

Mozaici starokršćanskih bazilika na obalnom dijelu provincije Dalmacije

Goričanec, Lovro Krešimir

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:800639>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-01**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru
Odjel za arheologiju
Sveučilišni diplomski studij
Arheologija

Lovro Krešimir Goričanec

**Mozaici starokršćanskih bazilika na obalnom dijelu
provincije Dalmacije**

Diplomski rad

Zadar, 2024.

Sveučilište u Zadru
Odjel za arheologiju
Sveučilišni diplomski studij
Arheologija

Mozaici starokršćanskih bazilika na obalnom dijelu
provincije Dalmacije

Diplomski rad

Student/ica:

Lovro Krešimir Goričanec

Mentor/ica:

izv. prof. dr. sc. Josipa Baraka Perica

Zadar, 2024.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Lovro Krešimir Goričanec**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Mozaici starokršćanskih bazilika na obalnom dijelu provincije Dalmacije** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 29. kolovoza 2024.

Sadržaj

1. UVOD	1
2. MOZAIK	2
2.1. SAŽETI PREGLED RAZVOJA MOZAIKA	2
2.2. IZRADBA MOZAIKA	5
3. KASNOANTIČKI MOZAIICI KRŠĆANSKE TEMATIKE NA ISTOČNOJ OBALI JADRANA	7
4. SALONA	9
4.1. MOZAIČKA ŠKOLA-RADIONICA U SALONI	10
4.2. LATERANSKI MOZAIK	12
4.3. KAPLJUČ	13
4.4. MARUSINAC	17
4.5. EPISKOPALNI CENTAR	20
4.6. NALAZIŠTA NA PODRUČJU SALONITANSKOG AGERA	30
5. DVOJNE BAZILIKE U STAROM GRADU NA HVARU	34
6. BAZILIKA SV. PETRA U SUPETRU NA BRAČU	41
7. EPISKOPALNI KOMPLEKS U ZADRU	45
8. BAZILIKE U BAŠKOJ NA KRKU	50
9. KATALOG OSTALIH LOKALITETA	55
9.1. MOZAIČKA BAŠTINA U HVARU	55
9.2. BAZILIKA U TROGIRU	56
9.3. BAZILIKA SV. STJEPANA U GROHOTAMA	56
9.4. BAZILIKA SV. IVANA U ZADRU	57
9.5. KOMPLEKS U MULINAMA	57
9.6. MOZAIČKA BAŠTINA U SENJU	58
9.7. MOZAIČKA BAŠTINA U NOVALJI	59
9.8. MOZAIČKA BAŠTINA U RABU	60
9.9. MOZAIČKA BAŠTINA NA CRESU	61

9.10. MOZAIČKA BAŠTINA U RIJECI	63
10. ZAKLJUČAK	67
11. POPIS LITERATURE	69
12. KATALOG ILUSTRACIJA	78

1. Uvod

Ideja za razradu ove teme nastala je iz vlastite fascinacije s istovremenom jednostavnošću i kompleksnošću simbola kršćanskog svijeta. Izabrao sam razdoblje kasne antike jer je obilježeno prvim punopravnim procvatom umjetnosti kršćanske sfere, dok sam kao sredstvo za iskazivanje kršćanske misli u slici izabrao mozaik zbog njegove ekspresivnosti i široke primjene. Već obalni dio provincije Dalmacije raspolaže povećim brojem kasnoantičkih nalazišta, pretežito crkava, s očuvanim mozaicima na kojima se mogu pronaći motivi direktne ili indirektno kršćanske simbolike iz čijih se prikaza da iščitati priča o međusobnoj povezanosti kršćanskih zajednica, kako unutar tako i izvan granica ovog područja. Pri tome mislim na ponavljajuće simbole čije razumijevanje otkriva obrazac koji upućuje u bit kršćanske misli i liturgije, ali i na tehnički aspekt izvedbe mozaika putem koje se mogu uspostaviti analogije širom rimskog svijeta.

U radu ću nastojati u kratkim crtama prikazati razvoj mozaika kao umjetničke grane i proces njihove izradbe. Također ću nastojati pozornost usmjeriti i na crkvu kao glavnom nositelju starokršćanskoga mozaičkog ukrasa te konceptu ikonografske topografije. Bit rada su pak mozaici starokršćanskih sakralnih zdanja na obalnom dijelu nekadašnje provincije Dalmacije. Poznati lokaliteti u različitom su stanju istraženosti, pri čemu je s jedne strane poznavanje pojedinih lokaliteta prošireno revizijskim istraživanjima, dok je s druge strane znatan udio lokaliteta takoreći ostao zaboravljen u duhu istraživanja 19. i 20. stoljeća. Isto tako, mozaička ostvarenja ovih starokršćanskih zdanja u različitom su stupnju očuvanosti, pri čemu se poznavanje mozaika u nekim slučajevima svodi na zastarjele skice i fotografije.

2. Mozaik

Mozaik se definira kao grana umjetnosti u kojoj se željeni izričaj umjetničkog djela dobiva nizanem malih višebojnih elemenata od raznovrsnog materijala (poput kamena, opeke i drugih). Mozaik kao takav imao je predispoziciju za široku primjenu još od svojih početaka na Istoku. Razvoj i rasprostranjenost mozaika u helenističkoj, rimskoj, starokršćanskoj i bizantskoj umjetnosti direktno su posljedica njegove sposobnosti prilagodbe unutrašnjim i vanjskim površinama raznih građevina te dekorativnih rješenja koje nudi.¹

2.1. Sažeti pregled razvoja mozaika

Počeci mozaika traže se u arhitekturi. Naime, na području Mezopotamije višebojni su glineni čunjići umetani u netom stavljenju žbuku, čime su istovremeno dobivani priprosti uzorci poput cik-cak linija. Najraniji tragovi takve prakse sežu u vrijeme oko 3000. god. pr. Krista. U razdoblju pak 3. tisućljeća pr. Kr. na teritoriju Asirije i Mezopotamije pojavljuju se ploče s figuralnim prikazima, tj. ploče rezane u tehnici *opus sectile*, osmišljene da budu umetnute u arhitektonske cjeline (Sl. 1). Kod sačuvanih primjera vidi se uporaba materijala poput školjaka, slonovače, vapnenca i slično. Također se znaju javiti motivi uobičajeno asociirani s egipatskom civilizacijom, što upućuje na egipatski utjecaj. Činjenica da se ponavljajući motivi javljaju na ovom mediju ne iznenađuje jer je Egipat također poznao praksu oblaganja hramova i grobnica inkrustacijom. Mozaik kao ranije definirana slikarska tehnika javlja se na spomenutim prostorima te Iberijskom poluotoku kao podna dekoracija u 1. tisućljeću pr. Krista.²

Grci sebe drže izumiteljima podnog mozaika, kako donosi i Plinije Stariji. Radi se zapravo o razvoju tradicije funkcionalnog oblaganja podova koja kod Grka dobiva dekorativnu dimenziju. Tijekom 1. tisućljeća pr. Kr. počinje izrada mozaika s pomoću oblutaka, praksa koja se isprva primjenjuje kod kućnih dvorišta, no tijekom svojega višestoljetnog razvoja širi se na javne građevine i hramove, a kulminira pojavom raznobojnih oblutaka u unutrašnjosti kuća dobrostojećih pojedinaca i obitelji. Uz razvoj mozaičkih podova u ovom razdoblju, dakle za drugu polovicu 1. tisućljeća pr. Kr., najzanimljivije je naglasiti kako mozaik još u 5. st. pr. Kr. nije prekrivao cijelu podnu površinu niti je neophodno bio simetričan. Značajan napredak ova grana umjetnosti, kao i umjetnost općenito, doživljava u 4. st. pr. Kr. nastupom novog razdoblja,

¹ M. KRLEŽA (ur.), 1965, 169.

