности да подиже споменике. Градска сиротиња и произвођачи на пољима у околини градова остали су потпуно непознати зато што им материјални услови у којима су живели нису дозвољавали подизање надгробних споменика. Овај слој је од III до V века омасовљен осиромашеним ветеранима, Mirković M. 1968, 133.

[21] Земаљски и небески парови приказани су на споменику који подиже Аурелије Галик својој *rarissimae feminae*, Аурелији Теодоти, док су рељефи Ифигеније Тауридске украшавали саркофаг који је Аурелије Фелицијан подигао својој *coniugi dignissimae*.

који је такође највероватније био подигнут умрлој супрузи, на шта је указала анализа иконографије. За разлику од ових израза љубави међу супружницима, споменик са Ганимедом и орлом био је израз љубави оца према сину, која је била изречена поетским натписом.

Поред наручилаца горњомезијских споменика са митолошком нарацијом, важну улогу у њиховом стварању имали су и мајстори каменоресци. Пре него што се види ко су они били, неопходно је рећи нешто и о самим радионицама. Разматрајући горњомезијске радионице, А. Мочи истиче, а касније аутори прихватају, да је најраније формирана радионица у Скупима, колонији Флавијеваца, и да је радила под утицајем македонске уметности.[22] Нешто касније настале су радионице у Сингидунуму и Виминацијуму, које су биле под северноиталским утицајима који су се преносили преко јужне Паноније. Радионице Улпијане и *Timacum Minus*-а стварале су под утицајима који су стизали дунавским путевима, док су у Рацијарију они стизали и са истока. Истраживачи се такође слажу да се домаћи, горњомезијски каменоресци вероватно појављују крајем II века и да су присутнији у III и IV веку. Нема историјских ни епиграфских података о скулпторима и скулпторским радионицама осим да је у Сингидунуму епиграфски потврђен један *lapidarius*, Aurelius Crescentio, највероватније с краја II или почетка III века.[23] У прилог постојању домаћих радионица аутори наводе бројне стилске аналогије међу горњомезијским споменицима.[24]

Питање порекла ових стела и саркофага са митолошким темама боље израде, направљених од квалитетнијег материјала, било је повод различитим разматрањима. Истраживачи су се посебно бавили питањем да ли су они настали на подручју провинције Горње Мезије или су импортовани. Материјал у коме су изведени не допушта доношење прецизних закључака, па су, сходно томе, у научним разматрањима изнети супротни ставови.[25] Такође, тешко је само на основу умешности израде и стилских и иконографских карактеристика указати на порекло мајстора или место настанка ових споменика. М. Мирковић сматра да су сепулкрални споменици, као што су стеле Марка Валерија Сперата и оне са рељефом Повратка Алкестиде, били изведени изван простора Горње Мезије.[26] Међутим, В. Кондић указује на то да су управо рељефи Повратка Алкестиде и Ифигеније на Тауриди остварени у горњоме-

---

[22] Móscy A. 1933, 180 и даље; Tomović M. 1993, 31; Kondić V. 1965, 282.

[23] Kondić V. 1965, 281. Уп. Mirković M. 1968, 140.

[24] О аналогијама које говоре у прилог постојању радионица видети: Mirković M. 1968, 140. Уп. Kondić V. 1965, 259–283.

[25] Изузетак чине два саркофага који не представљају тему овог рада, а за које се са сигурношћу може тврдити да су настали ван граница Горње Мезије с обзиром на то да су произведени од мермера са острва Проконес, Kondić V. 1965, 282; Ђорђевић М. 1989–1990, 144.

[26] Mirković M. 1986, 140.

зијским радионицама али по књигама којима су вероватно располагале домаће радионице а које су садржавале узорке из Италије или западних провинција.[27] О значају ових радионица које су биле под уметничким утицајима Рима говори и О. В. де Круазон када разматра значај стеле Марка Валерија Сперата.[28] Имајући у виду стелу Гаја Корнелија Руфа, А. Мочи закључује да су за боље урађене виминацијумске споменике заслужни мајстори из области са дужом традицијом.[29] На примеру Јасоновог саркофага сукобљени су различити ставови. Ф. Кимон сматра да је овај саркофаг због изузетне уметничке израде која превазилази ниво домаћих скулптора израђен у неком грчком месту, из кога је импортован у Горњу Мезију.[30] Међутим, М. Васић заступа супротно мишљење – да је саркофаг настао у некој од горњомезијских радионица.[31] Овакво становиште он образлаже чињеницом да материјал од кога је саркофаг направљен није мермер, како тврди Ф. Кимон, него једна врста бољег кречњака. Он такође наводи да је натписно поље уоквирено посебном врстом профила која се често среће на саркофазима из Горње Мезије а која се не јавља на саркофазима са неког другог локалитета. Као последњи аргумент истиче да орнаменталне представе не прелазе ниво сличних представа са осталих предмета из Виминацијума. Значај виминацијумских радионица истиче и М. Томовић, ипак сматрајући да је фрагмент са представом Отмице Европе из Равне настао ван граница ове провинције, и то на простору Мале Азије,[32] што је опет тешко потврдити.

Да би се употпунила сазнања о радионицама у којима су настали надгробни споменици са митолошком нарацијом, потребно је сагледати основне одлике горњомезијске сепулкралне уметности, то јест надгробних стела сложеног архитектонског склопа са квалитетним рељефним декорацијама. Проучавајући типологију горњомезијских надгробних стела, односно њихов архитектонски склоп, В. Кондић не уочава неки њихов посебан израз.[33] Присутне су и стеле са најједноставнијом схемом, соклом, натписним пољем и фронтоном, све до оних са развијенијом формом са додатим међупољем, понегде и главним пољем са рељефним украсом.[34]

---

[27] Kondić V. 1965, 278, 282.

[28] Де Круазон сматра да су виминацијумске радионице имале најпогоднији положај да искористе ове културне токове, Croizant O. W. de 1995, 169, нап. 21.

[29] Móscy A. 1933, 181.

[30] Cumont F. 1894, 28.

[31] Vasić M. 1905, 156–157.

[32] Tomović M. 1993, 94–95, T. 47/4.

[33] Kondić V. 1965, 191.

[34] У типологији стела са подручја блиског горњомезијском – из југоисточног дела Доње Панонije – Даутова-Рушевљан указује на то да стеле са соклом припадају најразвијенијем, архитектонском типу стела. Публикујући надгробне споменике са овог подручја, Даутова-Рушевљан наводи само једну стелу која у својој декорацији има митолошку композицију, Dautova-Ruševljan, 1983, 35 и даље, 62 и даље, бр. 91 и схе-

Пажљивом анализом ових горњомезијских стела уочава се постојање једне групе, којој припадају и стеле са митолошком нарацијом, са сложеном архитектонском структуром и изузетним уметничким квалитетом приказаних рељефа. Највећим делом ради се о надгробним стелама из Виминацијума и једној фрагментарно очуваној стели из Пинкума, које, нажалост, нису све очуване у потпуности, већ се често ради о фрагментима њихових горњих или доњих половина. На соклу често имају рељеф, изнад њега натписно поље фланкирано полустубовима, потом централни рељеф, а често и декоративни фриз и забат. На соклу виминацијумских стела налазе се представе аугура (кат. бр. 10), Отмице Европе (кат. бр. 1, 5, 12), коњаника у лову,[35] делфина са трозупцем.[36] Нажалост, две стеле немају сачуване горње делове: на једној су на соклу приказани Генији који носе гирланде, а на другој рељеф који је данас немогуће атрибуисати.[37] Потом ту је и стела из Пинкума са рељефом који се налази на соклу и представља Ахила који вуче Хекторово тело.[38] Често се на овим стелама изнад натписног налази квадратно поље са рељефом или забат са акротеријама или троугластим пољима. Поред стела чији су рељефи разматрани у овом раду (кат. бр. 1, 5, 10, 12) ту су и друге стеле које су сачуване у целости[39] или су пак сачувани само њихови горњи делови.[40] На следећем нивоу значајно је споменути да ове луксузне стеле често имају карактеристичан фриз са дивљим животињама у трку, постављен између натписног поља и централног рељефа који се налази изнад. Тако је овај фриз испод Отмице Персефоне на стели Марка Валерија Сперата, испод рељефа Хелене и Менелаја на стели Гаја Корнелија Руфа и испод рељефа Повратка Алкестиде. Осим на овим споменицима, ловачки фриз је постављен и испод других централних рељефа три горњомезијске стеле – две из Виминацијума

матски приказ на стр. 66. Ова надгробна стела је из Басијане и потиче с краја I или почетка II века. На њеном соклу је била приказана сцена смрти Клитемнестре и Агамемноновог гроба. Сцене са митолошком нарацијом ипак су биле карактеристичније за провинције Горњу Панонију и Норикум, Schober A. 1923.

[35] Mirković M. 1986, бр. 92.

[36] Mirković M. 1986, бр. 167.

[37] Mirković M. 1986, бр. 202 и 77.

[38] Pilipović S. 2007, 25–45, сл. 1 са прегледом раније литературе.

[39] Изнад натписног поља стеле која на соклу има делфине са трозупцем налази се богато украшен горњи део са Тритоном и кошутом у забату и лавовима у троугластим пољима која га уоквирују (Mirković M. 1986, бр. 167), док се изнад натписног поља стеле на чијем се соклу не може прецизирати приказана тема налази фриз, централни рељеф са кантаросом и потом рашчлањени забат, Mirković M. 1986, бр. 77.

[40] На централном рељефу прве стеле налази се кочија са путницима (Mirković M. 1986, бр. 106), док је на другој приказан кантарос са виновом лозом (Mirković M. 1986, бр. 179). Изнад ових рељефа налази се рашчлањени забат.

и једне из данашњег Стојника.[41] Овде су наведени само најзначајнији примери горњомезијских стела сложеног архитектонског склопа и декорације, и то у циљу разумевања места које су споменици који се истражују у овом раду заузимали у горњомезијској фунералној уметности. Бројност ових стела сложене архитектонске конструкције, као и сличне тематске или стилске карактеристике указују на постојање горњомезијских, заправо виминацијумских радионица у којима су вероватно ове стеле и настале.

Споменици настали у овим виминацијумским радионицама у складу су са најбољим остварењима сепулкралне уметности западних провинција, Панонија и Норикума. Томе у прилог иде и чињеница да се најближе аналогије за виминацијумске саркофаге, Јасонов саркофаг и саркофаг Аурелије Теодоте, могу наћи у Доњој Панонији. У њој су овакви саркофази са трипартитном поделом предње стране, натписним пољем које је било фланкирано нишама са рељефима, били веома популарни.[42] Такође, норичко-панонска волута на оба виминацијумска саркофага потврђује оваква размишљања. Истраживање је такође показало да се и за виминацијумске стеле најближе аналогије могу наћи у наведеним провинцијама Панонији и Норикуму. С обзиром на то да су споменици из Равне и Скупа заправо појединачни примери, тешко је на основу њих изводити закључке о радионицама у којима су ова дела настала. Можда би се овде једино могло нагласити то да је фрагмент саркофага са рељефом Амора и Психе из Скупа настао под хеленистичким утицајима. Ранија истраживања су показала и да су за фунералну уметност на подручју Скупа биле веома карактеристичне представе фунералне гозбе, односно даће, и Трачког коњаника,[43] али је рељеф Амора и Психе из Мирковаца указао на постојање и другачијег фунералног репертоара, конкретније, митолошких композиција са представама љубавног сусрета.

Из наведеног се види да је питање порекла мајстора који су изводили надгробне споменике са митолошком нарацијом веома сложено. Не постоје подаци који би указали на то да ли су они довођени са стране или не. Њихов рад говори да су свакако били веома образовани и вешти. Требало би ипак претпоставити да су виминацијумски мајстори каменоресци морали бити упознати са књигама узорака по којима су бирани мотиви. За најквалитетнија дела, као што су стеле Марка Валерија Сперата и Гаја Корнелија Руфа или Јасонов саркофаг, мајстори су могли да буду довођени у ове радионице из развијенијих уметничких центара, односно из западних провинција Царства. Рад мајстора у овим горњомезијским радионицама Виминацијума и

---

[41] Mirković M. 1986, бр. 77, 106; Mirković M., Dušanić S. 1976, бр. 120. О сцени лова као мотиву декорације горњомезијских надгробних стела видети: Pilipović S., 2007b.

[42] Dautova-Ruševljan D. 1987, 97 и даље.

[43] Kondić V. 1965, 259 и даље. Уп. Dragojević-Josifovska B. 1982, бр. 43, 59, 118, 132, 136, 138, 150, 151, 160, 233 – фунерална гозба и бр. 81 и 88 (?) – Трачки коњаник.

Скупа, како говоре ови луксузни споменици, може се поредити само са најбољим остварењима мајстора из суседних подунавских провинција, пре свега Панонија и удаљенијег Норикума.

Горњомезијске надгробне споменике са митолошким представама ипак не би требало посматрати изоловано у односу на време и простор у коме су настали. С обзиром на то да они углавном потичу из Виминацијума, неопходно их је сагледати у оквирима општег културно-економског напретка града у другој половини II века и раном III веку, када ови надгробни споменици и настају.[44] Знатна новчана улагања у градску касу, посведочена на већем броју натписа из времена Септимија Севера, показују да је у то време у Виминацијуму постојао слој имућних грађана и да се град још увек налазио у фази просперитета.[45] Након владавине Севера вероватно се и на Горњу Мезију проширила општа економска криза, која је најнапредније области на западу погодила још крајем претходног века. Круг имућних људи се све више сужавао, тако да је централна власт чак била принуђена да законским одредбама присили богатије грађане на вршење функција у градској управи. Из времена када су настали споменици са митолошком нарацијом потичу и бројна дела која својим квалитетом знатно превазилазе горњомезијски простор. Овде би се могле споменути многобројне сачуване сликане гробнице, од којих је овим надгробним споменицима хронолошки најближа крстообразна *memoria*, данас веома лоше очувана, која садржи фрагменте фреско-сликарства и датује се у почетак друге половине III века.[46]

У складу са наведеним, евидентно је то да се горњомезијски, односно виминацијумски надгробни споменици са митолошким представама могу разумети само у складу са окружењем у коме су настали. Имућнији становници провинције, који су потицали из романизованог слоја староседелаца, често чланови градске управе, могли су себи да приуште овако луксузна дела. Претпоставља се да су их наручивали у локалним радионицама, у овом случају виминацијумским, где су радили изузетно вешти мајстори, упознати са предлошцима који су долазили из западних провинција, као вероватно и неки од ових врсних каменорезаца.

---

[44] У време владавине Септимија Севера (193–211) и Каракале (211–217) Виминацијум је био на врхунцу просперитета. Детаљније о томе видети: Mirković M. 1986, 48 и даље.

[45] Град је уживао наклоност Септимија Севера, који га је у два наврата и посетио – 196. године, при одласку у Рим, и 202. године, при другом повратку са истока, када је, по сведочанству Херодијана, обишао панонске и мезијске војне логоре. Приликом прве посете Север је у Виминацијуму свог старијег сина Басијана, званог Каракала, прогласио за цезара и прозвао га Антонином, опширније о томе видети: Mirković M. 1968, 64 и даље.

[46] Korać M. 2000, кат. бр. 5035.

VI

ЗАКЉУЧАК

Митолошки рељефи са темом љубави приказани су на значајној, иако не тако бројној групи сепулкралних споменика у римској провинцији Горњој Мезији. Њихов значај се огледа у сложеној иконографији и симболизму који она изражава, али и стилу у коме су поједини рељефи изведени.

Надгробни споменици са митолошком тематиком потичу са северног пограничног подручја провинције, односно са територије Виминацијума, док се појединачно јављају у Равни (*Timacum Minus*) и у селу Мирковци, северно од Скупа. У Костолцу су откривени мермерна стела Марка Валерија Сперата (кат. бр. 1, 5, 12), стела на којој је био рељеф дечака са орлом (кат. бр. 4), мермерна стела Гаја Корнелија Руфа (кат. бр. 10) и следећи саркофази: тзв. Јасонов (кат. бр. 11), саркофаг Аурелије Теодоте са Амором и Психом (кат. бр. 6) и саркофаг са Ифигенијом Тауридском (кат. бр. 9). Овој групи највероватније припада и стела са Повратком Алкестиде, касније узидана у смедеревску тврђаву (кат. бр. 8). На локалитету Селиште, који такође припада територији Виминацијума, пронађен је фрагмент оловног саркофага са композицијом Отмице Европе (кат. бр. 2). Скулпторални мермерни фрагмент Отмице Европе (кат. бр. 3) потиче из Равне (*Timacum Minus*), а из села Мирковци са подручја Скупа потиче мермерни фрагмент саркофага са Амором и Психом (кат. бр. 7).

Значај Виминацијума, где су настали најзначајнији и најкомплекснији сепулкрални програми, већ је био наглашен у ранијим истраживањима, тако да је у овом раду он само истакнут и детаљније сагледан, док су фрагменти из Равне и села Мирковци указали на постојање другачијег фунералног репертоара на том подручју у односу на онај који је био познат из ранијих истраживања.

Евидентно је то да су сепулкрални споменици украшени сценама из класичне митологије са темом љубави територијално углавном везани за

подручје горњомезијског лимеса, односно сам Виминацијум. Овај простор, најраније романизован, имао је најбољу географску позицију на путу струјања из великих уметничких центара, што се и види на примеру ових споменика. Уочљиво је такође да споменици са митолошком нарацијом највећим делом настају у II и III веку, у време када ова фунерална тематика и доживљава процват. Посебан значај ови споменици понекад показују у погледу стила њихове израде, а чешће саме иконографије. Отмица Персефоне је, колико је до данас познато, јединствено дело не само на подручју Горње Мезије већ и њених суседних провинција. Слично се може рећи и за рељеф Повратка Алкестиде, не тако честој симбиози две композиције. Иако је саркофаг са рељефима Ифигеније Тауридске очуван само фрагментарно, уочљива је његова блискост са другим развијенијим представама овог мита. Уобичајено једнолична композиција Отмице Европе, на стели из Виминацијума тематски је обогаћена Диоскурима у неуобичајеном иконографском концепту. Рељеф Хелене и Менелаја одликује сложена композиција са бројним иконографским детаљима: ту су зидине Троје изнад којих су сачувани и фрагменти коњских глава, који сугеришу постојање квадриге, и Менелајева одећа римског центуриона. Рељеф Јасона и златног руна симплифициран је начин приказивања Јасоновог дела, међутим, он чини само део изузетно сложеног програма овог саркофага. Колико се данас може видети, фрагмент Амора и Психе са територије Скупа неуобичајено је иконографско решење и вероватно је чинио део фриза на неком саркофагу. У погледу иконографије посебно је важан и данас изгубљени споменик из Виминацијума са дечаком и птицом.

На следећем нивоу потребно је истаћи да ови горњомезијски споменици на плану сложености програма у најмањој мери имају провинцијални карактер и у том смислу не заостају за делима из других великих уметничких центара Царства. У овом погледу свакако се издвајају стеле Марка Валерија Сперата и Корнелија Руфа, али и Јасонов саркофаг, саркофаг Аурелије Теодоте и данас само фрагментарно сачуван саркофаг са рељефима из циклуса Ифигеније Тауридске. Нажалост, мало се може рећи о другим делима која су сачувана само као фрагменти.

Квалитет уметничког израза ових споменика ипак заостаје за њиховом богатом садржајношћу. Њих су стварале првенствено занатлије које су морале да задовоље потребе тржишта. Међутим, поједина дела се издвајају и стилом и квалитетом израде. Стеле Марка Валерија Сперата и Корнелија Руфа, као и Јасонов саркофаг, изузетна су дела за која се не може рећи да су провинцијалног карактера. Овој групи може да се придружи и данас изгубљен споменик Улпија Јовина на коме је био приказан дечак са орлом, који се, према мишљењу В. Кондића, одликовао „хадријановским хеленизираним стилом“. Квалитетом се издвајају и стела са Алкестидом и саркофаг са Амором и Психом. О фрагменту Отмице Европе из Равне тешко је говорити јер је очуван само централни део композиције. На овом рељефу су видљиви еле-

менти одређене стилизације и геометризације који могу да укажу на нешто касније време настанка.

Компарације са сепулкралним споменицима истог тематског репертоара указују на видљиве утицаје који су долазили из Рима и Аквилеје, простора где се и одигравала трансформација класичних митова у фунерални контекст. Блискост коју горњомезијске стеле, као и саркофази, имају са фунералним споменицима у центрима норичко-панонске границе дуж басена Драве указује на то да се ради о прихватању тенденција већ утврђених у Аквилеји и Риму. Ови утицаји су само у извесној мери трансформисани другачијим стиловима који су владали у провинцији Горњој Мезији и нивоом стручне и уметничке вештине мајстора каменорезаца.

Горњомезијски споменици, односно споменици са подручја горњомезијског лимеса, показују бројне аналогије са сепулкралном уметношћу Норикума, провинције у којој су митолошке теме често приказиване. Посебно је важно нагласити њихову иконографску блискост са гробницама из Шемпетра. Она се огледала на рељефима Ифигеније Тауридске на гробници *Priscianii* и на рељефу Отмице Европе на гробници Енијеваца. Диоскури који фланкирају централну композицију Ифигеније Тауридске на гробници *Priscianii* постављени су према истом концепту као и на виминацијумској стели када фланкирају Отмицу Европе. Из Шемпетра потичу и у контексту аналогија са виминацијумским споменицима значајни рељефи Повратка Алкестиде са гробнице Виндони и Отмице Ганимеда са гробнице Енијеваца.

Горњомезијски споменици имају значајне уметничке аналогије и са споменицима из провинције Панонија, где је митолошка нарација била веома популарна. Највероватније су се преко Панонија преносили утицаји на горњомезијску фунералну уметност. Из Аквинкума потиче рељеф Хелене и Менелаја, из Кискајда Оптамусов рељеф са представом Повратка Алкестиде, који је данас у музеју у Будимпешти, а из Сескарда рељеф Ифигеније Тауридске. Поред ових примера, овде се може споменути и један рељеф из Озвалдграбена, са Хеленом и Менелајем, и један саркофаг из Сирмијума, са Амором и Психом.

У односу на фунералну уметност провинције Далмације, где су, посебно у њеном југоисточном делу, митолошке теме биле веома ретке, горњомезијски рељефи своје паралеле имају само у композицијама Повратка Алкестиде из Голубића и Отмице Европе из засеока Марићи, код Котора.

Ако се погледају сепулкрални споменици провинције Дакије, једине подунавске провинције у којој се митолошка нарација, осим на простору Трансилваније, ретко среће, горњомезијски рељефи своје аналогије имају у Мицији, одакле потиче рељеф Отмице Европе, као и за идентификацију виминацијумског рељефа веома важној геми са Ганимедом и орлом.

Аналогије за споменике горњомезијског лимеса могу се наћи и у Доњој Мезији, посебно у рељефу Отмице Европе из Нова, иако се ова провинција није одликовала богатим митолошким репертоаром.

Горњомезијски споменици своје аналогије имају и у уметности самог центра Римског царства, што се између осталог огледа и у сликарству гробнице *Nasonii*, посебно у композицијама Отмице Европе, Отмице Персефоне и Повратка Алкестиде. Рељеф Амора и Психе на саркофагу из Виминацијума веома наликује Капитолској скулпторалној групи и једној композицији из Остије. Рељефи Ифигеније Тауридске, Отмице Персефоне и Јасона са златним руном најближе аналогије имају на рељефима појединих римских саркофага.

Наведене аналогије се односе на споменике горњомезијског лимеса, док се за рељеф Амора и Психе са подручја Скупа оне тешко могу наћи. Из тога би се могло закључити да су ова горњомезијска дела заправо настала као изрази културних утицаја који су се преко западних римских провинција кретали кроз ово подручје према Босфору или према југу. Главни пут је долазио са запада, из Аквилеје, преко Сирмијума, Сингидунума и Маргума до Виминацијума, одакле се одвајао пут ка југу, до Наисуса, који се гранао према Босфору и у правцу Скупа и Тесалонике. Друга важна комуникација ишла је пут Дунава и повезивала Панонију са Црним морем. Дунавски пут је тако повезивао Виминацијум са Аквинкумом, Карнунтумом, Јувавумом и Петовијом, местима у којима се и налазе споменици блиски онима са горњомезијског лимеса. Изгледа да је горњомезијски лимес, односно сам Виминацијум, захваљујући географском положају могао на најбољи начин да искористи токове ових културних струјања.

Горњомезијски надгробни споменици са митолошком нарацијом најсофистицираније су уметнички израз на пољу сепулкралне уметности ове провинције. Управо та чињеница наглашава значај питања ко су били њихови ктитори и мајстори. Одговоре могу дати натписи који су сачувани на неким од ових споменика, приказана иконографија, као и на известан начин сам квалитет материјала у коме су ова дела изведена.

Ишчитавање пет сачуваних натписа из Виминацијума указује на то да су ктитори ових стела и саркофага, као и велики део становника градских и других насеља на лимесу, били пореклом из слоја романизованих староседелаца. Такође, они могу да укажу и на социјално-економски слој наручилаца, односно на то да су припадали имућнијим и угледнијим грађанима Виминацијума. То су били чланови градске управе – декуриони, вршиоци свештеничких дужности аугура и фламена, али и војници, односно ветерани легије *VII Claudia*, као и један високи војни официр. Поред тога, важно је нагласити то да је највећи број ових споменика био начињен од мермера, материјала чија је вредност свакако указивала на то да се ради о веома имућним наручиоцима.

Поред имућних наручилаца, важну улогу у настајању ових споменика свакако су имали и мајстори каменоресци који су их начинили. Аутори се слажу да су на простору Горње Мезије постојале и радиле домаће радионице, али су сукобљена мишљења о пореклу ових луксузних стела и саркофага,

односно о томе да ли су они импортовани у ову провинцију. Пажљива анализа горњомезијске сепулкралне уметности указала је на постојање једне групе надгробних стела, углавном из Виминацијума, која се одликује веома сложеним архитектонским склопом и високим нивоом уметничке изведбе приказане декорације. Ове стеле се најчешће састоје из сокла, натписа, централног рељефа, често ловачког фриза и потом рашчлањеног забата. То указује на постојање, као и квалитет виминацијумских радионица у којима су радили веома вешти каменоресци, упознати са предлошцима који су долазили из западних провинција, као вероватно и најбољи од ових мајстора.

С обзиром на то да се овде највећим делом ради о виминацијумским надгробним спомеиницима, неопходно их је разумети у оквирима општег културно-економског просперитета града у другој половини II и почетком III века, када ова дела и настају. Знатна новчана улагања у градску касу, посведочена на већем броју натписа из времена Септимија Севера, показују да је у то време у Виминацијуму постојао слој имућних грађана и да се град тада налазио у фази просперитета. У том контексту треба посматрати и луксузне стеле и саркофаге са митолошким представама, сведочанства културног али и економског процвата града, чији су имућни житељи имали склоности према веома софистицираним фунералним темама, које су мајстори на најбољи начин материјализовали.

VII

КАТАЛОГ РЕЉЕФА

I. Божанске отмице

1. Отмица Европе (сл. 1–5)

Рељеф на пољу испод натписа на мермерној стели Марка Валерија Сперата. Изнад натписног поља је рељеф Отмице Персефоне (кат. бр. 5).

Дим. стеле:	175 x 75 x 20 cm
Место наласка:	Костолац (Viminacium)
Датовање:	од времена Хадријанове владавине до 239. године
Данас чува:	Народни музеј Панчево, инв. бр. 2850ст

Натпис (према *IMS* II 110):

D(is) M(anibus) | *M. Val(erius) Speratus* | *vet(eranus) leg(ionis) VII Cl(audiae) ex b(ene)f(iciario)* | *co(n)s(ularis) dec(urio) m(unicipii) A(elii) V(iminacii) praef(ectus) coh(ortis)* |[5] *I Aquet(anorum)* (!) *v(ixit) a(nnis) LV o(biit) in Britt(annia)* (!) | *Lucia Afrodisia* (!) *con*|*iugi b(ene) m(erenti) et sibi vivae* | *posuit.*

Опис:

Данас је очуван само горњи део рељефа, на коме се види Европина глава и глава десног Диоскура. Европин огртач формира вео у облику балдахина изнад њене главе. Иза Диоскура се види и глава његовог коња. На основу описа и фотографије у ранијој литератури зна се како је рељеф изгледао. Европа, лицем окренута према гледаоцу и тела окренутог уназад, јаше на леђима бика, који галопира улево. Нага, она обема рукама придржава огртач, то јест вео у форми лука изнад њене главе. Са обе стране ову централну групу фланкирају Диоскури са коњима. Рељеф је изведен у духу хеленистичке традиције и одликују га фино моделовање и једноставност у изразу. Цела композиција је

организована веома промишљено, што се посебно види у истицању првог плана рељефа наглашеном трећом димензијом централног пара у односу на фигуре Диоскура, које га фланкирају, а посебно у односу на коње у њиховој позадини.

Библиографија:

Brunšmid J. 1895, 8, T. I; *AE*, 1901, бр. 206; *CIL*, III, 12659; *ILS*, 7173; *RE*, IV, 1901, col. 242; Hekler A. 1912, 184, сл. 123; *Actes VIIIe Congr.*, 1965, T. 90/4; Domaszewski A. v. 1967, 34; Devijver H. 1977, 831, бр. 38; Toynbee J. M. C. 1977, 360, i; Mirković M. 1986, 130–131, бр. 110; Croizant O. W. de 1995, 169; Pilipović S. 2003, 61–88; Pilipović S. 2007b, сл. 2, 2a и 2b.

2. Отмица Европе (сл. 6–9)

Рељеф на левом пољу фрагмента оловног саркофага. Средишње поље није очувано, док се на десном пољу налази композиција Три Грације.

Дим. фрагмента:	15–35 x 14–28 x 2 cm
Место наласка:	локалитет Селиште (Viminacium)
Датовање:	II или III век
Данас чува:	Народни музеј Пожаревац, инв. бр. 1478a

Опис:

Рељеф је лоше очуван и данас је тешко читљив. Ипак, јасно се уочава Европа на бику који стоји окренут удесно. Њена глава, као и тело, окренути су према напред. Она обема рукама придржава вео у форми лука, изнад њене главе. Иако је рељеф временом изгубио јасноћу цртежа и првобитну тродимензионалност, и данас се види његов профињен цртеж и суптилан израз фино моделованих фигура.

Библиографија:

Голубовић С. 2001, 144, бр. 13; Pilipović S. 2003, 72, сл. 7; Јовановић А. 2007, 151–152.

3. Отмица Европе (сл. 10)

Рељеф на мермерном фрагменту.

Дим.:	13 x 18,5 x 2,5–3 cm
Место наласка:	имање Боре Митића, Равна (*Timacum Minus*)
Датовање:	III век или почетак IV века
Данас чува:	Народни музеј Ниш, инв. бр. 540/P

Опис:

Сачуван је само средишњи део групе, на коме се виде леђа бика и део Европине ноге. Према сачуваном делу врата бика може се закључити да је његова глава била окренута удесно, ка Европи. На сапима бика очуван је и корен репа. Рељеф одликује тежња ка смањењу пластич-

ности, а уочљива је и извесна геометризација на наборима Европине хаљине.

Библиографија:

Tomović M. 1993, 94–95, T. 47/4; Petrović P., Jovanović S. 1997, 63, бр. 11; Дрча С. 2004, 151, бр. 65.

4. Отмица Ганимеда

Данас изгубљена стела од сивог кречњака, позната само из раније литературе.

Дим.:	–
Место наласка:	Костолац (Viminacium)
Датовање:	крај I или прва половина II века
Данас чува:	чуван у гимназији Пожаревца, данас изгубљен

Натпис (према *IMS* II 113):

Parvolus | hic situs est | Ulp(ius) Iovinus | nomine qui vi|[5]*xit ann(is) V m(ensibus) VI | d(iebus) XXIII. Hic solus | pater hunc hu|mav*[*i*]*t parvolum | cuius de*[*s*]*iderio |*[10] *lumen intentus | dolet Ulp(ius) Vale|rianus b(ene)f(iciarius) leg(ati) pa|ter a quo sibi sperab(at).*

Опис:

У литератури је наведен следећи опис: слабо видљив рељеф на прилично оштећеној стели од сивог кречњака; испод фронтона је приказано дете како седи на лектулусу; на његовој десној руци стоји птица, вероватно орао.

Библиографија:

Вулић Н., Премерштајн А. ф. 1900, бр. 11; Вулић Н. 1900, 21, бр. 11; Kondić V. 1965, 222, бр. 23; Mirković M. 1986, 132–133, бр. 113; Nedeljković V. 1993, 145–150.

5. Отмица Персефоне (сл. 1–3)

Рељеф на пољу изнад натписа на мермерној стели Марка Валерија Сперата. Испод натписа је рељеф Отмице Европе (кат. бр. 1).

Дим. стеле:	175 x 75 x 20 cm
Место наласка:	Костолац (Viminacium)
Датовање:	од времена Хадријанове владавине до 239. године
Данас чува:	Народни музеј Панчево, инв. бр. 2850ст
Натпис:	исто као кат. бр. 1 (*IMS* II 110)

Опис:

На централном делу композиције налази се Хад, који стоји у биги. Његово тело је окренуто према гледаоцу, док је глава постављена удесно. На глави има шлем. Високо подигнутом левом руком замахује скип-

тром, док десном држи Персефону око струка. Полунага Персефона се безуспешно бори испод Хадове десне руке. У левој руци Персефона држи вео који слободно пада око њеног левог колена. На левом крају композиције налази се Хермес, наг, са петасосом (*petasos*). У левој руци држи кадуцеј (*caduceus*), а у десној узде од златних кочија. На десном крају композиције на уобичајен начин је приказана Атена – са кацигом, штитом и копљем. У подножју сцене су две котарице цвећа, а испод Хермесових ногу змија која се уздиже. Фигуре су моделоване са великом умешношћу и заједно са композиционим складом и богатством детаља говоре да се ради о делу које красе врхунске вредности уметности антонинског доба.

Библиографија:

Brunšmid J. 1895, T. I; *CIL*, III, 12659; *RE*, IV, 1901, col. 242; Domaszewski A. v. 1976, 34; Hekler A. 1912, 184, сл. 123; *Actes VIIIe Congr.*, 1965, T. 90/4; Devijver H. 1977, 831, бр. 38; Toynbee J. M. C. 1977, 402; Mirković M. 1986, 130–131, бр. 110; Pilipović S. 2003, 61–88.

II. Љубавни сусрет

6. Амор и Психа (сл. 11–13)

Рељеф у десној ниши предње стране саркофага од кречњака. У левој ниши се налази рељеф другог пара. Нише фланкирају натписно поље.

Дим. предње стране саркофага:	94 x 200 x 21,5 cm
Место наласка:	Костолац (Viminacium)
Датовање:	II или III век
Данас чува:	Лапидаријум Народног музеја Пожаревац

Натпис (према *IMS* II 163):

D(is) M(anibus) | *Aureliae Theodote* (!) | *rarissimae femine* (!) | *quae vixit annis XXXI m(ensibus) IIII* |[5] *dies* (!) *XVII Aur(elius) Gallicus* | *coniugi bene de se meritae*.

Опис:

У десној ниши, уоквиреној двоструком седластом волутом, налазе се стојеће фигуре Амора и Психе у загрљају. Данас недостаје горњи десни део овог рељефа. Психа са крилима је огрнута велом. У ниши лево од натписа налази се други пар. Жена једном руком придржава хаљину, док у десној држи предмет данас тешко видљивог облика. Десно од ње мушкарац у краткој војничкој туници држи суд у десној руци. Обе фигуре су доста оштећене.

библиографија:

CIL, III, 8131; Ladek F., Premerstein A. v., Vulić N. 1901, 114–115, бр. 22, сл. 9; Вулић Н., Ладек Ф., Премерштајн А. ф. 1903, 61–62, бр. 20, сл. 4; Kondić V.

1965, 248, бр. 6; Mirković M. 1986, 158–159, бр. 163; Ђорђевић М. 1989–1990, 137–138, бр. 8, сл. 11.

7. Амор и Психа (сл. 14)

Мермерни рељефни фрагмент.

Дим.: висина 22 cm
Место наласка: село Мирковци, северно од Скопља (Scupi)
Датовање: II или III век
Данас чува: Музеј на Македонија, Скопље, инв. бр. 113

Опис:

Највероватније фрагмент једног фриза. Ниски стуб са базом и капителом повезује два кружна лука, аркаде. Лева аркада је сачувана скоро у потпуности, а десна до половине. Испод леве аркаде налази се мали Амор са крилима. На његовом десном рамену је слабо видљив рељеф, можда оштећење, које подсећа на лептира. На пољу испод десне аркаде је девојка, Психа. Она левом руком придржава огртач, а десну пружа према Амору. Рељеф је, нажалост, познат само из документације и због тога се може говорити само о доброј пропорционалности фигура и одличној композицији, али не и о вредностима његовог моделовања.

Библиографија:

Вулић Н. 1931, 213, бр. 567.

III. Љубав у свету хероја и хероина

8. Повратак Алкестиде (сл. 15–16)

Рељеф на горњем делу мермерне стеле.

Дим.: –
Место наласка: Споменик је узидан у смедеревску тврђаву на спољној страни према великом дворишту, на другој кули десно од улаза.
Датовање: II век или почетак III века

Опис:

На левој страни се налази Алкестида, коју предводи Херакле држећи је за руку. Алкестида, приказана у профилу, на спуштеној глави има вео који придржава испод браде десном руком. Херакле је приказан скоро *en face*. Преко рамена има пребачену лављу кожу, а у левој руци држи кратку батину. На десној страни рељефа на овој стели налази се следећа сцена. Испред клине су два троношца и Адмет, који седи и тугује. На крајњем десном крају је девојка која стоји иза наслона столице. Она и Адмет још увек нису запазили Алкестиду и Херакла, који прилазе са леве стране. Рељеф је лоше очуван, али се ипак може уочи-

ти да је био изведен са умешношћу. То се најбоље види на очуванијим деловима, у вешто моделованом телу Хераклa и драперији Адметове хаљине. Портрети учесника у овом догађају, нажалост, нису очувани.

Библиографија:

Ladek F., Premerstein A. v., Vulić N. 1901, 124, сл. 4; Вулић Н. 1903, 67, сл. 10; Kondić V. 1965, 231, бр. 35; Toynbee J. M. C. 1977, 377, ii; Миловановић Б. 2001, 119, бр. 5; *LIMC*, I, s. v. Alkestis, бр. 27; Pilipović S. 2007b, сл. 6.

9. Ифигенија на Тауриди (сл. 17–20)

Рељефи на фрагментима доње половине бочних страна мермерног саркофага.

Дим.:	152 x 64 x 25 cm
Место наласка:	Пожаревац (Viminacium)
Датовање:	друга половина II века или III век
Данас чува:	Лапидаријум Народног музеја Пожаревац

Натпис (према *IMS* II 99):

- - -] d[i]ebu[s ... dec(essit) ho]ra noc[t]urn(a) VII | Aur(elius) Felicianus pr(inceps?) leg(ionis) VII Cl(audiae) | coniugi dignissimae.