² M. GARČEVIĆ, 2006, 9-10.

helenizma. Tada se u izradi mozaika počinju primjenjivati tesere, tj. pločice u formi kockice, što je izrazit korak naprijed u povijesti mozaika. Implementacijom tesera olakšava se samo rukovanje materijalom i povećava se paleta boja. Prijelaz se odvijao postupno, dok se primjena mozaika od oblutaka održala sve do 1. st. pr. Krista. Kada se govori o upotrebi tesera, misli se na tehniku *opus tessellatum*. U pogledu izvorišta tehnike mišljenja se razilaze. Glavnina autora, od kojih se može istaknuti W. A. Daszewski, drže da se začetak treba tražiti u Aleksandriji, dok s druge strane autori kao što su A. Ovadiah i D. Levi smatraju da je izvorište Sirakuza. Iako rasprava ostaje otvorena, možda je najrealnije mišljenje koje zastupaju stručnjaci poput K. Dunbabina, a to je da se podni mozaici u ovoj tehnici pojavljuju neovisno u više središta. Karakteristika mozaika sada jest shema koja slijedi središnji figuralni dio i okvir koji čine geometrijske kompozicije. Figuralni je dio esencija mozaika. Pojedine njegove dijelove umjetnik izrađuje u svojem atelijeru, dok ih postavlja *in situ*. Ovakav pristup koji traži sve više pažnje za detalje neminovno rezultira upotrebom sve manjih tesera (veličine 1 – 4 mm). Upotreba manjih kockica sama je po sebi nova tehnika, *opus vermiculatum* (za razliku od prijašnje tehnike koja koristi tesere u principu ne manje od 4 mm). Ako to prije nije bilo jasno, mozaik sada svakako vjerodostojno oponaša svoje oslikane dvojnike. Pobožšanjem životnog standarda u helenizmu, mozaik postaje sredstvo iskazivanja sve bogatije elite, što je praktično riješeno u formi mnogobrojnih mozaičkih ukrasa unutar soba njihovih domova.³

Nadalje, mozaik se nastavlja razvijati u svjetlu rimske umjetnosti. Rimljani su bili vojna sila, osvajanjem drugih naroda stvorili su moćan imperij s Mediteranskim morem kao svojim srcem. Takvim su pristupom istodobno baštinili i razvijali preuzete ideje, kao i one u djelokrugu umjetnosti. Radi lakšeg praćenja razvoja mozaika kao umjetničkog izraza, postoji podjela na više razvojnih faza: republikansko-helenistička, monokromna, cvjetna, polikromna faza.⁴ Mozaicima se u ovim razvojnim stupnjevima ostvaruju uistinu vrhovna umjetnička djela, često reinterpetacije već postojećih umjetničkih ostvarenja. S obzirom na to da se radi o opširnoj temi u vezi s izvedbom i pojedinim primjerima mozaika, ovom prilikom neću ulaziti u tu raspravu. Kao što sam spomenuo, mozaik je kao izraz likovne umjetnosti široko zastupljen u antičkom, rimskom svijetu. Dok vladajuće društvene klase svakako mogu priuštiti integraciju vrhovnih mozaika u svojem svakodnevnom okruženju, njegova je upotreba pak toliko raširena da se javljaju i mozaici lošije kvalitete. Tijekom 1. st. pr. Kr. u Rimu se širi primjena tehnike *opus sectile*, tj. tehnike oblaganja površine rezanim raznobojnim pločama (obično mramornim),

³ M. GARČEVIĆ, 2006, 11-22.

⁴ M. GARČEVIĆ, 2006, 23-27.

ali ipak tehnika *opus vermiculatum* ostaje najtraženija u izradi podnih mozaika sve do kraja 2. stoljeća. U tehnici *opus tessellatum* koriste se crno-bijele tesere (sada u stvari tesele, lat. *tesselle* u značenju kockice), no tehnika se zna koristiti u kombinaciji s prethodnom. Ipak, postaje jasno da oblikovanje monokromnih mozaika iziskuje manje vještine i vremena, te se time ulazi u drugu fazu razvojne putanje mozaika. Ovakvi su mozaici u principu samostojeći prikazi, njihova izvedba ne oslanja se na slikarske izvedbe i sl. te su pojednostavljeni. Temelji iduće, cvjetne, faze postavljaju se u prvoj polovici 2. st. te u principu ovo razdoblje obilježava daljnje oblikovanje monokromnih mozaika, no s podložnošću floralnim motivima. Počeci četvrte, polikromne, faze naslućuju se već sredinom 2. stoljeća. Dosad nije rečeno, a svakako je ključno, da su teme mozaika ovisile o razdoblju, položaju, namjeni građevine i drugim faktorima, kako u ovom tako i u drugim razdobljima. Imajući to na umu, motivi mitološke prirode svakako su bili najrašireniji, dok se također javljaju svakojaki simboli koji su ujedno bili svojevrsna reklama trgovaca i drugih društvenih skupina. Drugi važan faktor u razvoju mozaika svakako je onaj geografski. Različiti pristupi i stilovi razvijali su se u različitim školama, kako u sjedištu Carstva tako i provincijama, dok je lokalna tradicija istodobno imala utjecaja.⁵ Dosad je pretežito bilo riječi o podnim mozaicima, ali se ne smiju izostaviti drugi oblici izvedbe ove umjetničke grane. Zidni mozaici, kao rimski izraz, pojavljuju se sredinom 1. st. pr. Kr. te im se začeci pronalaze u nimfejima. Govoreći o zidnim mozaicima, također se govori o tehnici *opus musivum*. Karakteristika je ove tehnike upotreba staklenih tesera, uz već poznati materijal, te motivi koji su slobodno postavljeni za razliku od motiva prethodnih tehnika. Realizacija praktične naravi staklenog materijala posljedično je dovela do njegove primjene u oblaganju bazena i fontana. Nadalje, mozaici se izrađuju i u kontekstu nadgrobnih spomenika, dok se sredinom 2. st. širi uporaba intarzija u tehnici *opus sectile*.⁶

Kršćanstvo kao novi svjetonazor donosi sa sobom nezaobilazne promjene, što se svakako očitava i u umjetnosti. Može se stoga reći da je početak ovog perioda i za mozaičku umjetnost prijelazno razdoblje. Nastoji se prije svega transformirati dotadašnje motive u one koji zrcale novi kršćanski svjetonazor te kroz raznu simboliku i prikaze predočiti narodu biblijsku tematiku.⁷ Na početku 4. st. kao posljedica novog pristupa u arhitektonskim i dekorativnim rješenjima starokršćanski podni mozaici doživljavaju izmjene, što je najbolje predočeno većom ukupnom ekspresivnošću i većom uporabom zlatnih tesera. Kao što je rečeno, mozaik je oduvijek bio medij za iskazivanje raznolikih aspekata života, no to uistinu postaje

⁵ M. GARČEVIĆ, 2006, 27-34,38-41,48-49.