Опис:

На десној бочној страни саркофага налази се веома оштећен рељеф који представља Ифигенију на Тауриди. Сачуван је само доњи део композиције. У централном делу је олтар, а десно од њега женска фигура, Ифигенија, данас сачувана до висине колена, обучена у дугачак хитон, преко кога је пребачен огртач. Лево од олтара стоје три мушке особе. Орест и Пилад у хламидама такође су очувани до висине колена. Лево од њих је једна фигура у панталонама, вероватно Скит, који их је довео као заробљенике. На левој бочној страни саркофага налази се сцена Ифигенијиног укрцавања на брод. Данас се види само доњи део Ифигенијине хламиде. Ифигенија се спрема да побегне са Тауриде. Пењући се на палубу брода она истуреном левом ногом стаје на греду или даску намештену за прелазак путника на брод. Од читаве њене фигуре сачуван је само доњи део ногу. Лево је оштећена мушка фигура, вероватно веслач на броду.

Библиографија:

Cumont F. 1894, 26, бр. 1; *CIL*, III, 13806; Ladek F., Premerstein A. v., Vulić N. 1901, 100–102, бр. 7; Вулић Н. 1903, 56, 7b и 7c, сл. 2; Kondić V. 1965, 248–249, бр. 7; Mirković M. 1986, 124–125, бр. 99; Ђорђевић М. 1989–1990, 139–140, сл. 12 и 13.

10. Хелена и Менелај пред зидинама Троје (сл. 21–22)

Рељеф на мермерној стели Гаја Корнелија Руфа. Испод натписа је рељеф са аугурима.

Дим. стеле: 300 x 125 x 35 cm
Место наласка: Виминацијум (Viminacium)
Датовање: II век или почетак III века
Данас чува: Лапидаријум Народног музеја Пожаревац

Натпис (према *IMS* II 73):

D(is) M(anibus) | C. Cornelius Rufus | dec(urio) augur mun(icipii) Ael(ii) Vim(inacii) | vixit ann(is) LXX |[5] Ulpia Rufina uxor et | C. Corn(elius) Pacatus dec(urio) fl(amen) / mun(icipii) eiusdem et |Corneliae Rufina et | Bassa fil(iae) et hered(es) |[10] b(ene) m(erenti) f(aciendum) c(uraverunt).

Опис:

На крајњој левој страни композиције су зидине Троје. Изнад њих су сачувани само фрагменти три коњске главе, једне изнад друге. Испред зида стоји жена у дугој хаљини, Хелена, благо окренута према мушкарцу, Менелају, према коме пружа десну руку. Менелај је у одећи римског центуриона, а на његовим грудима налази се *gorgoneion*. И он пружа десну руку у правцу Хелене. Његова глава је скоро потпуно оштећена. Десно од њега сачуване су само ноге и део огртача мушке фигуре, највероватније његовог пратиоца. Изузетно умешно моделовање нарочито се огледа у фигурама Хелене и Менелаја. Оне су дате веома реалистично, а одликује их и складна пропорционалност. Поред тога, аутор је успео да ликовним средствима представи посебну атмосферу, што се нарочито огледа у Хеленином сетном изразу лица. Вредност рељефа чини и врхунска израда детаља, као што су *gorgoneion* на Менелајевој униформи или коњске главе изнад куле на левом крају композиције.

Библиографија:

Вулић Н. 1931, 127–129, бр. 311; Kondić V. 1965, 223, бр. 24; Móscy A. 1974, T. 6c; Toynbee J. M. C. 1977, 365, i; Mirković M. 1986, 110–111, бр. 73; Pilipović S. 2007b, сл. 1 и 1a.

11. Јасон и златно руно (сл. 23–25)

Рељеф у левој ниши на подужној страни саркофага од кречњака. У десној ниши је Персеј са главом Медузе, а на бочним странама су Сатир и Менада у игри.

Дим. саркофага: 228 x 92 x 113 cm
Место наласка: Дрмно (Viminacium)
Датовање: друга половина II или прва половина III века
Данас чува: Барутни магацин „Пећине“, Доњи град, Београд.

Опис:

На пољу лево од натписа налази се Јасон са спуштеним копљем у десној руци. У високо подигнутој левој руци држи руно изнад малог разлисталог дрвета око кога се увија змија. На десном пољу је приказан Персеј са Медузином главом, док поред његове ноге лежи грифон са главом птице. На бочним странама саркофага налазе се два рељефа: на левом је фигура мушкарца, Сатира, око чијих ногу је обавијена змија, а на десном женска фигура, Менада, окренута леђима, која у високо уздигнутој левој руци држи тријумфални венац. Фигуре на бочним странама фланкиране су кантаросима са лозом и гроздовима. У погледу стила и израде рељеф Јасона са златним руном, као и други рељефи на овом саркофагу, изузетна су дела. Оба рељефа на подужној страни саркофага постављена су у веома дубоке нише и одликују се веома наглашеном трећом димензијом. Због тога се ови рељефи приближавају делима слободне скулптуре. Посебну вредност чини пропорционалност фигура, као и чињеница да је рељефе израдио добар познавалац анатомије, врстан мајстор и уметник.

Библиографија:

Kanitz F. 1892; Cumont F. 1894, 28, сл. 5–7; Каниц Ф. 1985, 182–183; Brunšmid J. 1905, 156; Ђорђевић М. 1989–1990, 136–137, сл. 8–10; Pilipović S. 2004, 65–78.

12. Диоскури (сл. 1–5)

Рељеф на пољу испод натписног, на већ наведеној надгробној стели Марка Валерија Сперата (кат. бр. 1, 5).

Дим. стеле:	175 x 75 x 20 cm
Место наласка:	Костолац (Viminacium)
Датовање:	од времена Хадријанове владавине до 239. године
Данас чува:	Народни музеј Панчево, инв. бр. 2850ст

Натпис:

исто као кат. бр. 1 (*IMS* II 110)

Опис:

Диоскури фланкирају рељеф Отмице Европе. Данас је очувана само глава десног од њих. На основу документације зна се да су били приказани у уобичајеном ставу, као млади коњаници огрнути хламидама који воде своје коње. У рукама су држали копља, а није јасно видљиво да ли су им на главама били *piloi*, капе карактеристичне за ове небеске близанце.

Библиографија:

Brunšmid J. 1895, 8, T. 1; *AE*, 1901, бр. 206; *CIL*, III, 12659; *ILS*, 7173; *RE*, IV, 1901, col. 242; Hekler A. 1912, 184, сл. 123; *Actes VIIIe Congr.*, 1965. T, 90/4; Domaszewski A. v. 1967, 34; Devijver H. 1977, 831, бр. 38; Mirković M. 1986, 130–131, бр. 110; Pilipović S. 2003, 61–88.

SUMMARY

MYTH AND LOVE
REPRESENTATIONS ON FUNERARY MONUMENTS FROM THE ROMAN PROVINCE OF UPPER MOESIA

Greek myths were an essential part of everyday life for Roman citizens. Myths were present in the arts, literature, theatre and philosophy, and had a very important role in imperial propaganda. Greek myths, especially those inspired by love were often represented in Roman funeral art, found on funeral monuments not only in Rome but throughout the entire Roman Empire, from Britain to Thrace, and even as far as Middle Eastern or African provinces. Their great popularity, especially in the second and third centuries, came from the fact that they were widely known, easily transposable into visual form, and had appropriate polysemous meanings. In the funeral context, they usually represented separation from the world of living and the subsequent path of the soul towards union with the divine world. The iconography of funeral art provided deeper symbolic meaning to the mythological theme. On sepulchral monuments there was a visual expression of philosophical and religious as well as cultural thought. Such monuments are often luxurious, and exceptionally valuable in terms of iconography and style.

It is such funerary reliefs, from the Roman province of Upper Moesia, that constitute the subject of the research described in this book. The choice of this particular subject was influenced by several factors. In addition to funerary portraits, funeral banquets, riders or hunting scenes, the figural decoration of the sepulchral monuments under scrutiny includes mythological representations, constituting a distinct, quite important thematic set. Most draw from classical mythology and deal with love themes. Their importance does not reside in their number, but in their iconography and style, which merited special attention.

The goal of this research was to highlight the importance and significance of Greek myths of love in the funerary art of Upper Moesia, and, where possible, to gather information about the people who commissioned and carved these, for the most part, sumptuous monuments.

Studies of mythological imagery in Roman funerary art have identified a number of different thematic sets, one of which combines the motifs of love and death. Although its existence has been mentioned in earlier studies, this thematic set has not received precise scholarly definition. Rather than making the symbolism of myths with the theme of love an object of synthetic study, researchers have directly or indirectly indicated the importance of the theme in studying certain myths.

These are classified here according to whether they depict the world of gods, the world of mortals or an encounter between the two. Such classification comes as a natural result of our research into the symbolism of mythological reliefs, constituting the subject of this book. The research being geographically confined to the province of Upper Moesia, its focus is on themes occurring on provincial monuments. Thus three thematic sets are formulated. Love as the motivation for an encounter between the worlds of gods and mortals is discussed through the two themes of *Divine rape* and *Love encounter (recontre amorouse*). The third thematic set encompasses depictions of myths of mortals, *Love in the world of heroes and heroines*. The theme of love in the world of the gods, usually expressed as Mars and Venus, does not occur in the province's art and thus is not studied in detail. Common to all three thematic sets is the central role of love. It leads to an encounter between the divine world and that of mortals, in the act of rape or a love encounter, while in the world of mortals it inspires their heroic feats or causes their unfortunate sufferings.

The term *divine rape* (*pursuit, abduction*) is used in this study as the most appropriate to denote myths where a mortal being is abducted and seduced by a deity. Such are the myths of the rapes of Kore or Persephone, Europa, Ganymede, the Leucippides, or the rape of Oreithyia by Boreas. The complex theme of *Divine rape* expresses its symbolic values through several, somehow intertwined, motifs. In addition to the rape itself, there are also motifs of seduction, hierogamy and metamorphosis, which are to a great extent associated with the theme of the *Love encounter* as well. However, a distinction between the two groups has been drawn because in the myths of divine rape it is the very act of rape that dominates, on both symbolic and visual levels. Myths of divine rapes often involved the allegorical value of the soul's departing from the body and its ascent towards heavenly bliss, very popular in Roman funerary art. The final act in these myths is always the act of hierogamy. The soul becomes immortal by an act of sacred union with a god, *hierós gámos.* The act of union or a wedding is a touch of the divine world and an opportunity for eternal life.

A theme in its own right, closely related to that of divine rape, is centred on the myths of *love encounter (rencontre amoureuse*) the union of an immortal and

a mortal being. The term *love encounter* is used as the most appropriate to denote this act of hierogamy. Myths of love encounter are very close in symbolism to the myths of divine rape. Both may contain the motifs of metamorphosis and hierogamy. Such are the myths of Europa, Persephone and Ganymede. As the causal act is predominant in these, both in texts and in art, they are perceived as myths of divine rape. Myths such as those of Psyche, Leda, Attis, Adonis, Ariadne or Endymion in fact express the soul's natural aspiration to immortality. They show that immortals are not indifferent to the soul that once sojourned in a mortal body. Thus an encounter with the divine denotes the apotheosis of a mortal being.

A separate group of myths in Roman funerary arts combines the concepts of love and death, but differing from the themes previously discussed in that the leading role is assigned to mortal beings. Here, love is at the core of these hero dramas, determining their goals and inspiring their actions. Many mythical heroes performed brave deeds, but only a few were rewarded by having their souls recovered from Hades or by them being granted eternal bliss. This sympathetic attitude is best seen in the myths of Alcestis. For her love-inspired self-sacrifice Alcestis was brought back to the world of the living. Besides the myth of Alcestis, a number of myths in the funerary context speak of the heroes of marital love. The return from the other world is described in the myths of Orpheus and Eurydice, Laodameia and Protesilaus, and Persephone and Hades. They prove that that Hades is only prepared to make concessions to Love. The myth about Persephone also underlines the role of love in the heroine's return from the other world, the difference being that the love retrieving Persephone is that of her mother. Myths speaking both of forsaken loves and of heroic deeds done out of love do not have such an explicit funerary context. These ideas are expressed by the myths of Jason and Medea, and Theseus and Ariadne. Love inspires heroic deeds and, although betrayed on earth, becomes rewarded in heaven. It may be noted that more than courage and valour were needed for Jason or Theseus to accomplish their undertakings; the decisive role was played by their mortal love. Myths about unfulfilled love comprise a separate group within this thematic set. Having died prematurely, Antigone, Iphigenia and Glauke did not live to experience their weddings, which made them very obvious choices for funerary symbols, and offered dead girls the possibility of being identified with them. The line followed by this concept is quite closely related to the myths of divine rape and love encounters. In these myths, however, neither a transition from one stage to another in a woman's life nor her love union on earth takes place. Rather, hierogamy is in fact a kind of reward awaiting them after death. Different sources equate their death with the marriage to Hades. Apart from these tales of unhappy or unfulfilled love, Roman funerary art also depicts myths where the role of Eros is constructive. They depict the lovers reunited after countless difficulties. The best-known examples are Menelaus reuniting with Helen, and Orestus with his sister.

Regardless of their structure, all these myths and heroes, mostly mortal, contain the theme of love in various funerary contexts. They combine themes and

ideas, and their artistic depictions generate new values. We therefore examined the symbolism of individual myths in more detail through the Upper Moesian examples.

Sepulchral monuments with mythological representations from Upper Moesia originate from the northern border region of the province, from the territory of Viminacium. Individual examples are found today in Ravna (*Timacum Minus*) and in the village of Mirkovci north of Skopje (Scupi). In Kostolac there were several sepulchral monuments: a marble stela of *M. Valerius Speratus* (cat. no. 1, 5, 11), now lost, with relief of a boy with an eagle (cat. no. 4); a marble stele of *C. Cornelius Rufus* (cat. no. 10); the so-called Jason sarcophagus (cat. no 11) and the sarcophagus of *Aurelia Theodota* (cat. no. 6). From the site "Selište" at Viminacium there is a fragment of a lead sarcophagus with relief depicting the Rape of Europa and the Three Graces (cat. no. 2). A stela with a relief of the Return of Alcestis (cat. no. 8), today built into the Smederevo fortress, probably belongs to a group of monuments from Viminacium. In Ravna (*Timacum Minus*) there is a fragment of a relief representing the Rape of Europa (cat. no. 3) and from the village of Mirkovci, near Skopje (Scupi) there is a fragment, probably from a sarcophagus, with a relief of Amor and Psyche (cat. no. 7).

It is evident that sepulchral monuments with reliefs on the theme of love mostly originate from the Roman Limes, Danube Limes, or more precisely from Viminacium. Previously, scholars noted the significance of Viminacium, where most of these very outstanding monuments had been made, but had not carried out more detailed research. Fragments from Ravna, representing the Rape of Europa, and Amor and Psyche from Mirkovci, emphasise the significance of this funeral theme on monuments from this territory. The northwestern part of a province, together with Viminacium, is the earliest Romanized area in Upper Moesia. This province had the best geographical position, located on the crossroads of main routes, connected with different parts of the Empire, thus also facilitating the exchange of art among the provinces. Monuments from Upper Moesia date from the second and third centuries AD, a time when these funeral themes were most popular.

Research regarding the monuments in this study has already been published in previous literature, but usually from the perspective of archaeology and classical philology. The origin of one relief, today lost, is identified for the first time in this study. The monument of interest is from Viminacium, and its relief description and inscription are known only from previous documentation. Iconographical analysis of its description and relevant analogy, analysis of the inscription, which talks about the grief of a father for his lost son, as well as the link between Ganymede and sepulchral moments built for prematurely deceased boys all lead to the belief that this monument, built by father *Ulpius Iovinus* for his early deceased son, bears the relief of Ganymede and the eagle.

The research recorded in this book shows that the iconography of monuments was often more significant than their style. For example, the Rape of Perse-

phone relief, is not only a unique work in Upper Moesia but also in the neighboring provinces of the Empire. The same could be said about the Return of Alcestis relief, which unites two different iconographical types. Likewise, although the reliefs of Iphigenia on Tauris on Viminacium sarcophagus are poorly preserved, their similarities to other complex representation of this myth are notable. The most commonly represented image of Europa, on a bull, is present on the Viminacium stele, flanked by Dioskuri. The relief of Helen and Menelaus is enriched with numerous iconographical details, such as the wall of Troy, three horse heads above the wall probably representing part of a *quadrigae*, and Menelaus dressed as a Roman centurion. The relief of Jason and the Golden Fleece on the Viminacium sarcophagus is a simple iconographical type, but only part of a richer iconographical program. The fragment of Amor and Psyche on a sarcophagus from the village of Mirkovci is unusual, because it is only a single element of the frieze. And, of course, the missing stela with a relief of a boy and an eagle is a rare example of the representation Genymede in this part of Empire.

Unlike the common interpretation of these Upper-Moesian reliefs, this study has concentrated, as much as preserved material would permit, on the personal significance of these monuments. The prerserved inscriptions on a number of the monuments enabled this, along with research into the iconopgraphy and analogy of monuments in other provinces of the Roman Empire. Analysis has shown that Amor and Psyche on the Viminacium sarcophagus could represent the love of the married couple whose names are on the inscription, and they themselves are probably represented in the niche to the right of the sarcophagus. In the same way, the relief of the Return of Alcestis, built into the Smederevo fortress, was probably dedicated to a woman who died before her husband. On the other hand, while scholars have shown that the Rape of Europa motif has similar symbolic value for funerary reliefs, it is questionable whether the Rape of Europa on the Viminacium stele has this type of funeral context. In addition, the fact that the myth of Iphigeneia is usually connected with prematurely deceased young girls is emphasised by the inscription on Viminacium sarcophagus, despite Iphigeneia being represented on Taurus.

It should be noted that these Upper-Moesian sepulchral monuments possess little provincial character within their decoration. Some of them are extremely fine works of art, particularly the stelae of *M. Valerius Speratus* and *C. Cornelius Rufus*, as well as the Jason sarcophagus or that of *Aurelia Theodota*, and the badly preserved sarcophagus with reliefs of Iphigenia in Tauris. The same applies to the lost monument of the boy and the eagle, which possessed the "Hadrian Hellenistic style", according to previous documentation. The stela with the relief of Return of Alcestis and the sarcophagus with the relief of Amor and Psyche are also good works. In contrast, the Rape of Europa fragment from Ravna shows a simplified, geometric style, leading to the belief that this relief was dated later. Unfortunately, little could be said about some of the Upper-Moesian monuments due to their poor preservation. While these monuments are rich in iconographical content, the

quality of their artistic work is somewhat lacking. These monuments were mainly made by craftsmen who primarily focused on satisfying the demands of the market. However, a few are of very good quality and sophisticated style.

Monuments are viewed in relation to a related sepulchral art. Viminacium, Noricum and Pannonia along the Drava Basin exhibit a tendency toward classicism, which can be interpreted as a continuation of established tendencies in Aquileia and Rome. Upper-Moesian workshops were apparently located in the centre of these cultural flows and this led to transformation of local style and skills.

Upper-Moesian sepulchral monuments, more specifically monuments from Limes, show numerous analogies with those of Noricum, a province where mythological repertory was very popular. A vivid similarity can be seen in tombstones from Šempetru, near the ancient town of *Celeia* in the province of Noricum, in the *Eneii*, in the *Priscianii* and in the *Vindonii*. Monuments in Pannonia bear the closest artistic analogy, in terms of geography and date, at Aquincum or Sirmium, for example. In the province of Dalmatia, mythological repertory with a love theme was not so regularly represented on sepulchral monuments. The only preserved examples are reliefs from Golubići, showing the Return of Alcestis, and from the village Marići near Kotor, showing the Rape of Europa. In the province of Dacia, funeral mytholocal representations were very rare, with the exeption of Transilvania. Reliefs from Upper Moesia only bear a close analogy to the relief of the Rape of Europa from Micia. There is a gema, also from Micia, with a representation of Ganymede, which can be used to indentify the lost Viminacium relief. The province of Lower Moesia was not famous for mythological funeral repertory on monuments. The closest analogy to monuments from Upper Moesia can be found on the relief of the Rape of Europa from Nove.

Monuments from Upper Moesia have close analogies with those from the rest of the Roman Empire. Such parallels can be found in the painted theme of the Roman tomb, epigraphically identified as a *Sepulchrum Nasoniorum*, particularly in the composition of the Rape of Europa, Rape of Persephone and Return of Alcestis. On the other hand, Upper-Moesian monument are analogous to Roman sculptures and numerous sarcophagi.

These analogies belong to Upper-Moesian Limes monuments. However, there is no known analogy for the relief of Amor and Psyche from Mirkovci. From that reason we concluded that all Upper-Moesian monument with mythological representations were influenced by artistic traditions from the western provinces of the Empire, spread throughout Upper Moesia to the south, toward Thesaloniki or the Bosphorus, and east toward the Black Sea. This Danube route linked Viminacium with Aquincum, Carnuntum, Iuvavum, and Poetovio, places where moments very similar to these from Upper-Moesian Limes were found. Limes and Viminacium geographical location enabled the to benefit from these different cultural influences.

Monuments from Upper Moesia show the most sophisticated artistic value of all sepulchral monuments of this province. This raises the question of who

ordered them, as well as who created them. The answer to these questions could be found in inscriptions preserved on some of monuments. In some cases, the artistic hand or a patronage can be identified from the iconography or the quality of the material used. Epigraphic evidence, preserved on five inscriptions from Viminacium, has supplied direct evidence of the origin of the owners of stele and sarcophagi. In the main they come from the Romanized local native population. Inscriptions are also a valuable source of information about social status. The inscriptions and iconography in same cases indicate that owners belonged to the city's higher socio-economic stratum. They had occupied high positions in municipal administration, or were members of the *ordo decurio*, as a veteran decurion, *or* attested as priests, as *decurio augur*. Analysis of the Jason sarcophagus iconography has shown that it belonged to a now unknown distinguished citizen of Viminacium with a military career. It is important to notice that great numbers of those monuments were made of marble, a precious material that suggests wealthy owners.

Beside the owner's wish, an important role in the creation of monuments belonged to the skilled and well-known craftsmen they hired. According to the scholars, there were domestic workshops in Upper Moesia, although there is still a debate whether these monuments, stele and sarcophagi were made by domestic craftsman or were imported. This study indicated that in Viminacium there was one group of skilfully monuments with complex architectural organisation, which represents the highest achievement in funerary art. These monuments suggest the existance of workshops with very good craftsmen.

If we take into consideration that the majority of monuments are from Viminacium, made around second half of the second or early third centuries, they should be examined in the context of the city's prosperity, both economic and cultural, in this period. A large number of inscriptions from the Septimius Severus period mention large donations to the city box, indicating the prosperity of Viminacium and its citizens. In this context, monuments with mythological reliefs were built, testifying to the cultural and economical expansion of the city and the taste of its citizens.

Research in this study shows the existance of luxurious sepulchral monuments, stelae and sarcophagi in Upper Moesia. The majority of them are from Viminacium, and the village of Mirkovci near Skopje (Scupi). Furthermore, research indicates that classical myths on the theme of love were more important and common in the sepulchal art of Upper Moesia than has been claimed by previous sholarship. Study further shows that the owners who comissioned monuments belonged to Viminacium's highest socioeconomic stratum. The good qualitty of these Upper-Moesian monuments indicates skilful craftsmen, well-acquainted with the highest achievements of the funerary art of Rome and Aquileia, who came from the provinces of Noricum and Pannonia. These Uppermoesian monuments belong to the best achievements of funerary art, and not only in this province.

CATALOGUE OF RELIEFS

I. Divine rape

1. Rape of Europa (fig. 1–5)

The relief of the Rape of Europa on the file below the inscription, on the M. Valerius Speratus marble stele. Above the inscription field is the relief of Rape of Persephone (cat. no. 5).

Dim. of stela:	175 x 75 x 20 cm
Location of find:	Kostolac (Viminacium)
Date:	From Hadrian time till 239 AD
Now in:	National museum of Pančevo, inv. no. 2850st

Inscription (after *IMS* II 110):

D(is) M(anibus) | *M. Val(erius) Speratus* |
vet(eranus) leg(ionis) VII Cl(audiae) ex b(ene)f(icia-
rio) | *co(n)s(ularis) dec(urio) m(unicipii) A(elii) V(imi-*
nacii) praef(ectus) coh(ortis) |[5] *I Aquet(anorum) (!)*
v(ixit) a(nnis) LV o(biit) in Britt(annia) (!) | *Lucia*
Afrodisia (!) con/iugi b(ene) m(erenti) et sibi vivae |
posuit.

Description:

Today the representation on the relief is poorly preserved. In the upper register of the relief, heads of Europa and of Dioscuri are still recognizable. Europa's veil, in the form of a baldachin, is preserved above her head. There is also a trace of a horse head on the right hand side of Dioscuri. However, it is possible to make a reconstruction of the original from previous literature and old photographs. According to them, Europa was represented with

her head turned toward the spectator, while her body was in profile on the bull's back. Her body was turned to the right, in the opposite direction to where the bull was heading. She was naked and holding the veil in form of baldachin in her arms. Dioscuri with horses flanked this representation of Europa on the bull. The style of the relief is based on the Hellenistic tradition and is a very well modulated work. The composition is arranged very thoughtfully, emphasizing the central group with Europa on the bull versus figures of Dioscuri and their horses in the background.

Literature:

Brunšmid J. 1895, 8, T. I; *AE*, 1901, no. 206; *CIL*, III,12659; *ILS*, 7173; *RE*, IV, 1901, col. 242; Hekler A. 1912, 184, fig. 123; *Actes VIIIe Congr*., 1965, T. 90/4; Domaszewski A. v. 1967, 34; Devijver H. 1977, 831, no. 38; Toynbee J. M. C. 1977, 360, i; Mirković M. 1986, 130–131, no. 110; Croizant O. W. de 1995, 169; Pilipović S. 2003, 61–88; Pilipović S. 2007b, fig. 2, 2a and 2b.

2. Rape of Europa (fig. 6–9)

This relief is in the left field of the lead sarcophagus. In the right field are the Three Graces, but the intermediate field is damaged.

Dim. of fragment:	15–35 x 14–28 x 2 cm
Location of find:	Site "Selište" (Viminacium)
Date:	2nd–3rd century AD
Now in:	National museum of Požarevac, inv. no. 1478a

Description:

The composition in the relief is badly preserved and difficult to understand. However, it is still possible to see the representation of Europa sitting on the bull. The bull is depicted in the right profile. Europa is turned forward, with both hands holds the veil, which forms a baldachin above her head. The subtle expression of the modeling of figures and their refined drawing are still visible despite the relief's lost third dimension.

Literature:

Голубовић С. 2001, 144, no. 13; Pilipović S. 2003, 72, fig. 7; Јовановић А. 2007, 151–152.

3. Europa on the bull (fig. 10)

The relief is on a marble fragment.

Dim. of fragment:	13 x 18,5 x 2,5–3 cm
Location of find:	On the property of Bora Mitić, Ravna (*Timacum Minus*)
Date:	3rd or first half of 4th century AD
Now in:	National museum of Niš, inv. no. 540/R

Description:

Only the intermediate part of the group, with the back of the bull and part of Europa's leg, is preserved. According to the bull's neck it is possibly to conclude that his head was turned to the right and toward Europa. Part of the bull's tail is also preserved. Stylistically this is a simplified relief, without softness in modeling, emphasizing geometrization, which can be seen in Europa's dress.

Literature:

Tomović M. 1993, 94–95, T. 47/4; Petrović P., Jovanović S. 1997, 63, no. 11; Дрча C. 2004, 151, no. 65.

4. Rape of Ganymede

This stela, now lost, was made of grey sandstone and is only known from descriptions in previous literature.

Dim.: –
Location of find: Kostolac (Viminacium)
Date: Second half of 1st or first half of 2nd century AD
Now in: Was in gimnasium at Pančevo, now lost

Inscription (after IMS II 113):

Parvolus | hic situs est | Ulp(ius) Iovinus |
nomine qui vi |[5] xit ann(is) V m(ensibus) VI | d(iebus)
XXIII. Hic solus | pater hunc hu/mav[i]t parvolum |
cuius de[s]iderio |[10] lumen intentus | dolet Ulp(ius)
Vale|rianus b(ene) f(iciarius) leg(ati) pa|ter a quo sibi
sperab(at).

Description:

According to descriptions, this relief was barely visible with only preserved representation of a child sitting below on a lectulus. On his right hand stood a bird, probably an eagle.

Literature:

Вулић Н., Премерштајн А. ф. 1900, no. 11; Вулић Н. 1900, 21, no. 11; Kondić V. 1965, 222, no. 23, Mirković M. 1986, 132–133, no. 113; Nedeljković V. 1993, 145–150.

5. Rape of Persephone (fig. 1–3)

The relief on the field above the inscription on this marble stela of Marco Valerius Speratus. Below the inscription is the Rape of Europa relief (cat. no. 1).

Dim. of stele: 175 x 75 x 20 cm
Location of find: Kostolac (Viminacium)
Date: From Hadrian time till 239 AD
Today in: National museum of Pančevo, inv. no. 2850st

Inscription:

Same as no. 1 (*IMS* II 110)

Description:

In the central part of this composition is Hades, nude, driving in a *biga*. His body is *en face* but his head is turned toward the spectator. On Hades' head there is a helmet and in his raised left hand the scepter. Half-nude Persephone is resisting under Hades hand. In her left hand she holds a veil that is falling down to her knee. On the left hand side of the composition there is the figure of Hermes. He is nude with *petasos* and *caduceus*. In his left hand he holds the rein of the golden chariot. Below Hermes' legs are two flower baskets and a rising snake. On the right hand side of the composition is the goddess Athena. She is represented in her usual iconography, with a helmet on her head and a shield in her left hand. All figures on the relief are modulated with great skill. The composition is made very thoughtfully, rich with many details in the excellent style of the Antonine period.

Literature:

Brunšmid J. 1895, T. I; *CIL*, III, 12659; *RE*, IV, 1901, col. 242; Domaszewski A. v. 1976, 34; Hekler A. 1912, 184, fig. 123; *Actes VIIIe Congr*., 1965, T. 90/4; Devijver H. 1977, 831, no. 38; Toynbee J. M. C. 1977, 402; Mirković M. 1986, 130–131, no. 110; Pilipović S. 2003, 61–88.

II. Love encounter

6. Amor and Psyche (fig. 11–13)

This relief is in the left niche in the front of a sandstone sarcophagus. The right niche shows a second couple. These two niches flank the inscripition.

Dim. of front of the sarcophagus:	94 x 200 x 21,5 cm
Location of find:	Kostolac (Viminacium)
Date:	2nd or 3rd century
Now in:	Lapidarium at National museum of Požarevac

Inscription (after *IMS* II 163):

D(is) M(anibus) |Aureliae Theodote(!) |
rarissimae femine (!) |
quae vixit annis XXXI m(ensibus) IIII |[5]
dies (!) XVII Aur(elius) Gallicus |
coniugi bene de se meritae.

Description:

In the right-hand niche, framed by double volute, there are representation of the standing embracing figures of Amor and Psyche. The upper right-hand side of the relief is now missing. Psyche with wings has a veil. In the left-hand niche, to the left of the inscription, are depicted two more figures:

a woman holds her dress with her left hand and in her the right hand she has an unrecogniseble object. To the woman's right is the figure of a man in a soldier's short uniform, with a vessel in his right hand. Both figures are very damaged.

Literature:

CIL, III, 8131; Ladek F., Premerstein A. v., Vulić N. 1901, 114–115, no. 22, fig. 9; Вулић Н., Ладек Ф., Премерштајн А. ф. 1903, 61–62, no. 20, fig. 4; Kondić V. 1965, 248, no. 6; Mirković M. 1986, 158–159, no. 163; Ђорђевић М. 1998–1990, 137–138, no. 8, fig. 11.

7. Amor and Psyche (fig. 14)

Relief on a fragment of a marble sarcophagus.

Dim. of fragment:	Hight 22 cm
Location of find:	Village Mirkovci, near Skopje (Scupi)
Date:	2nd or 3rd century
Today in:	Museum of Macedonia – Skopje, inv. no. 113

Description:

This fragment was probably a part of a frieze. A small column with a plinth and a capital link two circular arcades. The left arcade is preserved, as well as the upper part of the right one. Above the left arcade there is a small, winged Amor. On his right shoulder there is an unrecognizable relief, maybe resembling a butterfly. On the field above the left arcade is a representation of Psyche. She holds her mantel with the left hand, and extends her right hand toward Amor. Unfortunately, this relief is known only from previous literature. For that reason it is not possible to comment on style, but only on the good proportions of the figures and their good composition.

Literature:

Вулић Н. 1931, 213, no. 567.

III Love in the world of heroes and heroines

8.The Return of Alcestis (сл. 15–16)

A relief on the upper part of the marble stela.

Dim.:	Imposible to measure, because this is built into the upper part of the fortress wall.
Location of find:	Stela was built in Smederevo fortress on outside wall turned forward a big yard, on the second tower left from the entrance
Date:	2nd or early 3rd century

Description:

Heracles is depicted on the left hand side of the stela, holding Alcestis' hand. She is shown in profile with a veil on her head, which she holds with her right hand above her chin. Heracles is represented *en face*. He has a lion skin over his shoulder and holds his club in his left hand. On the right hand side of the relief there is another scene. In front of the *kline* there are two tripods and a sitting Admet, in grief. On the far right of the composition is the figure of a girl, standing behind the arm of the chair. Admet and the girl seem not to have not noticed Heracles arriving and Alcestis on the left. The relief is badly perserved but according to Heracle's well-modelled body and Admet's dress, it was obviously the work of a skilful artist. Unfortunately, portraits are not preserved.

Literature:

Ladek F., Premerstein A. v., Vulić N. 1901, 124, fig. 4; Вулић Н. 1903, 67, fig. 10; Kondić V. 1965, 231, no. 35; Toynbee J. M. C. 1977, 377, ii; Миловановић Б. 2001, 119, no. 5; *LIMC*, I, s. v. Alkestis, no. 27; Pilipović S. 2007b, fig. 6.

9. Iphigenia in Tauris (fig. 17–20)

Reliefs on fragments of the lower part of the lateral side marble sarcophagus.

Dim. of sarcophagus:	152 x 64 x 25 cm
Location of find:	Požarevac (Viminacium)
Date:	Second half of the 2nd or 3rd century AD
Today in:	Lapidarium at National museum of Požarevac

Inscription (after *IMS* II 99):

- - -] d[i]ebu[s ... dec(essit) ho]ra noc[t]urn(a) VII |
Aur(elius) Felicianus pr(inceps?) leg(ionis) VII Cl(audiae) |
coniugi dignissimae.

Description:

On the left hand side of the sarcophagus there is the very damaged relief of Iphigenia in Tauris. It is preserved only on the lower part of relief. In the center there is an altar, and to the right is a representation of Iphigenia, dressed in a short hiton and mantel. On the left hand side there are three figures: Orest and Pilad dressed in hlamis, and probably a figure of a Skit who is taking Orest and Pilad as prisoners. On the right hand side of the sarcophagus is the scene of Ifigenia going on board. Today only the lower part of relief is preserved, Iphigenia's legs, in her attempt to escape from Tauris. Climbing onto the boat, she puts her leg on the gangway. To her left is a damaged male figure, probably the rower.

Literature:

Cumont F. 1894, 26, no. 1; *CIL*, III, 13806; Ladek F., Premerstein A. v., Vulić N. 1901, 100–102, no. 7; Вулић Н. 1903, 56, 7b and 7c, fig. 2; Kondić V. 1965, 248–249, no. 7; Mirković M. 1986, 124–125, бр. 99; Ђорђевић М. 1989–1990, 139–140, fig. 12 and 13.

10. Helen and Menelaus (fig. 21–22)

Relief on marble stela of C. Cornelius Rufus. A relief with auguri is on the field above the inscription.

Dim. of stela: 300 x 125 x 35 cm
Location of find: Viminacium (Viminacium)
Date: 2nd or early 3rd century AD
Today in: Lapidarium in National museum of Požarevac

Inscription: after *IMS* II 73:

D(is) M(anibus) | C. Cornelius Rufus | dec(urio) augur mun(icipii) Ael(ii) Vim(inacii) | vixit ann(is) LXX |[5] Ulpia Rufina uxor et | C. Corn(elius) Pacatus dec(urio) fl(amen) | mun(icipii) eiusdem et |Corneliae Rufina et / Bassa fil(iae) et hered(es) |[10] b(ene) m(erenti) f(aciendum) c(uraverunt).

Description:

The wall of Troy is depicted on the leftthand side of this composition. Above it is preserved only the figures of three horse heads, one above another. In front of the wall is the standing figure of a woman in a long dress. This is a representation of Helen, slightly turned toward a man, Menelaus. She extands her left hand towards him. Menelaus is in the uniform Roman centurion, with the head of Gorgon on his armour. He extends his hand towards Helen. His head is completely obliterated. Only the legs and part of the mantel of a man are preserved to Menelaus' left, probably those of his companion. Judging by the figures of Helen and Menelaus it is obviously of high quality and skillfulness artistry. They are depicted realistically and well proportioned. Furthermore, the artist represented the atmosphere successfully, as one of the most important characteristic of this relief, emphasized in Helen's melancholy facial expression. Details on the relief are exquisitely precise, such as Gorgon's head on the Menelaus' armor or horses' heads above the tower on the far left hand side of the composition.

Literature:

Вулић Н. 1931, 127–129, no. 311; Kondić V. 1965, 223, no. 24; Móscy A. 1974, T. 6c; Toynbee J. M. C. 1977, 365, i; Mirković M. 1986, 110–111, no. 73; Pilipović S. 2007b, fig. 1 and 1a.

11. Jason and Golden Fleece (fig. 23–25)

Relief in the left niche on the front of a sandstone sarcophagus. The right niche shows Perseus with Medusa's head. On the lateral side of sarcophagus, Satyrs dance on the left and Manead on the right.

Dim. of sarcophagus: 228 x 92 x 113 cm
Location of find: Drmno (Viminacium)
Date: Second half of the 2nd or first half of the 3rd century AD
Now in: Barutni magacin "Pećine", Lower town, Belgrade

Description:

In the field left of the inscription there is the figure of Jason holding a lowered spear in his right hand. In his raised left hand he holds the Golden Fleece above a small leafy tree with a serpent twisted around it. To the right of the inscription there is a figure of Perseus holding Medusa's head. A griffon is lying by his feet. Both lateral sides of the sarcophagus contain scenes: on the left side is a man, a cloaked Satyr with snake around his hand; on the right side a woman, Maenad, seen from behind. She holds a *corona triumphalis* in hand. Figures on the lateral sides of sarcophagus are flanked by cantharoi with vines and grapes. All reliefs on this sarcophagus are remarkable, especially on its frontal sides. They are in very deep niches and have a very accented third dimension almost like a freestanding sculpture. All figures are well-proportioned, showing good knowledge of anatomy. An excellent work.

Literature:

Kanitz F. 1892; Cumont F. 1894, 28, fig. 5–7; Каниц Ф. 1985, 182–183; Brunšmid J. 1905, 156; Ђорђевић М. 1989–1990, 136–137, fig. 8–10; Pilipović S. 2004, 65–78.

12. Dioscuri (fig. 1–5)

Relief on the field above the inscription on the stela of M. Valerius Speratus (cat. no. 1, 5)

Dim. of stele:	175 x 75 x 20 cm
Location of find:	Kostolac (Viminacium)
Date:	From Hadrian time till 239 AD
Today in:	National museum of Pančevo, inv. no. 2850st

Inscription as in cat. no. 1 (*IMS* II 110)

Description:

Dioscuri flank relief with the scene of the Rape of Europa. Today only the head of the right of Dioscuri is visible. According to previous documentation, Dioscuri were represented as young horsemen leading horses. In their hands they held a spear and had an *chlamys* on their shoulders. It is not possibly to see if they had *piloi* on their heads.