⁶ M. GARČEVIĆ, 2006, 50-53.

⁷ M. GARČEVIĆ, 2006, 109-110.

jasno u ovom razdoblju. Relativno skromnim rješenjima eksterijera kršćanskih zdanja stoje u suprotnosti njihovi interijeri bogati mozaicima s interpretacijama kršćanskog svjetonazora (Sl. 2). Na ovaj način mozaik uistinu prodire u sve aspekte života, što je takoreći slikovna interpretacija kršćanske riječi.⁸ Dok je i ranije mozaik prolazio kroz faze značajnog razvoja i široke primjene, period vladavine cara Justinijana uistinu je zlatno doba za mozaik, a u isto se razdoblje 6. st. smjestila i Ravenna kao najbolji mogući primjer ostvarenja i kreativnosti ove umjetničke grane.⁹

2.2. Izradba mozaika

Konačan rezultat rada uloženoga u proces izradbe mozaika posljedica je prije svega znanja i vještine mozaičara. U slučaju podnih mozaika olakotna okolnost u poznavanju procesa iza početnih stadija njihove izradbe jesu zapisi cara Dioklecijana. Carev *Edictum de pretiis rerum venalium* (301. god.), tj. edikt o cijenama, donosi detalje o cjelokupnom postupku. Predvoditelj je posla *pictor imaginarius* koji koncipira i oslikava mozaički uzorak. Njegov predložak dalje ide u ruke *pictor parietarius* koji prilagođava predložak predviđenoj površini u koju će mozaik biti uklopljen. U posao su dalje uključeni *calcis coctor* (miješa materijal za podlogu), *lapidarius* (priprema materijal), *tessellarius* (izvodi jednostavnije dijelove mozaika), *musivarius* (izvodi kompleksnije dijelove mozaika). Glavnina posla odrađuje se na mjestu, osim središnje ploče (embleme) koja se obično dobiva u radionici te naknadno umeće u za to predviđeno mjesto unutar mozaičke površine. Kako je sveukupni proces zahtijevao kooperaciju više pojedinaca, nisu bile neuobičajene ekipe putujućih mozaičara koje bi obavljale poslove po potrebi. To su u prvom redu *musivarius* i *tessellarius*, prvi zadužen za zidne, a drugi za podne mozaike. Ovim pregledom sudionika u procesu izradbe mozaika vidi se da se radi o kompleksnom poslu gdje je bitna koordinacija njegovih sudionika. Mozaik se uistinu još u doba antike uzdigao u punopravnu umjetničku granu koja stoji uz bok skulpturi ili slikarstvu. Moglo bi se reći da se od mozaičara zahtijevalo i više jer je pri osmišljavanju i izvedbi mozaika trebao imati na umu da je riječ (bar u slučaju podnog mozaika) o umjetničkom djelu koje će svakodnevno biti izloženo teretu čijeg koraka ili kotača. Stoga je trebalo poduzeti nekoliko koraka kako bi podloga bila čvrsta, elastična i sl., što donose autori poput Plinija Starijega i Vitruvija. U principu ključno je postavljanje nekoliko slojeva. Prostor predviđen za postavu

⁸ W. E. KLEINBAUER, 1997, 781-782; M. GARČEVIĆ, 2006, 113,119.

⁹ M. GARČEVIĆ, 2006, 121.

mozaika prvo se iskopa do dubine od 50 cm, potom se nabija i ravna te se postavljaju tri sloja. Prvi sloj čine obluci, odnosno dobiva se sloj čija je funkcija nosivost i drenaža. Drugi sloj (debljine 20 cm) sačinjen je od lomljenog kamena i vapna u omjeru 3 : 1, dok treći sloj (debljine 12 cm) čini mljevena opeka i vapno u omjeru 3 : 1. Nakon što je svaki od tri sloja osiguran, izvode se osnovne linije zamišljene kompozicije zemljanim bojama (u principu varijacije crvene boje). Slijedi završni sloj (debljine 8 mm), tj. mješavina vapna i pucolanske zemlje (vulkanski pepeo). Završni je sloj ključan jer se tu postavljaju tesere, što je proces koji diktiraju mogućnosti mozaičara i vremenske prilike. Po završetku svega navedenog podna se površina fugira smjesom vapna, pijeska i mramornog brašna te se brusi, polira i premazuje voskom. Kada se govori o podnim mozaicima, treba imati na umu da postoje različite vrste s obzirom na tehniku i korišteni materijal, koje se javljaju tijekom stoljeća.¹⁰

Za razliku od podnih mozaika, situacija s poznavanjem procesa izrade zidnih mozaika sasvim je drugačija, tj. nisu zabilježeni izvori koji bi iznijeli faze njihove izradbe. Usprkos tomu, proces je postao poznat zahvaljujući restauratorskim radovima. Prvi korak je izrada izolacije od bitumena, katrana ili smole, a potom se postavljaju tri sloja žbuke. Prvi sloj (debljine 3 – 4 cm) čini kombinacija gašenog vapna, lomljene opeke, pijeska i slame, a funkcija mu je pokrivanje kakvih neravnina na zidovima. Drugi sloj (debljine 2 – 3 cm) sačinjen je od gašenog vapna i mramornog brašna, dok treći sloj (debljine 1,5 – 2 cm) čini mješavina gašenog vapna i mljevene opeke ili mramornog brašna. Također bi bilo važno napomenuti da bi se nakon nanošenja prvi sloj čekićem ohrapavio, dok bi se drugi pak ohrapavio zidarskom žlicom. To se radilo kako bi se postojeći sloj bolje vezao sa sljedećim slojem. Nakon nanošenja trećeg sloja, dok se žbuka još nije stvrdnula, u njega bi se umetale tesere. Linije kompozicije bi se kao u slučaju podnih mozaika izvodile zemljanim bojama, izravno na podlogu ili u sloj ispod. Kada bi se konačno došlo do faze postavljanja tesera, trebalo je pripaziti na više faktora koji su utjecali na završni dojam mozaika, zidnog ili podnog. Bolje rečeno, riječ je o znanjima koja su stvar prakse i vještine umjetnika.¹¹ Primjerice, rimskodobni mozaik je kompaktniji, što je rezultat težnje umjetnika minimalnom razmaku među teserama te efektu glatkoće. Kasnoantički, tj. bizantski umjetnici postavljaju tesere pod različitim kutovima kako bi se svjetlost drugačije odbijala i stvarala optimalne efekte.¹²

¹⁰ W. E. KLEINBAUER, 1997, 780-781; M. GARČEVIĆ, 2006, 217-220.