Literature:

Brunšmid J. 1895, 8, T. I; *AE*, 1901, no. 206; *CIL*, III,12659; *ILS*, 7173; *RE*, IV, 1901, col. 242; Hekler A. 1912, 184, fig., 123; *Actes VIIIe Congr*. 1965, T. 90/4; Domaszewski A. von 1967, 34; Devijver H. 1977, 831, no. 38; Mirković M. 1986, 130–131, no. 110; Pilipović S. 2003, 61–88.

СКРАЋЕНИЦЕ ИЗВОРА

Anth. Pal.	*Anthologia Palatina*
Ant. Lib.	Antoninus Liberalis, *Metamorphoses*
Apd., *Bibl*.	Apollodori, *Bibliotheca*
Apd., *Ep*.	Apollodori, *Epitome*
Apoll. Rh., *Arg*.	Apollonius Rhodius, *Argonautica*
Apul., *Met*.	Apuleius, *Metamorphoses on libri 11*
Artem.	Artemidorus Daldianus, *Oneirocritica*
Aug., *Civ*.	Augustinus, *De Civitate Dei*
Cass. Dio	Cassius Dio
Diod. Sic.	Diodorus Siculus, *Bibliotheca*
Eur., *Alc*.	Euripides, *Alcestis*
Eur., *El*.	Euripides, *Electra*
Eur., *Hel*.	Euripides, *Helena*
Eur., *Iph. A.*	Euripides, *Iphigenia Aulidensis*
Eur., *Iph. T*.	Euripides, *Iphigenia Taurica*
Eur., *Med*.	Euripides, *Medea*
Eur., *Or*.	Euripides, *Orestes*
Eur., *Tro*.	Euripides, *Troades*
Herodian	Aelius Herodianus
Hdt.	Herodotus, *Historiae*
Hes., *Th*.	Hesiodus, *Theogonia*
Hom. H. Cer.	*Homeri Hymnus in Cererem*
Hom. H. Ven.	*Homeri Hymnus in Venerem*
Hor., *C*.	Horatius, *Carmina*
Hyg., *Astr. Poet*.	Hygini, *Astronomica Poetica*
Hyg., *Fab*.	Hygini, *Fabulae*
Il.	Homeri, *Ilias*
Iust., *Apol*.	Iustinus, *Apologia*
Iust., *Ep*.	Iustinus, *Epitome*
Lucian., *De Salt*.	Lucianus, *De Saltatione*
Lucian., *De Peregr*.	Lucianus, *De Morte Peregrini*
Lucian., *Dial*. *Deor*.	Lucianus, *Dialogi Deorum*
M. Aur., *Med*.	Marcus Aurelius, *Meditationes*

Od.	Homeri, *Odyssea*
Olympiod., *In Plat. Gorg.*	Olympiodorus, *Commentarius in Gorgiam*
Orph., *Arg*. *Fr*.	*Orphica Argonautica, Fragmenta (Orphicorum fragmenta)*
Orph., *Arg*. *H*.	*Orphica Argonautica, Hymni (Orphei Hymni)*
Ov., *Fast*.	Ovidius, *Fastes*
Ov., *Her*.	Ovidius, *Heroides*
Ov., *Met*.	Ovidius, *Metamorphoses*
Paus.	Pausania, *Graecia Descriptio*
Petron.	Petronius, *Satiricon*
Phil., *Her*.	Philostratus, *Heroicus*
Phil., *Imag*.	Philostratus, *Imagines*
Pind., *N*.	Pindarus, *Nemea*
Pind., *O*.	Pindarus, *Olympia*
Pind., *P*.	Pindarus, *Pythia*
Plat., *Phaed*.	Platon, *Phaedus*
Plat., *Symp*.	Platon, *Symposium*
Plotin., *Enn*.	Plotinus, *Enneade*
Plut., *Amat*.	Plutarchus, *Amatorius*
Plut., *Thes*.	Plutarchus, *Theseus*
Porph., *De Abst*.	Porphyrius, *De Abstinentia*
Proclos, *Chrest*.	Proclos, *Chrestomathia*
Prop.	Propertius
Ptol. Heph.	Ptolemeus Hephestionis
Sen., *Ep*.	Seneca, *Epistulae*
Sen., *Med*.	Seneca, *Medea*
Serv., *Aen*.	Servius, *Commentarius in Vergilii Aeneida*
Soph., *Ant*.	Sophocles, *Antigone*
Strab.	Strabon, *Geographia*
Suet., *Ner*.	Suetonius, *Nero*
Tac., *Ann*.	Tacitus, *Annales*
Tert., *Ad Nat*.	Tertullianus, *Ad Nationes*
Val. F., *Arg*.	Valerius Flaccus, *Argonautica*
Verg., *Aen*.	Vergilius, *Aeneis*
Xen., *Symp*.	Xenophon, *Symposium*

*

Jacoby F., *Die Fragmente der griechischen Historiker*, I, Berlin 1959.

Muller C., *Fragmenta Historicum Graecorium*, volume 3, 1841–1870.

Wyss B., *Antimachi Colophonii Reliquiae*, Berlin 1936.

СКРАЋЕНИЦЕ ЛИТЕРАТУРЕ

Arc. Ert.	*Archaeologiai Ertestitö*, Budapest
Actes VIIIe Congr.	*Actes du VIIIe Congrés International d'Archéologie Classique 1963*, 1965
AE	*L'anée épigraphique*, Paris
AEM	*Archäologisch-epigraphische Mittheilungen aus Österreich*, Wien.
AJA	*American Journal of Archaeology*
Ann. Sc. Norm. Super. di Pisa.	*Annali Scuola Normale Superiore di Pisa*
ANRW	*Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Berlin – New York.
ASR	*Die antichen sarcophagreliefs*
AV	*Arheološki vestnik*, Ljubljana
Balcanica	*Balcanica*, Балканолошки институт САНУ, Београд.
BCH	*Bulletin de correspondance hellenique*
BICS	*Bulletin of the Institute of Classical Studies*, London.
CIL	*Corpus inscriptionum Latinarum*
Dacia	*Revue d'archéologie et d'historie ancienne*, Bucurest
ГДКС	*Гласник друштва конзерватора Србије*, Београд
Epigraphica	*Periodico Internazionale di Epigraphfia*, Bologna
ILJug	A. et J.Šašel, *Inscriptiones Latinae quae in Iuggoslavia inter annos MCMXL* et *MCMLX et inter annos MCMLX et MCMLXX et inter annos MCMII et MCMXL repertae et editae sunt*, Ljubljana 1963, 1978, 1986
ILS	H. Dessau, *Inscriptions Latinae selecta* I–III, Berlin 1892–1916
IMS	*Inscriptions de la Mésie Supérieure*, I, II, III/2, IV, VI, Beograd 1976–1995
Jahreshefte	*Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien*, Wien
JHS	*Journal of Hellenic Studies*
Latomus	*Revue d'etudes latines*, Bruxelles

LIMC	*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I–VIII, Zürich, Munich, 1981–1997; VIII, Zürich, Düsseldorf, 1997
ЛМС	*Летопис Матице српске*, Нови Сад
MEFRA	*Mélanges de l'Ecole francaise de Rome*, Antiquité, Paris
MSZMN	*Muzejske sveske Zavičajnog muzeja Herceg Novi*, Herceg Novi
MVSE	*Annual of the Museum of Art and Archaeology*, University of Missouri, Columbia
OZ	*Osiječki zbornik*, Osijek
RA	*Revue archeologique*, Paris
RE	A. Pauly–G. Wissowa, *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*
RFFZd	*Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, Zadar
Roscher	Roscher W. H., *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Romischen Mythologie* I–IV, Leipzig 1884–1937
Situla	Narodni muzej Slovenije
SIFC	*Studi italiani di filologia classica*, Firenze
Споменик	*Споменик Српске академије наука и уметности*, Београд
Старинар	*Старинар,* Археолошки институт Београд
Studi medievali	Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Torino
VHAD	*Vijesnik Hrvatskog arheološkog društva*, Zagreb
Viminacium	*Зборник радова Народног музеја*, Пожаревац
ŽA	*Živa antika*, Skopje

ЛИТЕРАТУРА

Albertson F. C. 1993–1994
F. C. Albertson, A portret of Hadrian as Diomedes, *MVSE* 27–28, 1993–1994, 10–29.

Alexiou M., Dronke P. 1971
M. Alexiou, P. Dronke, The Lament of Jephtha's Daughter: Themes, Traditions, Originality, *Studi medievali* III, 12, 2, 1971, 819–863.

Andronicos M. 1984
M. Andronicos, *Vergina, The Royal Tombs*, Athens 1984.

Arafat K. W. 1990
K. W. Arafat, *Classical Zeus: a Study in Art and Literature*, Oxford 1990.

Аријес Ф., Диби Ж. 2000
Ф. Аријес, Ж. Диби (прир.), *Историја приватног живота, од Римског царства до 1000. године,* Београд 2000.

Babelon J. 1943
J. Babelon, Le voile d'Europe, *RE*, 1943, 125–140.

Бабић С. 2004
С. Бабић, *Поглаварство и полис. Старије гвоздено доба централног Балкана и грчки свет*, Београд 2004.

Barkan L. 1986
L. Barkan, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis & the Pursuit of Paganism*, Yale Univ. Pr. 1986.

Barringer J. M. 1991
J. M. Barringer, Europa and the Nereids: wedding or funeral?, *AJA* 95, 1991, 657–667.

Bartoli P. S. 1706
P. S. Bartoli, *Le pitture antiche delle grotte di Roma, e del Sepolcro de Nasoni disegnate, e intagliate alla similitudine degli antichi originali da Pietro Santi Bartoli suo figliolo, descritte da G. P. Bellori e Michel Angel della Chausse*, Rome 1706.

Beard M., North J., Price S. 2004
M. Beard, J. North, S. Price, *Religion of Rome*, vol. I, A History, Cambridge Un. Pr. 2004.

Bellori G. P. 1680
G. P. Bellori, *Le pitture antiche del sepolcro de' Nasonii nella via Flaminia, designate e intagliate da Pietro Santi Bartoli, descritte da Gio. Pietro Bellori*, Rome 1680.

Bianchi L. 1985
L. Bianchi, *Le stele funerarie della Dacia*, Roma 1985.
Bjelajac Lj. 1990
Lj. Bjelajac, *Terra sigillata u Gornjoj Meziji*, Beograd 1990.
Blanc N., Gary F., Leredde H. 1987
N. Blanc, F. Gary, H. Leredde, Les Images d'Amor: Une expérience d' informatisation, *RE* II, 1987, 297–334.
Бојовић Д. 1985
Д. Бојовић, Римска ситна бронзана пластика у Музеју града Београда, *Годишњак Музеја града Београда* XXXII, Београд, 19–50.
Бојовић Д. 1987
Д. Бојовић, Римске геме и камеје у Музеју града Београда, *Зборник, Музеј примењене уметности* 28/29, год. 1984/1985, Београд, 139–152.
Bordenache G. 1964
G. Bordenache, Temi e motivi della plastica funeraria d'età romana nella Moesia Inferior, *Dacia* VIII, 1964, 162–174.
Brilliant R. 1992
R. Brilliant, Roman Myth / Greek Myth: Reciprocity and Appropriation, y: *Mito greco nell'arte romano*, Atti del IX Congresso della F.I.E.C, *SIFC* terza serie X, I–II, Pisa (24–30 Agosto 1989), 1992, 1031–1040.
Brunšmid J. 1895
J. Brunšmid, Nadgrobni spomenik Marka Valerija Sperata iz Viminacija, *VHAD* I, 1895, 1–13.
Brunšmid J. 1901
J. Brunšmid, Arheološke bilješke iz Dalmacije i Panonije, *VHAD* n. s. IV, 1901.
Brunšmid J. 1905
J. Brunšmid, Kameni spomenici Hrvatskog narodnog muzeja u Zagrebu, *VHAD* n. s. VIII, 1905, 37–116.
Будимир М., Флашар М. 1986
М. Будимир, М. Флашар, *Преглед римске књижевности*, Београд 1986.
Burckhardt J. 1892
J. Burckhardt, *Le Cicerone, guide del'art antique et de l'art moderne en Italie*, Paris 1892.
Burkhart J. 1992
J. Burkhart, *Povest grčke kulture* II, Novi Sad 1992 (превод: J. Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte, Basel/Stuttgart 1978).

Cambi N. 1988
N. Cambi, *Atički sarkofazi u Dalmaciji*, Split 1988.
Chevallier R. 1998a
R. Chevallier, Europe, quel simbolisme?, D'Europe à l'Europe. I, y: R. Poignault, O. W. de Croizant (прир.), *Le mythe d'Europe dans l'art et la culture de l'antiquité au XVIIIe siècle: actes du colloque*, Tours 1998, 15–20.
Chevallier R. 1998b
R. Chevallier, L' Europe dans les textes gèographiques grecs et latins, y: R. Poignault, O. W. de Croizant (прир.), *Le mythe d'Europe dans l'art et la culture de l'antiquité au XVIIIe siècle: actes du colloque*, Tours 1998, 38–54.

Clarke J. R. 1991
J. R. Clarke, The Décor of the house of Jupiter and Ganymede at Ostia Antica: Private Residence Turned Gay Hotel?, y: E. K. Gazda (прир.), *Roman art in the private sphere: new perspectives on the architecture and decor of the domus, villa, and insula*, Univ. of Michigan Press, 1991, 89–111.
Collignon M. 1877
M. Collignon, *Essai sur les monuments grecs et romains relatifs au mythe de Psyché*, Paris 1877.
Cook A. B. 1914
A. B. Cook, *Zeus: A Study in Ancient Religion*, Cambridge 1914.
Corno D. del 1978
D. del Corno, I sogni e la loro interpretazione nell'età dell'impero, *ANRW* II 16.2, 1978, 1605–1618.
Croizant O. W. de 1986
O. W. de Croizant, Les mosaiques de Gaule et d' Espagne relatives à l'enlèvement d' Europe, y: L. Kahil, c. Auge, P. Linant de Bellefond (прир.), Iconographie Classique et Identités Régionales, *BCH* Supplément XIV, 1986, 175–194.
Croizant O. W. de 1995
O. W. de Croizant, *Les mosaïques représentant le mythe d' Europe: Ier–VIe siècles: évolution et interprétation des modèles grecs en milieu romain*, Paris 1995.
Croizant O. W. de 1998
O. W. de Croizant, D' Europè à l'Europe, èvolution de la problematique dans l'Antiquite, y: R. Poignault, O. W. de Croizant (прир.), *Le mythe d'Europe dans l'art et la culture de l'antiquité au XVIIIe siècle: actes du colloque*, Tours 1998, 21–28.
Cumont F. 1894
F. Cumont, Neve Funde aus Dacien und Moesien, *AEM* XVII, 1894, 16–32.
Cumont F. 1942
F. Cumont, *Recherches sur la symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942.
Cumont F. 1949
F. Cumont, *Lux Perpetua*, Paris 1949.
Cvijović M. 1991
M. Cvijović, *Arheološka zbirka, Memorijalni centar „Josip Broz Tito"*, Beograd 1991.

Čerškov E. 1970
E. Čerškov, *Municipium DD kod Sočanice*, Priština–Beograd 1970.

Dautova-Ruševljan V. 1989
V. Dautova-Ruševljan, *Rimska kamena plastika u jugoslovenskom delu provincije Donje Mezije*, Novi Sad 1989.
Deacy S. 1997.
S. Deacy, The Vulnerability of Athena. Parthenoi and Rape in Greek Myth, y: S. Deacy, K. F. Pierce (прир.), *Rape in Antiquity: Sexual violence in the Greek and Roman worlds*, London 1997, 43–63.

Devijver H. 1977
H. Devijver, *Prosopographia militiarum equestrium quae fuerunt ab Augusto ad Gallienum*, II, Leuven 1977.
Domaszewski A. von 1967
A. von Domaszewski, *Die Rangordnung des römishen Heeres*, Gratz–Köln 1967.
Dragojević-Josifovska B. 1982
B. Dragojević-Josifovska, *Inscriptions de la Mésie Supérieure VI: Scupi et la region de Kumanovo*, Beograd 1982.
Drča S. 2004
S. Drča, Naissus, у: Pešić D. (прир.), *Arheološko blago Niša, od neolita do srednjeg veka*, Beograd 2004.
Dušanić S. 1971
S. Dušanić, Novi Antinojev natpis i Metalla Municipii Dardanorum, *ŽA* 16, 1971, 241–247.

Ђорђевић М. 1989–1990
М. Ђорђевић, Римски камени саркофази из Виминацијума, *Viminacium* 4–5, 1989–1990, 133–145.
Ђурић М. 1972
М. Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, Београд 1989.
Đurić S. 1985
S. Đurić, *Kasnoantičke i ranohrišćanske zidane grobnice u Iliriku (III–IV v.)*, докторска дисертација, одбрањена на Одељењу археологије Филозофског факултета Универзитета у Београду 1985 – није публиковано

Elsner J. 1998
J. Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford Univ. Pr. 1998.
Ernst. Ž. 1992
Ž. Ernst, Eros i Tanatos – lažna ili prava književna braća?, у: J. Ruffie (прир.), *Smrt, nasilje i seksualnost*, Beograd 1992, 44–62 (превод: Ruffie J. ed., *Le sexe et la mort*, Éditions Odile Jacob, Paris 1986)

Ферјанчић С. 2002
С. Ферјанчић, *Насељавање легијских ветерана у балканским провинцијама I–III век н. е.*, Београд 2002.
Ferri S. 1933
S. Ferri, *Arte Romana sul Danubio*, Milano 1933.
Forbes Irving P. M. C. 1990
P. M. C. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek myths*, Oxford Clarendon Pr. 1990.
Frejdenberg O. M. 1987
O. M. Frejdenberg, *Mit i antička književnost*, Beograd 1987.

Gaggagis-Robin V. 1994
V. Gaggagis-Robin, *Jason et Médée sur les sarcophages d'époque impériale*, Ecole Française de Rome 191, Palais Farnèse 1994.

Galinsky G. K. 1978
G. K. Galinsky, Vergil's Romanitas and His Adaptation of Greek Heroes, *ANRW* II 31.2, 1978, 985–1010.
Garbsch J. 1978
J. Garbsch, *Römische Paraderüstungen*, München 1978.
Gerke F. 1973
F. Gerke, *Kasna antika i ranohrišćanstvo*, Novi Sad 1973.
Gočeva Z. 1986
Z. Gočeva, Les traits caractéristique de iconographie du Cavalier thrace, y: L. Kahil, C. Auge, P. Linant de Bellefonds (прир.), *Iconographie Classique et Identités Régionales*, *BCH* Supplément XIV, 1986, 237–243.
Голубовић С. 2001
С. Голубовић, Прилог проучавању оловних саркофага у Горњој Мезији, *Viminacium* XII, 2001, 135–158.
Grevs R. 1992
R. Grevs, *Grčki mitovi*, Beograd 1992.

Hekler A. 1912
A. Hekler, Forschungen in Intercisa, *Jahreshefte* 15, 1912, 174–196.
Himmelmann-Wildschütz N. 1962
N. Himmelmann-Wildschütz, Sarkophag eines Gallienischen Konsuls, y: N. Himmelmann-Wildschütz, Hagen Biesantz (прир.), *Festschrift für Friedrich Matz*, Meinz 1962, 110–124.
Hommel H. 1970
H. Hommel, Euripid in Ostia, *Epigraphica* 19, 1970, 109–164.

Imamović E. 1977
E. Imamović, *Antički kultni i votivni spomenici na području BiH*, Sarajevo 1977.