¹¹ W. E. KLEINBAUER, 1997, 780-781; M. GARČEVIĆ, 2006, 222-223.

¹² M. GARČEVIĆ, 2006, 226.

3. Kasnoantički mozaici kršćanske tematike na istočnoj obali Jadrana

Na istočnoj obali Jadrana umjetnička tehnika mozaika raširena je već u antičkom razdoblju. Premda lokalne radionice postoje i djeluju, pri čemu je osobito važna ona u Saloni, one su pod utjecajem drugih škola. Područje Istre prvenstveno je pod utjecajem mozaičke škole u Akvileji, dok je prostor Dalmacije susretište utjecaja afričkih i sirijskih škola. Iz tog proizlazi da razvoj mozaika na istočnoj obali Jadrana u predkonstantinskom razdoblju odgovara općenitim strujanjima tijekom prijašnjih spomenutih razvojnih faza (republikansko-helenistička, monokromna, cvjetna, polikromna).¹³ Mozaik je istodobno tijekom dotičnih razvojnih stupnjeva iskazao raznolike sklonosti u pogledu umjetničkih rješenja koje nudi. Dok se pak razvoj pretežito može pratiti putem podnih mozaika u sklopu javnih i privatnih građevina, za vrijeme 5. i 6. st. njihova uloga gubi na značaju te su sve češće dekorativno rješenje zidni mozaici. Pritom se može za podne mozaike reći da u načelu ostavljaju dojam tapiserije u kamenu, s obzirom na to da se motivi i kompozicije korišteni u raščlanjivanju prostora u sklopu kojega su mozaici smješteni poklapaju s onima na ukrasnom tkanju. Zidni mozaici također slijede tu shemu, samo drugačija kompozicijska rješenja prilagođavaju figuralne kompozicije mozaika zidnim plohamu arhitekture.¹⁴ Općenito, afirmacijom crkava kao kršćanskih sakralnih građevina mozaik će se izdignuti nad drugim umjetničkim formama, kako zbog svoje prilagodljivosti novom prostoru izlaganja kršćanske istine tako i zbog svoje izrazite dekorativne uloge i simboličke vrijednosti.¹⁵

Osnovni arhitektonski elementi kršćanske crkve jesu dvorana i apsida, a ova se temeljna forma s vremenom prilagođavala sukladno propisima i potrebama bogoslužja.¹⁶ Upravo se u građevinskim formama kršćanskog svijeta poput crkve ponajbolje može proučiti inovacija kasnoantičkog projektiranja. Za vrijeme cara Konstantina Velikog, tj. u 4. st., poznati arhitektonski oblici prenamijenjeni su potrebama bogoslužja kršćanske zajednice. Usvajanje poznatih oblika poput carskih mauzoleja za kršćanske bogoslužne obrede svjedoči zapravo o logičnom i prirodnom prijelazu u razvoju kasnoantičke arhitekture. Podižu se crkve i spomenuti mauzoleji namijenjeni ukopu mučenika, baptisteriji i drugi arhitektonski oblici, različiti također u tlocrtu. Već se na samom primjeru crkava može vidjeti da se nije slijedio kakav crkveni zakon što se tiče tlocrta. Različiti dijelovi Carstva okarakterizirani su vlastitom varijacijom istoga

¹³ J. MEDER, 2003, 16-19.

¹⁴ M. BUZOV, 2021, 58; N. CAMBI, 2020, 423-441; J. MEDER, 2003, 23.

¹⁵ I. ŽIŽIĆ, 2017, 123-124.

¹⁶ Č. TRUHELKA, 1931, 56-61.

građevinskog tipa, što je uvjetovano lokalnim osobitostima liturgije te tehnikama gradnje i umjetničkim liberalnostima svojstvenima pojedinim dijelovima Carstva.¹⁷

U raspravi o položaju i suodnosu likovnih postignuća, što podrazumijeva i mozaičke cjeline, naspram prostora crkve treba nešto reći o ikonografskoj topografiji (Sl. 3). Koncept ikonografske topografije sustavno je razrađen nakon ikonoklastičkih sukoba 9. stoljeća, no njegovi principi mogu se naslutiti u kasnoj antici, odnosno njegova su fundamentalna načela općenito primjenjiva u stjecanju poimanja dekorativnog plana i njegova odnosa s prostorom u sklopu kojega se nalazi. Međuodnos slike i arhitekture i njegovo značenje samo je jedan aspekt ikonografske topografije. Ona također razmatra prostornu koncepciju prikaza vezanu uz liturgiju te njezina djelovanja na promatrača. Iz takva gledišta u načelu proizlazi da postoji ponavljajući izbor prikaza čiji je položaj uvjet značenja njihovih tema. Crkva jest prostorni model na koji se vrši projekcija teološkog modela.¹⁸ Ikonografska topografija u prvom planu analizira figuralne i scenske prikaze koji se u velikoj mjeri susreću na zidnim ploham, no slikovni simbolizam crkava očitava se u cijelom njihovu prostornom planu, što podrazumijeva zidne i podne mozaike. Štoviše, već se iz jednostavnih simbola i dekorativnih elemenata ornamentacije podnih mozaika može iščitati svojstveni ritmični obrazac koji zapravo vodi sudionika liturgije kroz bogoslužne činove. Raznoliki motivi svojevrsna su spona između prostora i liturgije te sredstvo komunikacije kršćanske objave promatraču. Izdvojeni motivi na izabranim lokacijama često mogu biti oznaka mjesta za kategorije vjernika i klera ili upućuju na putanju bogoslužne procesije. Također se ne može osporiti dinamika podnih i zidnih prikaza. U tom kontekstu podni ornamenti, kao što označavaju mjesta i smjer za sudionike te sam liturgijski čin, podjednako su vodilja k zidnim prikazima koji zauzvrat upućuju promatrača u dubinu misterija vjere te afirmiraju važnost iskustva liturgije.¹⁹ Što se tiče prikaza na zidnim mozaicima, slijedeći postojeće primjere i pisane izvore prije uspostave programa ikonografske topografije u 9. st., vidi se da ikonografski program starokršćanskih zidnih mozaika nije bio ujednačen. Odlučujući faktori za takvu raznolikost jesu lokalne odrednice poput ikonografske tradicije, osobitosti liturgije i druge. U 4. st. primjetan je izbor kako poganskih tako i kršćanskih tema, dok 5. st. donosi dominantno kršćanske teme iako se i dalje može razaznati utjecaj pretkršćanskih motiva.²⁰

¹⁷ A. FRAZER, 1979, XXIX-XX.

¹⁸ A. BADURINA (ur.), 1979, 33-35.

¹⁹ I. ŽIŽIĆ, 2011, 116; I. ŽIŽIĆ, 2017, 87-88.

²⁰ W. E. KLEINBAUER, 1997, 782-783.

4. Salona

Antički Solin, tj. Salona, jest jedan od najvažnijih arheoloških lokaliteta na prostoru današnje Republike Hrvatske. Vrhunac razvoja dostiže pod rimskom upravom, no kulturna gibanja na području koje će Salona obuhvatiti mogu se pratiti i prije pojave rimskog elementa. Izrazito povoljan smještaj na obali dobro zaštićenog zaljeva, sjecištu značajnih putova te uz rijeku Jadro iskoristili su već Delmati, narod u sklopu se čijeg teritorija buduća Salona nalazila. Nadalje, slijevanjem grčkog elementa u procese grčke kolonizacije istočne obale Jadrana dolazi do daljnjeg razvoja naselja u trgovački emporij u 2. st. pr. Krista. Isto je stoljeće iznjedrilo i prvi spomen Salone, tj. 119. god. pr. Kr. rimski prokonzul Lucije Cecilije Metel zadržao se u naselju. Njegov se boravak promatra u kontekstu rimskog ratovanja s Delmatima, što je otegotna situacija koja je započeta prije ovog datuma te kasnije razriješena. Druga ličnost bitna za Salonu bio je Gaj Julije Cezar. U građanskom ratu između njega i Gneja Pompeja Salona je stala na Cezarovu stranu te njegovom konačnom pobjedom posljedično ušla u novo razdoblje blagostanja. Iako je italski element bio prisutan i ranije, sada je uistinu osjetan, tim više zbog jačeg priljeva italskih žitelja. U ovo doba ili za Oktavijana Augusta Salona se preobrazila u rimsku koloniju poznatu kao *Martia Iulia Salona*. Uslijedilo je razdoblje izrazitog razvoja grada, posebice glede urbanističkog plana.²¹

Što se tiče pojave prvih kršćanskih zajednica u Saloni te općenito na istočnoj obali Jadrana, postoje spomeni širenja kršćanske riječi na ovom prostoru u recima Djela apostolskih, biblijske knjige Novog zavjeta. Unatoč tomu što ne postoje direktni arheološki pokazatelji o prisustvu kršćanskih zajednica u provinciji Dalmaciji od 1. do 3. st., pisani spomeni i generalna povezanost istočnojadranske obale s ostatkom rimskog svijeta oslikavaju drugačiju sliku. O sigurnoj pak nazočnosti kršćanskog elementa može se govoriti od 3. stoljeća. Kršćanstvo počinje cirkulirati kroz provinciju njezinim dobro ugaženim prometnicama, no žarišta i nulte točke tog kolanja jesu lučka središta poput Salone. Naime, kršćanska se riječ poput drugih ideja i dobara najučinkovitije širila morskim putem te su misionari i drugi pojedinci pristizali u prvom redu u razvijene lučke gradove provincije da bi potom slijedeći glavne cestovne pravce nastavili širenje kršćanskog načina života. U 3. st. se u vidu materijalnih dokaza kršćanskih zajednica govori o privatnim okupljalištima, dok se nakon Milanskog edikta grade punopravne crkve. Progona kršćana isto se tako intenziviraju tijekom 3. st., osobito za careva Decija, Valerijana i Dioklecijana, s vrhuncem pri početku 4. st. kada je Dioklecijan izdao četiri edikta (303. – 304.

²¹ E. MARIN, 1979, 17-18; J. J. WILKES, 1969, 220-226.

god.) protiv kršćana. To je značajno za Salonu jer je tamošnja kršćanska zajednica također bila svjedok progonima oko čijih se mučenika uspostavilo štovanje. Posebno su izdvojeni mučenički kultovi sv. Anastazija, sv. Domnija i petorice mučenika (Paulinijan, Telije, Antiohijan, Gajan i Asterije) na čijim su se mjestima ukopa (lokaliteti Marusinac, Manastrine, Kapljuč) razvili važni starokršćanski kompleksi. U sklopu ove rasprave važno je spomenuti mozaik u kapeli sv. Venancija u Rimu jer su na njemu prikazani salonitanski mučenici te je njegovo proučavanje zaslužno za bolje razumijevanje životopisa salonitanskih svetaca. Nakon 313. god. započinje gradnja pravih kršćanskih sakralnih zdanja, što uključuje cemeterijalne bazilike na Kapljuču (4. st.), Marusincu i Manastrinama (5. st.) te episkopalno središte obilježeno gradnjama biskupa Simferija i Hezihija u 5. st. i Honorija II. u 6. stoljeću. Premda su ovo najvažniji spomenici kasnoantičke kršćanske Salone, samo su jedan odjeljak ukupne cjeline koja je kršćanska ostavština Salone.²²

4.1. Mozaička škola-radionica u Saloni

U raspravi o mozaičkoj produkciji Salone prije svega treba sagledati općeniti tijek razvoja slikarske tehnike mozaika na prostoru rimske provincije Dalmacije. Iako su počeci mozaika unutar definiranog prostora magloviti, realistično je očekivanje da se oni mogu pronaći u kontekstu grčkih urbanih centara koji nastaju uzduž obalnog pojasa u razdoblju helenizma. Urbana središta poput Isse i Farosa mogla su biti žarišna područja za mozaičku proizvodnju koja bi zadovoljavala potrebe zajednice. Ista je proizvodnja također mogla poslužiti kao odskočna daska za nadolazeće rimsko širenje i razvoj produkcije mozaika. Tijekom 1. stoljeća može se već pratiti široka integracija mozaika u različite arhitektonske oblike, kako u funkcionalnoj tako i dekorativnoj namjeni. U samom početku riječ je o crno-bijelim mozaičkim popločenjima koji služe svojoj svrsi, dok se uskoro razvijaju mozaički paneli s geometrijskim ili ponekad figuralnim prikazima. Unatoč tomu što je mozaik već sada općeprihvaćen, u ovom razdoblju ne postoji još unutar provincije organizirana proizvodnja u vidu radionica koje pokrivaju određen prostor svojim djelovanjem. Postignuća ovog stoljeća rezultat su napora putujućih majstora-mozaičara pristiglih iz središta poput Akvileje. Upravo su u ovom razdoblju neporecivi utjecaji koji iz regije *Venetia et Histria*. U 2. stoljeću primjetan je daljnji razvoj tehnike što se očitava u upotrebi većeg izbora boja u mozaičkim ostvarenjima i sve većoj potražnji. Kao glavni grad provincije Salona se iskazala kao idealan kandidat koji može

²² M. ABRAMIĆ, 1991, 321-323; A. ZADRO, 2017, 186-198.