Jovanović A. 1989
A. Jovanović, Prilog proučavanju pojasnih pločica sa ilirskog prostora, *Godišnjak* XXVII, Centar za balkanološka ispitivanja 25, Sarajevo 1989, 115–133.
Јовановић А. 1996
А. Јовановић, Археолошка збирка Јована Дучића, у: Ђ. Одавић (прир.), *Милом Требињу, Збирка Јована Дучића*, Требиње 1996, 16–72.
Јовановић А. 2007
А. Јовановић, *Огледи из античког култа и иконографије*, Београд 2007.
Юрукова Й. 1987
Й. Юрукова, *Монтосеченето на градовете в Долна Мизия и Тракиа II–III в. Хадрианипол*, София 1987.
Jung C. G., Kerenyi C. 1973
C. G. Jung, C. Kerenyi, *Essays on a Science of Mythology, The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*, N.Y. 1973.

Каниц Ф. 1985
Ф. Каниц, *Србија, земља и становништво од римског доба до краја XIX века*, I, Београд 1985 (превод: *Das Königreich und das Serbenvolk von den Römerzeit bis zur Gegenwart*, Leipzig 1904)

Kanitz F. 1892
F. Kanitz, *Romische Studien in Serbien*, Denkschriften der Kaiser, Akad. der Wiss., Phil.-hist. Classe, Bd. XLI, 1892.
Kastelic J. 1997
J. Kastelic, Symbolische Darstellungen auf den römisischen Grabmonumenten in Šempeter bei Celje, y: B. Đurić, I. Lazar (yp.), *Akten des IV. internationalen Kolloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens*, Celje 8–12. maj 1995, Situla 36, 1997, 9–20.
Kerényi C. 1975
C. Kerényi, *Zeus and Hera, Archetypal Image of Father, Husbeand, and Wife*, Princeton Univ. Pr. 1975.
Klemenc J. 1956
J. Klemenc, *Grobne skrinje za pepel pokojnikov*, *AV* VII–4, 1956, 384–398.
Klemenc J. 1961
J. Klemenc, *Rimske iskopanine v Šempetru*, Ljubljana 1961.
Keuls E. 1985
E. Keuls, *The Reign of the Phallus*, New York 1985.
Koch G., Sichtermann H. 1982
G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, Munich 1982.
Koch G., Wight K. 1988
G. Koch, K. Wight, *Roman Funerary Sculpture. Catalogue of the Collection*, The J. P. Getty Museum Malibu, California 1988.
Kondić V. 1965
V. Kondić, *Sepulkralni spomenici sa teritorije rimske provincije Gornje Mezije*, докторска дисертација одбрањена на Одељењу археологије Филозофског факултета Универезитета у Београду 1965 – није публиковано
Koortbojian M. 1995
M. Koortbojian, *Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi*, Berkeley: Univ. of California Pr. 1995.
Korać M. 2000
M. Korać, *Slikarstvo grobnica u Viminacijumu*, Požarevac 2000.
Kranz P. 1997
P. Kranz, Überlegungen zur Hertkunft südnorischer Bildhauerwerkstätten, y: B. Đurić, I. Lazar (прир.), *Akten des IV. internationalen Kolloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens*, Celje 8–12. maj 1995, Situla 36, 1997, 141–151.

Ladek F., Premerstein A. von, Vulić N. 1901
F. Ladek, A. von Premerstein, N. Vulić, Antike Denkmäler in Serbien II, *Jahreshefte* IV, Beibl. 1901, 73–162.
Ling R. 1998
R. Ling, *Ancient mosaics*, Princeton Univ. Pr. 1998.
Lucas H. 1906
H. Lucas, Die Ganimedes statue von Ephesos, *Jahreshefte* IX, 1906, 269–270.

MacLachlan B. 1993
B. MacLachlan, *The Age of Grace: Charis in Early Greek Poetry*, Princeton Univ. Pr. 1993.

Maionica H. 1898
H. Maionica, Inschriften in Grado (Roman Inscriptions removed thither from Aquileia), *Jahreshefte* I, 1898, Beiblatt.
Mambella R. 1995
R. Mambella, *Antinoo - l'ultimo mito dell'antichita` nella storia e nell'arte*, Milano 1995.
Marić R. 1933
R. Marić, *Antički kultovi u našoj zemlji*, Beograd 1933.
Medini J. 1985–1986
J. Medini, Aplike u obliku Atisove glave iz rimske provincije Dalmacije, *RFFZd* 25 (12), 1985–1986, 109–124.
Миловановић Б. 2001
Б. Миловановић, Вегетабилни мотиви на надгробним споменицима из Виминацијума, *Viminacium* XII, 2001, 109–134.
Mirković M. 1968
M. Mirković, *Rimski gradovi na Dunavu u Gornjoj Meziji*, Beograd 1968.
Мирковић М. 1983
M. Mirković, Римско освајање и организација власти, у: С. Ћирковић (прир.), *Istorija Srba*, I, Novi Sad 1983, 66–88.
Mirković M. 1986
M. Mirković, *Inscriptions de la Mésie Supérieure II: Viminacium et Margum*, Beograd 1986.
Mirković M., Dušanić S. 1976
M. Mirković, S. Dušanić, *Inscriptions de la Mésie Supérieure I: Singidunum et le nord-ouest de la province*, Beograd 1976.
Móscy A. 1974
A. Móscy, *Pannonia and Upper Moesia*, London, Boston 1974.
Мушмовъ Н. 1912
Н. Мушмовъ, *Антчнитъ монети на Балканския полуостровъ и монетитъ на българскитъ царе*, София 1912.

Nedeljković V. 1993
V. Nedeljković, Archétypes poétiques et latinité vulgaire dans l'inscription de Kostolac IMS II 113, *ŽA* god. 43, tom. 1–2, 1993, 145–150.
Nock A. D. 1946
A. D. Nock, Sarkophagi and Symbolism, *AJA* L, 1946, 140–170.

Olszewski M.-T. 1998
M. T. Olszewski, *Les projections oniriques: une clif de l'iconographie de la vita privata d'époque impériale romaine* (selon l'Onirocriticon d'Artémidore de Daldis), thèse de doctorat, Paris I Panthéon 1998, Sorbonne – није публиковано.
Olszewski M.-T. 2001
M. T. Olszewski, Le langage symbolique dans la décoration à scènes mythologiques et son sens dans les tombes peintes de l'Orient romain nouvelle approche, у: A. Barbet (прир.), *La peinture funéraire antique, IVe siècle av. J.-C.–IVe siècle apr. J.-C.*, Actes du VIIe colloque de l' Association Internationale pour la peinture murale antique, Saint-Romain-En-Gal-Vienne (6–10 octobre 1998), Paris 2001, 155–162.

Papazoglu F. 1969
F. Papazoglu, *Srednjobalkanska plemena u predrimsko doba*, Sarajevo 1969.
Petrović P. 1979
P. Petrović, *Inscriptions de la Mésie Supérieure IV: Naissus – Remesiana – Horreum Margi*, Beograd 1979.
Петровић П. 1986
П. Петровић, Римски пут у Ђердапу, *Старинар* XXXVII, Београд 1986, 41–52.
Petrović P. 1995
P. Petrović, *Inscriptions de la Mésie Supérieure III/2: Timacum Minus et la vallée du Timok*, Beograd 1995.
Petrović P., Jovanović S. 1997
P. Petrović, S. Jovanović, *Kulturno blago knjaževačkog kraja*, Beograd 1997.
Pilipović S. 2003
S. Pilipović, Divine Rape as Funeral Motif: The Example of the Stela from Viminacium, *Balcanica* XXXII–XXXIII, Beograd 2003, 61–88.
Pilipović S. 2004
S. Pilipović, A Contribution to the Study of the Jason Sarcophagus from Viminacium, *Старинар* LIII–LIV/2003–2004, Београд 2004, 65–77.
Pilipović S. 2006
S. Pilipović, Votive Relief from Barovo (Scupi), Contribution to Study of the Liber and Libera Cult in Upper Moesia, *Старинар* LV /2005, Београд 2006, 81–95.
Pilipović S. 2007a
S. Pilipović, Heroic Themes of Trojan Cycle in Roman Funerary Art: Example of relief from Pincum, *Balcanica* XXXVII, *Balcanica* XXXVII, 2006, Belgrade 2007, 25–45.
Pilipović S. 2007b
S. Pilipović, La scena di caccia: motivo di decorazione delle stele funerarie nella Moesia Superior, *Старинар* LVI /2006, Београд 2007 (у штампи)
Pinterović D. 1958
D. Pinterović, Novi i neobjavljeni rimski kameni spomenici s terena Murse i okolice, *OZ* VI, 1958, 23–68.
Poszy K. S. 1976
K. S. Poszy, *Städte in Pannonien*, Budapest 1976.
Pušić I. 1998
I. Pušić, Tragovi arheoloških lokaliteta…, *MSZMHN* 3, Herceg Novi 1998, 1–23.

Rehm R. 1994
R. Rehm, *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton Univ. Pr. 1994.
Richmond A. 1950
A. Richmond, *Archaeology and the After-Life in Pagan and Christian Imagery*, Oxford 1950.
Robert C. 1840–1919
C. Robert, *Die ant. Sarkophagrelifs* II, Berlin 1840–1919.
Robson J. 1997
J. Robson, Bestiality and Bestial Rape in Greek Myth: y: S. Deacy, K. Pierce (прир.), *Rape in Antiquity*, London 1997, 65–96.

Sanader M. 1997
M. Sanader, Zur Ikonographie der Herkulesdarstenllungen in Kroatien, у: B. Đurić, I. Lazar (прир.), *Akten des IV. internationalen Kolloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens*, Celje 8–12. maj 1995, Situla 36, 1997, 207–212.
Savić-Rebac A. 1932
A. Savić-Rebac, *Predplatonska erotologija*, Skoplje 1932.
Савић-Ребац А. 1936
А. Савић-Ребац, Платонска и хришћанска љубав, *ЛМС*, јан.–феб., Нови Сад 1936, 68–82.
Savić-Rebac A. 1955
A. Savić-Rebac, *Antička estetika i nauka o književnosti. Studija o njenom razvoju od početaka do Aristotela*, Beograd 1955.
Schober A. 1923
A. Schober, *Die romischen Grabsteine von Noricum und Panonien*, Wien 1923.
Schober A. 1930
A. Schober, Zur Entstehung und Bedeutung der provinzialrömischen Kunst, *Jahreshefte* XXVI, 1930, 9–52.
Schefold K. 1961
K. Schefold, La force créatrice du symbolisme funéraire des Romains, *RA* II, oct.–dec., 1961, 178–209.
Seaford R. 1987
R. Seaford, The Tragic Wedding, *JHS* 107, 1987, 106–130.
Sichtermann H. 1953
H. Sichtermann, *Ganimed. Mythos und Gestalt in der antiken Kunst*, Berlin 1953.
Sichtermann H. 1966
H. Sichtermann, Späte Endymion–Sarkophage: Methodisches zur Interpretation, Baden Baden 1966.
Sichtermann H. 1992
H. Sichtermann, Die Mythologischen Sarcophage, II: Apollon, Ares, Bellerophon, Daidalos, Endymion, Ganymed, Giganten, Grazien, *ASR* XII, 2, Berlin 1992.
Sichtermann H., Koch G. 1975
H. Sichtermann, G. Koch, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, Tübingen 1975.
Sokolovska V. 1987
V. Sokolovska, *Antička skulptura vo SR Makedonija*, Skoplje 1987.
Sourvinou-Inwood C. 1973
C. Sourvinou-Inwood, The Young Abductor of the Locrian Pinakes, *BICS* 20, 1973, 12–21.
Sourvinou-Inwood C. 1987
C. Sourvinou-Inwood, Erotic Pursuit: Images and Meanings, *JHS* 107, 1987, 131–153.
Спасић-Ђурић Д. 2001
Д. Спасић-Ђурић, Рељефна огледала из Виминацијума, *Viminacium* XII, 2001, 159–178.

Спасић-Ђурић Д. 2002
Д. Спасић-Ђурић, *Виминацијум. Главни град римске провинције Горње Мезије*, Пожаревац 2002.
Срејовић Д., Цермановић-Кузмановић А. 2000
Д. Срејовић, А. Цермановић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд 2000.

Tadin Lj. 1979
Lj. Tadin, *Sitna rimska bronzana plastika u jugoistočnom delu provincije Panonije*, Beograd 1979.
Teposu-Marinescu L. 1985
L. Teposu-Marinescu, Sur l'iconogrpahie de Ganyméde, *Dacia* nouv. sér. t. 29, no. 1–2, 1985, 135–138.
Tomović M. 1993
M. Tomović, *Roman sculpture in Upper Moesia*, Beograd 1993.
Toynbee J. M. C. 1934
J. M. C. Toynbee, *The Hadrianic School*, Cambridge 1934.
Toynbee J. M. C. 1977
J. M. C. Toynbee, Greek Myth in Roman Stone, *Latomus* 26, 1977, 343–412.
Toynbee J. M. C. 1982
J. M. C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*, London 1982.
Turcan R. 1966
R. Turcan, *Les sarcophages romains a representation dionysiaques*, Paris 1966.
Turcan R. 1978
R. Turcan, Les sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire, *ANRW* II 16.2, 1978, 1700–1735.
Turcan R. 1986
R. Turcan, *Du mythe à l'allégorie. Un fragment de relief énigmatique*, Studien tur Mythologie und Vasenmalerei, Mayence 1986.
Turcan R. 1987
R. Turcan, Déformation des modèles et confusions typologiques dans l'iconographie des sarcophages romains, *Ann. Sc. Norm. Sup. di Pisa*, Ser. III, 17, 2, 1987, 428–446.
Turcan R. 1992a
R. Turcan, Le mythe grec dans l'art romain, y: Mito greco nell'arte romana, Atti del IX Congresso della F. I. E. C., *SIFC* X, I–II, Pisa (24–30 Agosto 1989), 1992, 1027–1129.
Turcan R. 1992b
R. Turcan, Bilan et perspectives, y: Mito greco nell'arte romana, Atti del IX Congresso della F. I. E. C., *SIFC* X, I–II, Pisa (24–30 Agosto 1989), 1992, 1087–1102.
Turcan R. 1999
R. Turcan, *Messages d'outre tombes, l'iconographie des sarcophages romains*, Paris 1999.

Vasić M. 1905
M. Vasić, *Bronzani sud iz Viminacijuma*, VHAD VIII, 1905, 148–158.

Vasić M. R. 1972
M. R. Vasić, *Nadgrobni spomenici (stele i cipusi) u rimskoj provinciji Dalmaciji od I do IV v. n. e*., докторска дисертација одбрањена на Археолошком одељењу Филозофског факултета Универзитета у Београду 1972 – није публиковано
Veličković M. 1957
M. Veličković, *Katalog grčkih i rimskih terakota,* Narodni muzej Beograd 1957.
Vermuele C. 1968
C. Vermuele, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*, Harvard Univ. Pr. 1968.
Voisin J.-L. 1987
J.-L. Voisin, Apicata, Antinous et quelques atres notes d' épigraphie sur la mort volontarire à Rome, *MEFRA* 99, 1987, 257–280.
Вујовић М. 1993
М. Вујовић, Антропоморфни бронзани суд са Београдске тврђаве, *ГДКС* 17, Београд 1993, 55–56.
Вујовић М. 1994
М. Вујовић, Антропоморфне бронзане посуде на тлу Србије, *Зборник Народног музеја* 15/1, Београд 1994, 87–96.
Вулић Н. 1909
Н. Вулић, Антички споменици наше земље, *Споменик* XLVII, 1909, 109–191.
Вулић Н. 1931
Н. Вулић, Антички споменици наше земље, *Споменик* LXXI, 1931, 4–259.
Вулић Н. 1933
Н. Вулић, Антички споменици наше земље, *Споменик* LXXV, 1933, 3–89.
Вулић Н. 1934
Н. Вулић, Антички споменици наше земље, *Споменик* LXVII, 1934, 29–84.
Вулић Н. 1941–1948
Н. Вулић, Антички споменици наше земље, *Споменик* XCVIII, 1941–1948, 1–335.
Вулић Н., Ф. Ладек, Премерштајн А. ф. 1903
Н. Вулић, А. ф. Премерштајн, Антички споменици у Србији, *Споменик* XXXIX, 1903, 43–88.
Вулић Н., Премерштајн А. ф. 1900
Н. Вулић, А. ф. Премерштајн, Антички споменици у Србији, *Споменик* XXXVIII, 1900, 15–58.

Walde E. 1997
E. Walde, Noch einmal zur Buchrolle, у: B. Đurić, I. Lazar (ур.), *Akten des IV. internationalen Kolloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens*, Celje 8–12. maj 1995, Situla 36, 1997, 243–247.
Walters H. B. 1914
H. B. Walters, *Catalogue of the Greek and Roman Lamps in the British Museum*, London 1914.

Walters H. B. 1914b
H. B. Walters, *Catalogue of the Greek and Roman Gems in the British Museum*, London 1914.
Warwick W. 1964
W. Warwick, *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum. Troas, Aelis, and Lesbos*, Bologna 1964.
Winsor Leach E. 2001
E. Winsor Leach, G. P. Bellori and the Sepolcro dei Nasonii Writing a „Poets" Tomb, у: A. Barbet (прир.), *La peinture funéraire antique, IVe siècle av. J.-C.–IVe siècle apr. J.-C.*, Actes du VIIe colloque de l' Association Internationale pour la peinture murale antique, Saint-Romain-En-Gal-Vienne (6–10 octobre 1998), Paris 2001, 69–84.

Ziehen G. 1889
G. Ziehen, Antik Mythologiai Dombormuvek a Nemezeti Muzeumban, *Arc. Ert.* 9, Budapest 1889, 296–304.
Ziehen G. 1890
G. Ziehen, Romische Bildwerk im National Museum zu Pest, *AEM* XII, 1890, 43–72.
Зотовић Р. 1995
Р. Зотовић, *Римски надгробни споменици источног дела провинције Далмације*, Ужице 1995.

ИНДЕКС

Август, цар (Caesar Augustus (Octavian)) 14, 49
Августин 20
Агамемнон 20, 24
Агенор 32
Агригенто (*Agrigentum*) 73
Агрипа, војсковођа (Marcus Vipsanius Agrippa) 19
Адмет 39, 77–81, 117–118
Адонис 20, 26, 35–36, 38, 74
Азија 49
Ајет 88–89
Аквилеја (*Aquileia*) 46, 98, 109–110
Аквинкум (*Aquincum*), в. Будимпешта 59, 71–72, 85–87, 109–110
Актеон 30, 38
Александар, цар (M. Aurelius Severus Alexander) 50, 65
Александрија (*Alexandria*) 22, 49, 54, 65
Алисција (*Aliscia*), в. Сескард 72, 82
Алкестида 20, 26, 28, 36, 38–39, 76–80, 83, 94, 101–102, 104, 107–110, 117
Амазонке 38
Амор, в. Ерос 25–26, 34–35, 37, 47, 68–70, 72–76, 92, 99, 101, 105, 107–110, 116–117
Амфиполис (***Amphipolis***) 76
Анадолија (***Anatolia***) 59
Андромеда 20, 35–36, 91
Антигона 32, 39, 40
Антимах 89,
Антиној 61
Антонин Либералис 30
Антонин Пије, цар (Antoninus Pius) 19
Аполодор 78
Аполон 27, 64, 72, 83
Аполоније 89
апостол Павле 27
апотеоза 20, 32, 36, 46, 57–58, 94
Апулеј 20, 37, 94
Апсирт 88
Ара 18
Аргонаути 20, 28–29
Арej, в. Марс 20, 35, 37
Аријадна 20, 25–26, 30, 34–36, 39, 44, 49, 70–72, 74–75, 78, 82, 90
Аристид Квинтилијан 21, 35
Аристофан 34
Артемида 30, 62, 64–65, 81, 83
Артемидор 15, 17, 25
Атена 30, 62, 64–66, 80, 83, 116
Атис 35–36, 78, 93
аугур (*augur*) 87, 100–101, 104, 110, 119
Аурелија Теодота (*Aurelia Theodota*) 73, 99, 101, 105, 107–108
Аурелије Галик (*Aurelius Gallicus*) 73, 99, 101
Аурелије Фелицијан (*Aurelius Felicianus*) 83, 99, 101

Болд — географски појмови

Африка 49
Афродита, в. Венера 20, 35, 37, 41, 48, 85
Ахил 9, 20, 26, 38–41, 83, 86, 90, 104
Балкан, Балканско полуострво 50, 65, 98
Борово 70
Басијана (*Bassiana*) 104
Бахус, в. Дионис 33
Белерофонт 20, 34, 38
Београд, в. Сингидунум 60, 76, 119
бига (*biga*) 62, 115
Бизантион (*Byzantium*) 50
бик 30, 34, 44–45, 47, 50–51, 66, 88–89, 113–114
битка код Пидне 95
Битољ 95
божанска отмица 10, 26, 28–34, 36, 38, 40, 45–46, 48, 60, 63, 65–67, 79, 86, 98, 100–101, 113
Борej 28
Британија (*Britannia*) 9, 45, 97, 100
Будимпешта, в. Аквинкум 59, 82, 109
Букурешт 67

Варон 20
Верије Флак 89
Велес 69
венац бесмртности (*corona triumphalis*) 91, 120
Венера, в. Афродита 20, 25–26, 35–36, 74
венчаница 40
венчање 25, 29, 33, 36, 39–40, 64, 83
вео 30, 44, 62, 64, 66, 75, 113–114, 116
Вергилије 23
ветеран 45, 87, 100–101, 110
Винцеја (*Vinceia*), в. Смедерево 77
Виминацијум (*Viminacium*), в. Костолац 11, 18, 33, 43–46, 50–51, 53–65, 67–77, 81–90, 92–97, 99–108, 110–111, 113–114, 116, 118–120
Вис (*Issa*) 60, 75
војник 70–71, 84, 99–101, 110

Гај Виндоније (*C. Vindonius*) 79
Гај Корнелије Пекат (*C. Cornelius Pecatus*) 87, 100
Гај Корнелије Руф (*C. Cornelius Rufus*) 66–67, 81, 84, 86–87, 99–101, 103–105, 107–108, 119
Галатеја 26
Галерије, цар (C. Galerius Valerius Maximianus)12
Галија (*Gallia*) 55, 58–59, 97
Ганимед 20–21, 25–26, 28–30, 32–34, 36, 43, 46, 53–61, 93, 102, 109, 115
геме 54, 60, 63
Генији 104
геополитичка идеја, контекст 49–50, 86
Германија (*Germania*) 58, 97
Гета, цар (P. Septimius Geta) 50
гласнички штап (*kerykeion, caduceus*) 62
Глаука 32, 39–40, 88
Годишња доба 24, 26
Голубићи 80, 109
горгонејон 87
Гордијан III, цар (M. Antonius Gordianus III) 65
Горња Мезија (*Moesia Superior*) 9–13, 17–18, 26, 34–35, 41, 43–45, 48, 50, 58, 60–62, 66–69, 71, 75–76, 81, 83–84, 88, 91, 95, 97–100, 102–110
Горња Панонија (*Pannonia Superior*) 59, 73, 80, 97, 99, 104–106, 109–110
грифон 91, 120
гробница Виндони (гробница *Vindonii*) 79–80, 109
гробница Енијеваца (гробница *Enii*) 50, 57, 59, 109
гробница *Nasonii* (*Sepulcrum Nasoniorum*) 51, 65–66, 79–80, 110
гробница Присцијани (гробница *Priscianii*) 82–83, 95, 109
Грци 30, 32, 39, 49, 87

Дакија (*Dacia*) 50, 59, 109
Далмација (*Dalmatia*) 12, 50, 59, 80, 97–98, 109
Дарданија (***Dardania***) 12, 60

Дарданци 12
Дафне 30
даћа 9
Дебриште 95
девица, девичанство 33, 65
Дедал 72
декурион 45, 87, 100–101,110
Делфијско пророчиште 39
делфин 22, 44, 46, 50, 104
Деметра 20, 62–63, 65, 67
Демир Капија 95
дивинизација 21, 95
дијадема 76
Диоклецијан, цар (Diocletian) 12
Диомед 19, 37
Дионис, в. Бахус 20, 25, 35–36, 38–39, 44, 70, 72–75, 91, 94
Дионисије Псеудо-Ареопагит 27
Диоскури 23, 30, 44, 46–47, 55, 76, 85, 92–96, 99, 108, 113–114, 120
Домицијан, цар (T. Flavius Domitianus) 12
Доња Мезија (*Moesia Inferior*) 12, 50, 60, 98, 109
Доња Панонија (*Pannonina Inferior*) 58, 71–73, 80, 92, 97, 99, 102–103, 105–106, 109–110
дрво 89–90, 120
Дунав 12, 41, 43, 50, 86, 97, 110
душа 23–27, 33–36, 53, 57, 63, 68–69, 74–75, 79, 83, 95

Ђердапска клисура 98

Европа (континент) 49
Европа 28, 30, 32, 34, 36, 40, 43–51, 62, 65–66, 76, 78–79, 83, 92, 94–96, 99–100, 103–104, 107–110, 113–115, 120
европска пропаганда 49
Египат 30, 85
Едип 20, 38
Елагабал, цар (M. Aurelius Antoninus Elagabalus) 65
Елије Аристид 23
Ендимион 25, 34–36, 78
Енеја 19–20, 38
Енија Опидијана (*Ennia Oppidiana*) 45–46
Енклопије 27
Епикур 27
епикурејци 23
Епона 95
епиграфика 17–18, 102
епитаф 23, 32–33, 53, 56, 64
Ерос, в. Амор 23–24, 27–28, 34, 36–38, 40, 56, 69, 76, 85–86, 90
Ерихтоније 30
Еуадна 39
Еуридика 38–39
Еурипид 28, 34, 77–78, 83, 85–86, 89
Еуронима 48
Ефор 31

жртва 34, 39, 63
жртвеник 69, 89, 95

завођење 29, 30, 47, 64
Загреб 59
загрљај 68–70, 76
звезда 38, 53, 57–58, 93
Зевс, в. Јупитер 25, 27, 30, 32, 34–36, 44–45, 47–48, 50–51, 54, 56–58, 62, 64, 85, 93
златно руно 76, 88–91, 108, 110, 120
змија 62–63, 89–91, 116, 120

Ија 30, 64
Икар 58
Илирик (*Illyricum*) 12, 75
иницијација 30–33
Интерциза (*Intercisa*) 80
Италија 73, 103
Ифигенија 32, 39–41, 76, 81–84, 95, 99, 101–102, 107–110, 118

Јасон 20, 39–40, 76, 88–92, 101, 103, 105,107–108, 110, 119, 120
јелен 30
Јелисејска поља 23, 41, 86, 90
Јолк 88, 90
Јокаста 40

Јулија Домна, жена Септимија Севера (Julia Domna) 60
Јупитер, в. Зевс 47, 49, 55–56
Јустин Мартир 21
Јувавум (*Iuvavum*) 110

Кадмо 49
кадуцеј (*caduceus*) 116
Калисто 30
каменоресци 102, 105–106, 109–111
капитолска вучица 9
Каракала, цар (M. Aurelius Antoninus (Caracalla)) 50, 60, 69, 99, 106
Карнунтум (*Carnuntum*) 59, 110
Кастор и Полидеук, Кастор и Полукс 93–95
катакомбе 22, 80
квадрига 34, 85, 108
Квинт Ениje Либерал (*Quintus Ennius Liberalis*) 45, 46
кентаури 23
Кербер 66–67, 94
Кибела 35
Кипар 48
Кливленд 74
клина (*klyne*) 75–76, 117
Клитемнестра 26, 41, 104
Коловрат 59
Колхида 28, 49, 88
Комод (L. Aelius Aurelius Commodus) 19, 60
конзуларни бенефицијар 100
Константин, цар (Flavius Valerius Constantinus) 12, 84
Констанца (*Tomi*) 67, 76
коњ 34, 62, 85, 87, 93, 108, 113–114, 119, 120
коњаник 9, 93, 104, 120
Кора 26, 28, 32, 34, 40, 43, 46, 62–66
Космос 48
Костолац, в. Виминацијум 43, 67, 107, 113, 115–116, 120
котарица цвећа 44, 62, 66, 116
Котор 50, 109
кохорта *I Aquitanorum* 45, 100
Креонт 88
Крит 30–31, 45, 47, 49, 72, 88, 94
Ксенофонт 57
ктитори 11, 13, 16, 97, 101, 110
Куманово 18

лабуд 26, 30, 36
лавиринт 72
Лаодамија 39, 79
легија *VII Claudia* 45, 83, 100–101, 110
Леда 25–26, 30, 35–36, 55, 93
лектулус (*lectulus*) 115
Леохар 54
лептир 68, 75, 117
лет 44, 46, 48, 51, 76, 92, 94
Леукипове кћери 25–26, 28–28, 79
Либер и Либера 70
Лидија (*Lydia*) 62, 65
Ликија (*Lycia*) 49
Лимбо 23
Лимес 97–100, 108–110
Лициније, цар (C. Valerius Licianus Licinius)12
лов, сцена лова 9, 58, 66, 81, 104–105
Лукијан 20, 27
Луција Афродизија (*Lucia Aphrodisia*) 43, 45, 47, 64, 95, 98, 101

љубав 9–11, 13, 20, 24–28, 34–41, 46–47, 49, 57–58, 69, 74, 77–79, 81–85, 88, 90, 93, 95, 102, 107
љубавни сусрет 11, 25–31, 34–38, 40, 68, 105, 116
љубавник 31, 39
љубавница 31, 38–39
љубимац 31, 39, 61

мајстори 13, 91, 97, 102–103, 105–106, 109–111
Макарија 39
Македонија (*Macedonia*) 95, 98
Максимин Даја, цар (Maximinus Daia) 12
Мала Азија 61, 103
Маргум (*Margum*) 18, 110
Марић 50, 109
Марко Аурелије, цар (Marcus Aurelius) 20
Марко Валерије Сперат (*M. Valerius Speratus*) 43–45, 47, 50–51, 62, 64,

66–67, 81, 88, 92, 95, 99–100, 102–105, 107–108, 113, 115, 120
Марс, **в. Арej 20, 25–26, 35–36, 78**
Марсија 73
мач 28, 86, 91
медаља 18
медаљон 18
медвед 30
Медеја 20, 26, 28, 39, 49, 82, 88–91
Медуза 88, 90–91, 119–120
Мези 12
Мелеагар 26, 38, 94
Мен 55
Менада 88, 90, 91, 119–120
Менелај 35, 40–41, 66, 76, 84–87, 99–101, 104, 108–109, 119
Меркур, в. Хермес 66
Мероп 38, 58
метаморфоза 29–30, 36
Мирковци 60, 74–76, 105, 107, 117
Митра, митраизам 55, 93
Миној 58
Мицuја (*Micia*) 50, 55, 109
Млава 43
мозаик 22, 59, 61, 66, 72
монете 50, 60, 62, 65, 69
морепловци 94
Мосхо 49
Музе 48, 68
музика 31
муниципијум *DD* (*municipium DD*) 61
Мурса (*Mursa*) 59, 71, 92

нада 15, 33, 47, 74, 49
надгробни портрети
Наисус (*Naissus*), в. Ниш 18, 43, 110
наручиоци
Напуљ 91
Нарцис 26, 86
натпис, натписно поље 10–13, 17–18, 23, 32–33, 40, 45–46, 53, 56–57, 60–65, 67, 70, 73, 76, 78–79, 83–84, 87, 91–92, 94, 98–105, 110–111, 113, 115–116, 119–120
небо 21, 27, 34, 44, 5758, 64, 77, 94
Немејски лав 9
Нереиде 23, 44–45, 95
Нерон, цар (Nero) 63
Ника 78
Ним 55, 59
Нимфе 46, 69
Ниш, в. Наисус 114
Нове (*Novae*) 45–46, 50, 109
Норикум (*Noricum*) 50, 50, 73, 80, 99, 104–106, 109

Овидије 23, 49, 89
Одеса (*Odessa*) 65
Одисеј 20, 38
Океан 23–24, 78
Океанове кћери 62
Олимп 27, 36, 39, 48, 57–58, 93
Олимпија 61
олтар 55, 61, 85, 118
орао 30, 34, 38, 53–61, 99, 101–102, 107–109, 115
Орест 38, 41, 81–84, 95, 118
Орестија 20, 28, 49
Ориген 33
Орфеј 21, 28, 38–39
Остија (*Ostia*) 32, 46, 67, 73, 78, 110
Острво Блажених 23, 38–39, 41, 45, 78, 86, 90
острво Леука 41, 83

Панчево 113, 115, 120
Парис 20, 26, 28, 41, 46, 49, 55, 82, 84–86
пас 55–56, 59–60, 76
Пасифаја 20, 26, 30
Патрокло 39
Паусанија 41, 64
Пегаз 34
педум (*pedum*) 54–55, 60
Пелеј 35
Пелија 88, 90
Пелопс 38
Перифант 58
Персеј 35–36, 88, 90–91, 119–120
Персефона 25, 28–29, 33–34, 36, 39, 44, 47–48, 50, 62–67, 77–79, 88, 99, 100, 104, 110, 113, 115–116
Петроније 27
Петовио (*Poetovio*) 80, 110
пехар 54–55, 72

пехарник 56–58
Пикензи 12
Платон 23, 27–28, 37–39, 41, 57, 69, 74, 77–79
Плаут 23
плес 31
Пилад 81–84, 118
пилои (*piloi*) 84
Пиндар 49
Плотин 23, 27, 37
Плутарх 29, 31, 37–38
Плутон, в. Хад 34, 67
Подземље, подземни свет 27, 36, 40, 62, 66, 93
Пожаревац 75, 114–116, 118–119
позориште, в. театар 20
покров 30, 44, 64
Поликсена 26
Полифем 26
пољубац 68–69, 76
Помпеји (*Pompeii*) 52, 72
Порфирије 23
Посејдон, в. Нептун 30
Пријам 55
Прилеп 95
Проклус 95
Прометеј 20
Протеј 41, 85
Протесилај 26, 38–39
профилактички каратер 23, 32, 47
Психа 24–26, 34–37, 47, 68–70, 72–76, 92, 99, 101, 105, 107–110, 116–117
психопомп (*psychopompos*) 45, 58
птица 53–54, 57–59, 68, 108, 115, 120
путнички шешир (*petasos*) 54
префект 45, 100–101
Псеудо-Лукијан 20

Равна, в. *Timacum Minus* 18, 43–44, 46, 53, 103, 105, 107–108, 114
радионице 11, 73, 77, 97, 102–103, 105–106, 111
Рацијарија (*Ratiaria*) 61, 102
Реа Силвија 35–36, 78
Ремезијана (*Remesiana*) 18
Рим 9, 19, 47, 49, 51, 60–62, 69, 91, 98, 103, 106, 109

Сабињанке 25, 29
Салона (*Salona*) 75
сан 15, 24, 35, 49
Сапфо 31
саркофаг 14–16, 18, 20, 22, 26, 43–46, 48, 50–51, 56, 59, 62, 65, 68–78, 81–84, 88–92, 94, 97–98, 101–103, 105, 107–111, 114, 116, 118–119
Сатир 46, 61, 69, 88, 90–91,119–120
сахрана 29–30, 33, 40
Себастија (*Sevastia*) 60
Селена 25, 36, 44
Семела 30
Сенека 23, 89
Септимије Север, цар (Lucius Septimius Severus) 60, 65, 100, 106, 111
Сескард, в. Алисција 72, 82, 109
Силен 75
Сингидунум (*Singidunum*), в. Београд 60, 65, 100, 106, 111
сиринга, *syring* 55
Сирмијум (*Sirmium*) 73, 92, 109–110
Сисак, в. Сисција 59
Сисција (*Siscia*), в. Сисак 71
Скарбантија (*Scarbantia*) 89
скиптар 58, 62, 115–116
Скопље, в. Скупи 68, 70, 74, 117
Скупи (*Scupi*), в. Скопље 18, 68, 102, 105–108, 110, 117
сликарство 14, 17, 27, 51, 64–66, 75, 79–80, 106, 110
скулптура 50, 61, 67, 91, 98, 120
смедеревска тврђава 76, 80–81, 107, 117
Сол 75
Сочаница 61
Софокле 40
Спарта 34, 41, 85
стела 14, 33, 43, 46–47, 50–51, 53, 64, 66–67, 71, 77, 79, 81, 84–85, 87–88, 92–95, 97–98, 100–105, 107, 109–111, 115, 117, 119
Стесихор 40, 85
Стојник 105
Страбон 31

Тајгета 30
Танатос 28, 78
Тантал 58
театар, в. позориште 10, 20–21, 83–84
Теба (*Thebe*) 49, 82
Тегар 59
Тезеј 26, 28–29, 71–72, 74, 78, 82
теракота 44, 69, 76
Тертулијан 21
Тетида 35
***Timacum Minus*, в. Равна** 43, 45–46, 102, 107, 114
Тимок 12, 18, 43
Тиндареј 41
Тифон 30
Трајан, цар (M. Ulpius Traianus) 19, 32, 51, 65, 87–88
Тракија, (*Thracia*) 9, 49, 60, 69, 97
Трачки коњаник 89–90, 105
Требиње 75
Три Грације 44, 4748, 51, 114
Тригеј 34
тријумфални венац (*corona triumphalis*) 91, 120
Трикорњани 12
Тритон 9, 23, 95, 104
Троја 40, 76, 84–87, 108, 119

Улпија Руфина (*Ulpia Rufina*) 87, 101
Улпијана (*Ulpiana*) 102
Улпије Валеријан (*Ulpius Valerianus*) 56–57, 99, 101
Улпије Јовин (*Ulpius Iovinus*) 56–57, 101
уметници 10, 14, 22, 48, 81, 91, 120

Федра 26, 36–37, 40
Фаетонт 94
Фајум (*Fayum*) 22, 54
Фаустина (Faustina Minor), жена Марка Аурелија 20
Феникија (*Phoenicia*) 49
Филон 21
Филострат 27
фламен (*flamen*) 87, 100–101, 110
Фригија (*Phrygia*) 56, 65
фригијска капа 54–55, 59–60, 93

Хад, в. Плутон 33, 39–40, 62–64, 94, 115–116
Хад, Подземље 23, 38, 68, 77, 79
Хадријан, цар (P. Aelius Hadrianus) 19, 51, 60–61, 88, 108, 113, 115, 120
Хадријанополис (*Hadrianopolis*) 50
харуспици (*haruspices)* 63
Хеба 54
Хектор 9, 104
Хелена 28, 30, 35, 40–41, 49, 66, 76, 82, 84–87, 94, 99–101, 104, 108–109, 119
химатион 40, 80
Хемон 40
Хера 30, 38, 58, 94
Хераклe, Херкул 9, 19–20, 38, 58, 66, 77–81, 94, 117–118
Хераклит 21
Хермес, в. Меркур 32, 55, 62–63, 65, 85, 116
Хермополис (*Hermopolis*) 65
Херодот 49
хероји и хероине 11, 26, 38, 76, 83, 117
Хесиод 27–28, 48
Хесиона 9, 80
Хефест 30, 35
хламиде 93, 95, 118, 120
хијерогамија (*hierós gámos*) 33–34, 36–37, 40, 45
Хила 26, 86,
Хиполит 36
Хомер 21, 35, 37, 48, 57, 62, 68
Horreum Margi 18
Хорације 49
храм 61, 67
Христ 33
хришћанство 21–22, 33

цвет 44, 57, 62, 64, 66
Целеја (*Celeia*) 57
центурион (*centurion*) 84, 86–87, 108, 119
Цицерон (M. Tullius Cicero) 23
Црно море 110

Шемпетар 45–46, 50, 59, 79–80, 82–83, 85–87, 95, 109
штуко декорација 14, 56

ИНДЕКС II

agàpe 27, 39
anabasis 23, 34, 68
Artemidorus Daldianus 15
augur 119
Aurelius 99, 102, 116, 118
beneficiarius legati legionis 101
biga 62
caduceus 62, 116
caritas 27, 39
catabasis 23, 68
chtonios 62
corona triumphalis 91
Cornelius 99, 119
deus ex machina 83
fabulosos
funus acerbum 26
gorgoneion 81, 119
hipostases 55
hierós gámos 33–34
hyle 68
imago 95
imago clipeata 73
kerykeion 62
klyne 76
lapidarius 102
lectulus 53, 55–56
memoria 106
mors immatura 57
municipium DD 61
ogdoas 68
oikos 30
orgiastes 37
pais 31
parthenos/parthenoi 30, 65
Pax Romana 49
pedum 54
petasos 62, 116
Pietas 89
piloi 93, 120
Psyche 68
Psychopompos 62
Sepulcrum Nasoniorum 51
syring 55
ténie 89
Tria nomina 61
Ulpius 99, 115
Urbs 19
Valerius 99, 113
via Appia 64
via Flaminia 51
via Latina 80
Virtus 78, 94
Virtus Romana 24

Сл. 1. Мермерна стела Марка Валерија Сперата из Виминацијума. Народни музеј Панчево (према *IMS* I 110)

Fig. 1. Marble stela of *M. Valerius Speratus* from Viminacium. National museum of Pančevo (after *IMS* I 110)

Сл. 2. Мермерна стела Марка Валерија Сперата (фото: Станић И.)