zadovoljiti potrebe potražnje jer je istodobno bila mjesto razmjene ne samo materijalnih dobara već znanja i vještina te sastajalište vrsnih umjetnika. Stoga ne iznenađuje konačno osnivanje mozaičke škole-radionice upravo u Saloni krajem 2. st. ili na samom početku 3. stoljeća.²³ Pojam škola-radionica podrazumijeva postojanje sustava čije sastavnice jesu sama proizvodnja te naobrazba kojom će umjetnici steći potrebna znanja i obuku za izradbu mozaičkih djela. Proces izradbe uključuje podjelu poslova, od pojedinaca koji bi pribavili i pripremili materijal do osoba koje bi koncipirale i izvele mozaike, stoga je potrebno obrazovanje u pogledu poslova na zanatskoj i akademskoj razini. Konačan rezultat jest škola-radionica čije je djelovanje ostavilo prepoznatljiv pečat u mozaičkoj proizvodnji te pod čijim utjecajem djeluju samostalne radionice unutar i izvan provincije.²⁴ To je već osjetno tijekom 3. st., što je period do tada najvećeg procvata mozaika unutar provincije. Unatoč sveprisutnim utjecajima X. italske regije i sve izraženijim utjecajima sjevernoafričkih i sirijskih mozaičkih centara, autentični radovi domaće škole-radionice ne uzmiču pred inim, već ih čine sastavnim dijelom svojeg izraza. Vrtložno stanje unutar Carstva krajem 3. i početkom 4. st. zrcali se također u mozaičkom izrazu, što je evidentno u kratkotrajnom padu kvalitete izvedbe. Nadalje, 4. st. donosi promjene u pogledu svanuća punopravne starokršćanske umjetnosti te mozaička produkcija u Saloni kao vid lokucije kršćanskog svjetonazora u 5. i 6. st. nadmašuje sva svoja dotadašnja postignuća.²⁵ Problematika salonitanske škole-radionice mozaika uopće rasvijetljena je zahvaljujući sistematičnoj studiji geometrijske ornamentacije rubnih traka i komponenti mozaičkih uzoraka unutar provincije Dalmacije te njihovoj usporedbi s uzorcima iz drugih dijelova Carstva. Kada se već spomenuta glavna područja utjecaja na istočnu obalu Jadrana stave postrani, ključni parametri za izdvajanje Salone kao glavnog centra unutar provincije jesu brojnost i raznovrsnost varijanti mozaičkih nalaza koji se susreću unutar salonitanskog agera u odnosu na druga središta provincije. Na temelju poznate građe da se zaključiti da je Salona imala utjecaj na cijelom području provincije Dalmacije, dok su majstori-mozaičari povezani uz salonitansku školu-radionicu djelovali na području srednje Dalmacije. Mislim da je sada pogodna prilika da se izdvoje ostala potvrđena proizvodna središta u provinciji. U njihovim slučajevima radi se o radionicama, i to u Epidauru, Naroni, Jaderu, Seniji, Tarsatici. Na čelu sa Salonom ove su radionice činile povezan sistem mozaičkog umjetničkog djelovanja provincije, ali ne treba isključiti postojanje drugih neotkrivenih radionica.²⁶

²³ B. MATULIĆ, 2003, 93-94.

²⁴ B. MATULIĆ, 2003, 78-79.

²⁵ B. MATULIĆ, 2003, 94-96.

²⁶ B. MATULIĆ, 2003, 77,88-91.

4.2. Lateranski mozaik

Pisana zbirka papinih životopisa *Liber Pontificalis* donosi da je papa Ivan IV., u papinskoj službi od 640. do 642. god., povjerio opatu Martinu zadatak da pri posjetu Istri i Dalmaciji među ostalim prikupi relikvije istarskih i dalmatinskih mučenika. Pribrane relikvije donesene su u Rim te stavljene na čuvanje u kapelu sv. Venancija u sklopu krstionice sv. Ivana Evanđelista koja je tom prilikom ukrašena mozaikom koji prikazuje osamnaest likova, među kojima je i devet salonitanskih mučenika (Sl. 4). Izradu mozaika naredio je papa Ivan IV., a dovršen je za njegova nasljednika na papinskoj stolici, Teodora. Lateranski je mozaik od važnosti jer prikazuje mučenike čija su imena također sačuvana na salonitanskim spomenicima, od kojih su neki ujedno mozaici. Iz tog razloga smatram da je važno u kratkim crtama reći nešto o prikazanim mučenicima.²⁷ Gledajući s lijeve na desnu stranu, prikazani likovi na mozaiku jesu Paulinijan, Telije, Asterije, Anastazije, papa Ivan IV., Venancije, sv. Ivan Evanđelist, sv. Pavao, Djevica Marija, sv. Petar, sv. Ivan Krstitelj, Domnij, anonimni papa (moguće Teodor), istarski mučenik Mavro, Septimije, Antiohijan, Gajan. Iznad dvanaest likova postoje uz njih asocirani didaskalijski natpisi, pri čemu su svi likovi istočnojadranskih martira asocirani uz pripadajući natpis. Među prikazanim mučenicima njih petorica jesu članovi klera (Venancije, Domnij, Mauro kao trojica biskupa, Asterije kao svećenik i Septimije kao đakon), dok petorica ne pripadaju redovničkoj zajednici (bojitelj sukna Anastazije te Paulinijan, Telije, Antiohijan i Gajan kao vojnici).²⁸ Kad su u pitanju salonitanski spomenici, imena svih mučenika osim Venancija spomenuta su u natpisima te je, zahvaljujući ovim nalazima, potvrđena povijesna vjerodostojnost osoba na lateranskom mozaiku. Unatoč nedoumicama koje su i danas aktualne, pronađeni su natpisi udarili temelje salonitanskoj hagiografiji u čemu je iznimno zaslužan Frane Bulić. Od osam poznatih natpisa četiri su pronađena na Manastrinama, jedan na Marusincu, jedan u gradskom amfiteatru i dva na Kapljuču. U kontekstu ovog rada istaknut ću natpise pronađene u cjelini mozaika u bazilici na položaju Kapljuč. Natpisi su fragmentirani, no onaj u sklopu mozaika br. 5 donosi ime mučenika Asterija (Sl. 5), dok drugi u sklopu mozaika br. 16 donosi ime mučenika Antiohijana (ako je rekonstrukcija pravilna) (Sl. 6). Natpis s mozaika br. 5 glasi: „[--- die oct]avo k[al(endas) ---]/um vot/um fecit ad ma/rtirem Asterium [---]“; dok natpis s mozaika br. 16. glasi: „Die Ioves X[--- Deposi]/tio Mercu[riani --- ad] / marturem An[tiochianum ---].“²⁹

²⁷ J. DUKIĆ, 2014, 195-196.

²⁸ J. DUKIĆ, 2014, 197; E. MARIN, 2007, 252.

²⁹ J. DUKIĆ, 2014, 199-202.