Fig. 2. Marble stela of *M. Valerius Speratus* (photo: Stanić I.)

Сл. 3. Отмица Персефоне. Стела Марка Валерија Сперата (фото: Станић И.)

Fig. 3. Rape of Persephone. *M. Valerius Speratus* stela (photo: Stanić I.)

Сл. 4. Отмица Европе. Стела Марка Валерија Сперата (према *IMS* I 110)

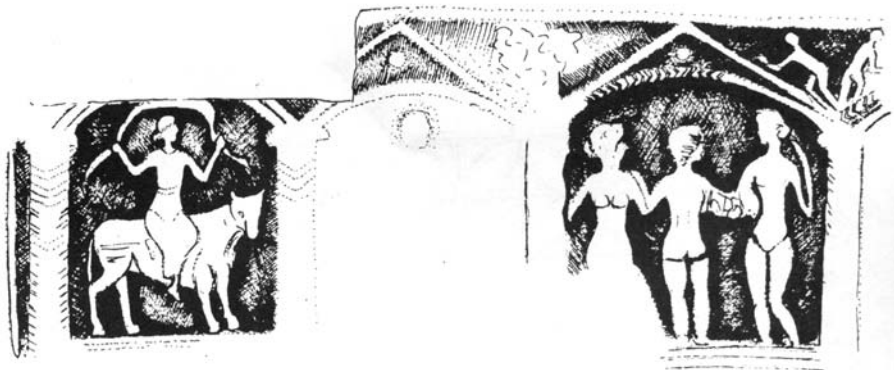
Fig. 4. Rape of Europa. *M. Valerius Speratus* stela (after *IMS* I 110)

Сл. 5. Отмица Европе. Стела Марка Валерија Сперата (фото: Станић И.)

Fig. 5. Rape of Europa. *M. Valerius Speratus* stela (photo: Stanić I.)

Сл. 6. Фрагмент оловног саркофага из Виминацијума.
Народни музеј Пожаревац (фото: Станић И.)

Fig. 6. Fragment of the lead sarcophagus from Viminacium.
National museum of Požarevac (photo: Stanić I.)



Сл. 7. Цртеж фрагмента оловног саркофага
(према Голубовић С. 2001, 158, сл. 21–22)

Fig. 7. Drawing of a fragment of the lid of a sarcophagus
(after Голубовић С. 2001, 158, fig. 21–22)

Сл. 8. Отмица Европе. Оловни саркофаг (фото: Станић И.)

Fig. 8. Rape of Europa. Lead sarcophagus (photo: Stanić I.)

Сл. 9. Три Грације. Оловни саркофаг (фото: Станић И.)

Fig. 9. Three Graces. Lead sarcophagus (photo: Stanić I.)

Сл. 10. Отмица Европе.
Мермерни рељеф из Равне (*Timacum Minus*). Народни музеј Ниш (фото: Младеновић Н.)
Fig. 10. Rape of Europa.
Marble relief found at Ravna (*Timacum Minus*).
National museum of Niš (photo: Mladenović N.)

Сл. 11. Предња страна саркофага од кречњака Аурелије Теодоте из Виминацијума.
Народни музеј Пожаревац (фото: Станић И.)
Fig. 11. Front side of the *Aurelia Teodota* limestone sarcophagus from Viminacium.
National museum of Požarevac (photo: Stanić I.)

Сл. 12. Амор и Психа.
Саркофаг Аурелије Теодоте
(фото: Станић И.)

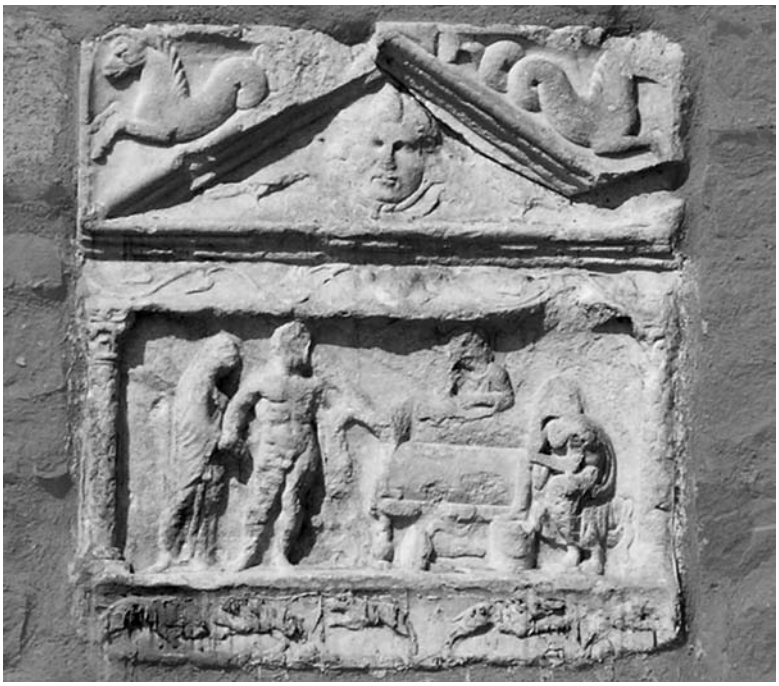
Fig. 12. Amor and Psyche.
Aurelia Teodota sarcophagus
(photo: Stanić I.)

Сл. 13. Супружнички пар?
Саркофаг Аурелије Теодоте
(фото: Станић И.)

Fig. 13. Husband and wife?
Aurelia Teodota sarcophagus
(photo: Stanić I.)

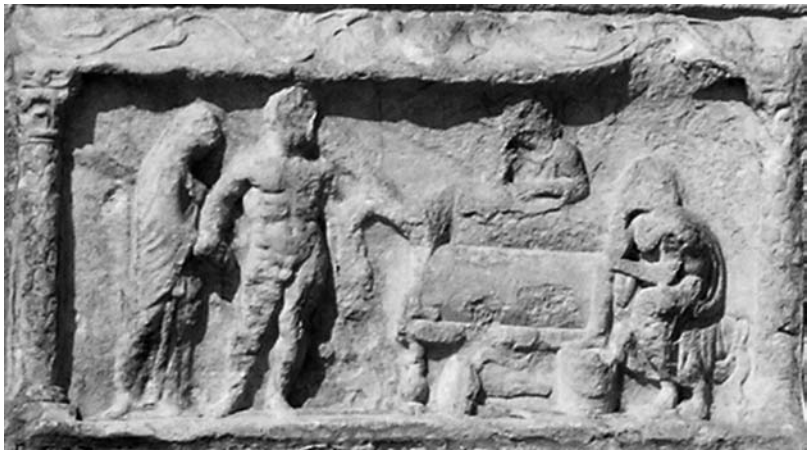
Сл. 14. Амор и Психа.
Фрагмент мермерног саркофага,
Мирковци код Скопља. Музеј
на Македонија, Скопље (према
Вулић Н. 1931, 65, бр. 8)

Fig. 14. Amor and Psyche.
Fragment of the marble
sarcophagus, Mirkovci, near
Skopje. Museum of Macedonia,
Skopje (after Вулић Н. 1931, 65,
fig. 8)



Сл. 15. Горњи део мермерне надгробне стеле узидане у смедеревску тврђаву (фото: Станић И.)

Fig. 15. Upper part of the marble stela built into the Smederevo fortress (photo: Stanić I.)

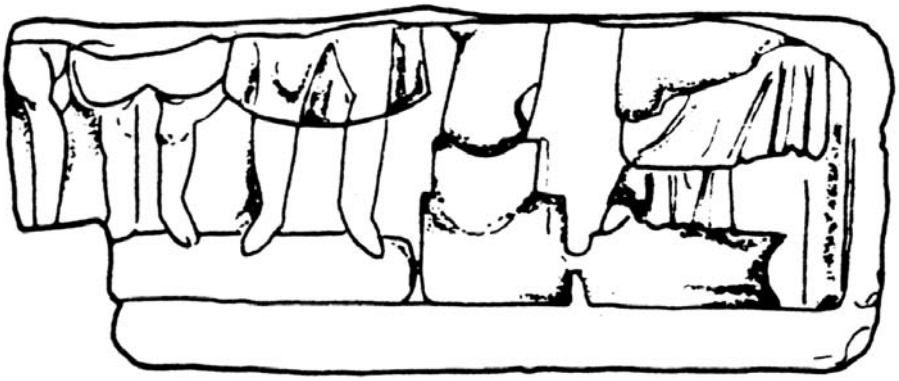


Сл. 16. Повратак Алкестиде.
Надгробна стела узидана у смедеревску тврђаву (фото: Станић И.)

Fig. 16. Return of Alcestis.
Stela built into the Smederevo fortress (photo: Stanić I.)

Сл. 17. Сусрет Ифигеније, Ореста и Пилада на Тауриди.
Мермерни саркофаг из Виминацијума. Народни музеј Пожаревац
(фото: Станић И.)

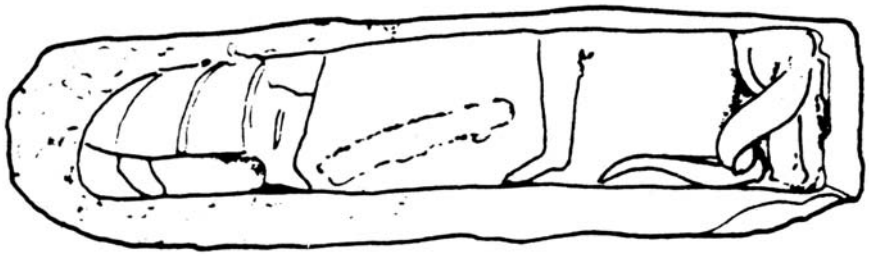
Fig. 17. Iphigenia meeting Orestes and Pylades in Tauris.
Marble sarcophagus from Viminacium. National museum of Požarevac
(photo: Stanić I.)



Сл. 18. Цртеж рељефа сусрета Ифигеније, Ореста и Пилада
(према Ђорђевић М. 1989–1990, 139–140, сл. 12)

Fig. 18. Drawing of the relief of Iphigenia meeting Orestes and Pylades
(after Ђорђевић М. 1989–1990, 139–140, fig. 12)

Сл. 19. Бег Ифигеније са Тауриде.
Мермерни саркофаг из Виминацијума (фото: Станић И.)
Fig. 19. Iphigenia esceping from Tauris.
Marble sarcophagus from Viminacium (photo: Stanić I.)



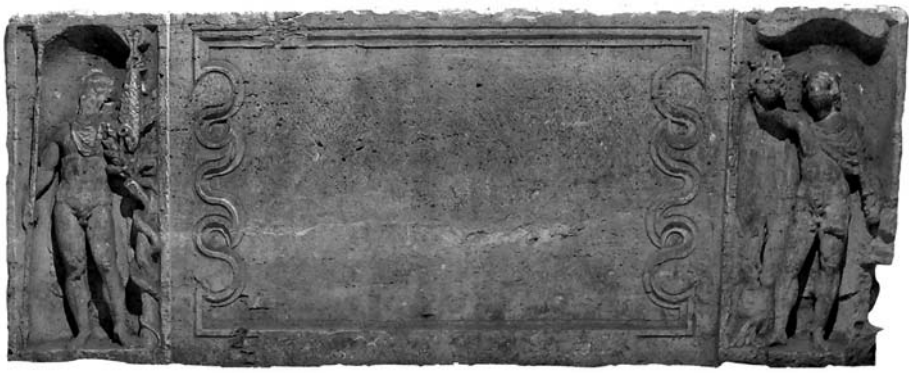
Сл. 20. Цртеж рељефа бекства Ифигеније са Тауриде
(према Ђорђевић М. 1989–1990, 139–140, сл. 13)
Fig. 20. Drawing of relief of Iphigenia escaping from Tauris
(after Ђорђевић М. 1989–1990, 139–140, fig. 13)

Сл. 21. Мермерна стела Гаја Корнелија Руфа из Виминацијума.
Народни музеј Пожаревац (фото: Станић И.)

Fig. 21. Marble stela of *C. Cornelius Rufus* from Viminacium.
National museum of Požarevac (photo: Stanić I.)

Сл. 22. Хелена и Менелај.
Мермерна стела Гаја Корнелија Руфа (фото: Станић И.)

Fig. 22. Helen and Menelaus.
Marble stela of *C. Cornelius Rufus* (photo: Stanić I.)

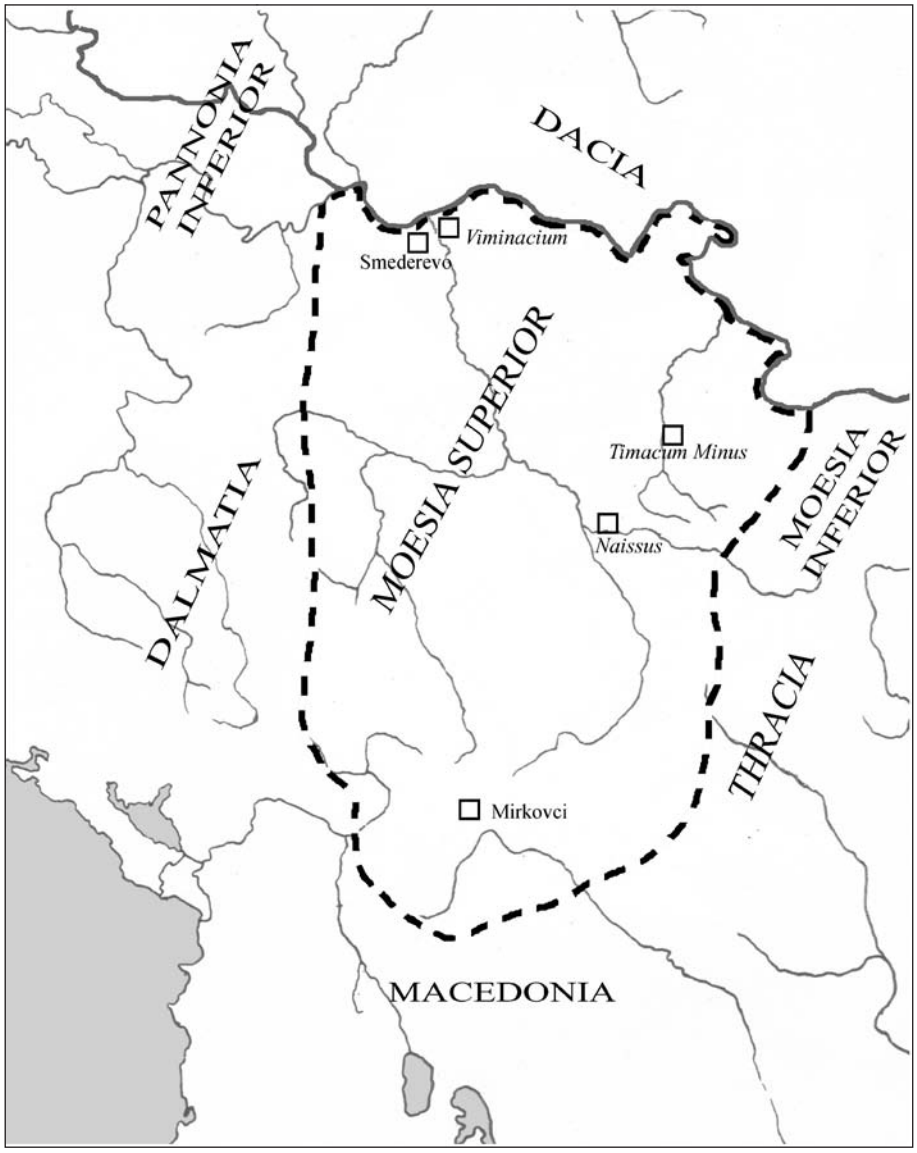


Сл. 23. Предња страна Јасоновог саркофага из Виминацијума.
Барутни магацин „Пећине“, Доњи град, Београд (фото: Станић И.)

Fig. 23. Front of the Jason sarcophagus from Viminacium.
Barutni magacin „Pećine“, Lower town, Belgrade (photo: Stanić I.)

Сл. 24. Јасон са златним руном.
Јасонов саркофаг (фото: Станић И.)
Fig. 24. Jason with the Golden Fleece.
Jason's sarcophagus (photo: Stanić I.)

Сл. 25. Персеј са главом Медузе.
Јасонов саркофаг (фото: Станић И.)
Fig. 25. Perseus with Medusa's head.
Jason's sarcophagus (photo: Stanić I.)



Карта са налазиштима споменика
Map with the sites of the monuments

МИТ И ЉУБАВ

ПРЕДСТАВЕ НА НАДГРОБНИМ СПОМЕНИЦИМА
РИМСКЕ ПРОВИНЦИЈЕ ГОРЊЕ МЕЗИЈЕ

Издавач
Балканолошки институт САНУ
Београд, Кнез Михаилова 35/IV
e-mail: balkinst@sanu.ac.yu
www.balkaninstitut.com

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

904 ”652” (497.11)
726. 825. 046. 1 (37)” 01/02” : 177б
ПИЛИПОВИЋ, Сања
Мит и љубав : представе на надгробним споменицима римске провинције Горње Мезије / Сања Пилиповић. - Београд : Балканолошки иснтитут САНУ, 2007 (Београд : Чигоја штампа). - 176 стр. : илустр. ; 24 cm. - (Посебна издања / Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт ; 100)

На спор. насл. стр. : Myth and Love . - “Ова књига представља измењен и донекле допуњен текст маг. тезе ’ Митолошке композиције са темом љубави на сепулкралним споменицима римске провинције Горње Мезије ’, одбрањене марта 2003 . године на Филоз. фак. Универзитета у Београду ... “ → стр. [7] . - Тираж 600 . - Summary : Myth and Love. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија : стр. 141-152 . - Регистри.

ISBN 978-86-7179-055-0

1 . Ств . насл . на упор . насл . стр .
a) Археолошки налази, римски - Србија - 2-3в
b) Надгробни споменици , римски - Митолошки мотиви - Горња Мезија - 2-3в
COBISS . SR-ID 145551628