4.3. Kapljuč

Kapljuč je naziv za lokalitet smješten uz sjeverne gradske zidine antičkoga Solina. Riječ je o isprva poganskom pokopalištu s tradicijom korištenja od 1. st., dok povodom ukopa petorice kršćanskih mučenika početkom 4. st. groblje dobiva na popularnosti. Naime, za vrijeme progona 304. god. svećenik Asterije i četvorica vojnika Dioklecijanove straže (Paulinijan, Telije, Antiohijan, Gajan) pogubljeni su mučeničkom smrću u salonitanskom amfiteatru te su pokopani na Kapljuču. Posljedično se tu počinje razvijati starokršćanski kompleks koji isprva podrazumijeva proširenje groblja i jednostavne memorije za potrebe kulta, dok se sredinom 4. st. podiže trobrodna bazilika (Sl. 7). Prva istraživanja na lokalitetu provodi don Frane Bulić 1871. i 1909. god., a ponovna se istraživanja odvijaju 1922. i 1923. god. pod vodstvom danskog arheologa J. Brøndsteda u suradnji s E. Dyggve i F. Weilbach. U iskopavanjima provedenima 1920-ih otkriveni su ostaci devetnaest mozaičkih ploha, od kojih je ostalo očuvano pet ulomaka, danas izloženih u splitskom Arheološkom muzeju.³⁰

Podni mozaici izvedeni su unutar okvira apsidalnog prostora te sredine i sjeverozapadnog dijela središnje lađe bazilike (Sl. 8). Mozaici nastaju postupno i ne predstavljaju smislenu dekorativnu cjelinu, već su to samostalne mozaičke kompozicije koje prate prostornu koncepciju građevine.³¹ Rađeni su u tehnici *opus tessellatum* te su korištene kockice uglavnom vapnenačke, dok su mramorne kockice prisutne, no rijetka su pojava. Kako su prvi mozaici napravljeni još u 4. st., a bazilika ima višestoljetni kontinuitet, oni su s vremenom obnavljani, pri čemu su kod ovih popravaka uobičajeno korištene bijele kockice, ili su jednostavno zamijenjeni novim mozaičkim panelima. Ako vremenski pratimo sve novonastale mozaičke kompozicije, možemo isto dobiti uvid u postupnu promjenu u umjetničkom izričaju salonitanske škole-radionice.³² Iako se za svaku mozaičku plohu ne može odrediti točno vrijeme nastanka, upravo usporedbom s datiranim plohami i općenito poznatim smjenama motiva od onih iz klasičnog rimskog repertoara do onih koji nedvojbeno nose kršćansku konotaciju, moguće je dobiti relativan slijed pojave pojedinih mozaičkih ploha. Također je bitan čimbenik, ne samo za vremensko određenje već i činjenicu može li se išta reći o kakvom mozaiku, stanje očuvanosti. Mozaičke plohe označene brojevima 2, 7, 12, 18, 19 mogu odmah izdvojiti kao primjere nedovoljne sačuvanosti, gdje se radi o fragmentima bez

³⁰ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 2003, 513; J. MEDER, 2003, 111.

³¹ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 2003, 513; J. MEDER, 2003, 111.

³² J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 2003, 518-519.

osobite vrijednosti za rekonstrukciju mozaičke kompozicije.³³ Također ću odmah izdvojiti već spomenute mozaičke plohe pod brojevima 5 i 16 koje donose imena salonitanskih martira Asterija i Antiohijana te su među prvim mozaicima nastalima u sklopu starokršćanske bazilike. J. Brøndsted datira plohu br. 5 u razdoblje prve polovice 5. st., a br. 16 između 375. i 400. godine. U oba slučaja riječ je o mozaicima koji donose natpise votivnog karaktera te zrcale tradiciju tipičnih rimskih mozaika. Ploha br. 16 donosi natpis koji obrubljuje ukrasna traka unutar koje se nižu pelte, dok kod plohe br. 5 borduru ispunjava antički motiv vijenca isprepletenoga od lišća. Kod posljednjeg su primjetni tragovi popravaka, ali i njegovo preslojavanje kasnijim mozaikom. Oba su mozaika primjeri očuvanih ulomaka koji su izloženi u lapidariju Arheološkog muzeja.³⁴

U istu kategoriju najranijih mozaika i očuvanih ulomaka ubraja se ploha br. 13 (Sl. 9). Mozaička ploha zapravo uokviruje kamenu ploču u koju je urezan nadgrobni natpis koji donosi ime pokojnika *Dulcitiusa Pelegera* i 385. godinu. Središnja je kompozicija kantar iz kojega se šire sivo-plave stabljike s crvenim pupoljcima. Ovaj motiv pokriva istočni dio mozaičke plohe, dok zapadni okupira kamena ploča, a oba su elementa uokvirena bordurom od polikromne pletenice. Motiv kantara s rascvjetalim biljkama dobro je poznat u rimskoj klasičnoj umjetnosti.³⁵ Dapače, kantar je uobičajen motiv klasične umjetnosti koji je često činio središnji dio kompozicija unutar kojih se nalazio, no starokršćanska umjetnost rado je preuzela ovaj motiv te ga dalje razvila unutar vlastite misaone cjeline. Kantar nosi simbolično značenje izvora života, tj. dio je simbolične cjeline *fons vitae* koja je zauzvrat slikovna interpretacija psalma 42,2. Učestao je motiv u kontekstu starokršćanskih mozaičkih ostvarenja provincije Dalmacije. Može se vidjeti ne samo u sklopu mozaika na Kapljuču već i unutar starokršćanske bazilike na Marusincu i na dvama prikazima unutar episkopalnog kompleksa u Saloni, zatim u katedrali sv. Stošije u Zadru te na četirima prikazima unutar južne bazilike sv. Ivana u Starom Gradu na Hvaru. Svi su navedeni primjeri ostvarenja salonitanske škole-radionice što svjedoči njihova likovno-stilska obrada. Iako prikazi imaju slične karakteristike, primjetna su dva tipa kantara. Karakteristike prvoga jesu rebrasti trbuh s tri ili više žljebova, na koji se nastavlja široko grlo ljevkastog oblika s velikim otvorom. S rubova otvora spuštaju se ručke S oblika te se one naslanjaju na rebra tijela posude, koje je čvorom povezano s nožicom, najčešće trokutastog oblika. Drugi je tip izdvojen na temelju uskoga grla i ručaka koje nisu S oblika, već se izdižu iz tijela posude i spajaju s rubom otvora. Oba su tipa zapravo karakteristična za starokršćanske

³³ J. MEDER, 2003, 112-114.

³⁴ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 2003, 513-514; J. MEDER, 2003, 112,114.

³⁵ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 2003, 513; J. MEDER, 2003, 112-114.

bazilike šire regije i pronalaze se još na lokalitetima kao što su Gamzigrad, Caričin Grad, Ohrid i drugi. Unutar okvira obaju tipova javljaju se inačice, što je i motiv kantara na mozaičkoj plohi br. 13, sa svojim u prsten savijenim ručkama.³⁶ Drugi intrigantni detalj središnje kompozicije jesu crveni pupoljci koje J. Jeličić-Radonić tumači kao moguće pupoljke ruže ili šumarice. Oba cvijeta imaju svoje mjesto kako u rimskoj tako i kršćanskoj simbolici. Iako se radi o jednom od ranijih mozaičkih prikaza bazilike, datacija u 2. pol. 4. st. na temelju nadgrobno natpisa govori o mozaiku koji stoji u asocijaciji s ukopom pripadnika kršćanske zajednice. Smatram da je stoga opravdano protumačiti simboliku koju ovo cvijeće nosi.³⁷ Šumarica, poznata i kao anemona, cvijet je dobro poznat u helenističkoj mitologiji gdje simbolizira bol i smrt. Asociiran je uz lik Adonisa koji je prema tradiciji svoje posljednje trenutke dočekao u cvjetnjaku bijelih šumarica koje su po njegovoj smrti poprimile crvenu boju. Kršćanstvo je preuzelo isti simbolizam smrti u prikazu ovog cvijeta. Asociira se uz Kristovu muku pri raspeću na Golgoti jer su prema predaji taj dan nikhule šumarice oko mjesta njegova raspeća te crvena boja njihovih latica predstavlja Kristovu prolivenu krv. S obzirom na simboličke asocijacije ovog cvijeta, njegova pojava na grobu salonitanskog pokojnika ne bi se činila neprikladnom.³⁸ S druge strane, ako se radi o prikazu ruže, iz takva motiva pak niče simbolizam nalik prethodnomu. Rimski tradicija predstavlja ružu kao simbol božice Venere. U kršćanstvu pak ruža može nositi istu pozitivnu konotaciju ljubavi, no u principu je višeznačan motiv koji je lakše protumačiti kada se tumači bojom njezinih latica. Crvena je ruža znak mučeništva. Crvena se općenito, uz ostalo, pojavljuje kao liturgijska boja kršćanskih mučenika. Isto tako, ruža je prema tradiciji cvijet nebeskih poljana koji je poprimio trnje tek nakon izгона prvih ljudi te sada, kao zemaljski cvijet s trnjem, stoji kao podsjetnik čovjeku na njegove grijehe, ali i blaženstvo koje ga može dočekati po stupanju u novi život u smrti. Ipak, ako se radi o suptilnom simbolu kršćanske nauke, ruža se kao takva ne čini neprikladnim motivom za nadgrobni mozaik.³⁹

Posljednja su dva očuvana ulomka mozaičkih ploha izloženih u lapidariju ona označena brojevima 9 i 14. J. Brøndsted izlaže za plohu br. 9 (Sl. 10) dataciju od oko 375. do oko 400. god., a za br. 14 (Sl. 11) dataciju u prvu polovicu 4. stoljeća. Mozaička ploha br. 9 ujedno je nadgrobni mozaik. U oba primjera radi se o prikazima s djelomično očuvanim natpisom i dvostrukom bordurom koju čine već utvrđeni antički motivi koji se pronalaze na klasičnim rimskim mozaicima. Kod plohe br. 9 unutarnju borduru čini višebojna valovita traka, a vanjsku

³⁶ A. BADURINA (ur.), 1979, 230-231,320; B. MATULIĆ, 1992, 151-155.

³⁷ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 2003, 513; J. MEDER, 2003, 112-114.

³⁸ A. BADURINA (ur.), 1979, 561.

³⁹ A. BADURINA (ur.), 1979, 186,516.

polikromna pletenica. Plohu br. 14 obrubljuje vanjska bordura s polikromnom pletenicom i unutrašnja s višebojnim prekinutim meandrom.⁴⁰

Mozaička ploha br. 3 (Sl. 12) isprva je atribuirana vremenu gradnje bazilike, no J. Jeličić-Radonić argumentira drugačije vrijeme nastanka. Prema J. Jeličić-Radonić, ploha ne nosi tragove istrošenosti niti popravaka koji bi bili posljedica gotovo svakodnevnog prolaženja preko mozaika. Dobro stanje očuvanosti upućuje na datum kasniji od 4. stoljeća. Moguće je vremensko opredjeljenje u 6. st. jer se tada nadograđuje prezbiterij, a mozaička je ploha smještena kod ulaza u prezbiterij uz bazu oltarne pregrade. Ploha ima polje namijenjeno za natpis, vjerojatno votivnog karaktera, no on nije sačuvan. Mozaik je vrsni primjer vještine mozaičara salonitanske škole-radionice. Osnovu kompozicije čini preplet višebojnih geometrijskih motiva koji obuhvaćaju međusobno povezane krugove uokvirene širokim trakama i dvoprute pletenice koje se izmjenjuju s prugama. Pritom su stvoreni slobodni prostori u formi kružnih cjelina i nepravilnih četverokuta, ispunjeni motivima među kojima prevladavaju rombovi s križevima i stilizirani Kristovi monogrami koji asociraju na apstraktne cvjetove. Ploha je s dviju strana omeđena geometrijskom bordurom unutar koje se ponavlja uzorak četverolista. No, simbolike križa i Kristovog monograma te diskusije o tome ostavljam za drugi lokalitet.⁴¹

Također se može izdvojiti mozaička ploha br. 1, smještena u apsidi bazilike (Sl. 13). Ona je, za razliku od prethodne, izrazito oronula s tragovima popravaka, što prema J. Jeličić-Radonić upućuje na njezin raniji datum. Prema istoj autorici, središnja geometrijska kompozicija s dominantnom oktogonalnom shemom može se dovesti u vezu s 5. stoljećem. Mozaičku plohu tvore oveća oktogonalna polja s upisanim kvadratima, a polja su povezana manjim kvadratima. Spomenuta shema oktogona priziva promatrača na Kristovo Uskrsnuće, temu koja je srž kršćanske dogme i liturgije. Početkom 5. st. ovakva je vizualna predstava kršćanskog nauka primjetna i na drugim lokalitetima jer je to jednostavan umjetnički izraz koji za upućenog kršćanina nosi simbolički značaj. Geometrijski lik oktogona zaziva simboliku broja osam koji označava upravo Uskrsnuće jer je Krist ustao iz groba osmi dan nakon ulaska u Jeruzalem.⁴²

Ističu se i mozaičke plohe br. 10 i br. 11 (Sl. 14). One se mogu promatrati zajedno zato što je ploha br. 10 umetnuta u stariju plohu br. 11 prekrivajući njezin središnji dio. Geometrijska

⁴⁰ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 2003, 514; J. MEDER, 2003, 113-114.

⁴¹ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 2003, 515; J. MEDER, 2003, 112.

⁴² A. BADURINA (ur.), 1979, 442-443; J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 2003, 515.

shema isprepletenih krugova na br. 11 podsjeća na izvedbu mozaičke plohe br. 3, što bi moglo navesti na isto vremensko opredjeljenje u 6. stoljeće. Ipak, primjetna je upotreba gotovo identičnih tesera kao kod plohe br. 9 te se isti tip slova može prepoznati na oba primjera. S obzirom na analogije mozaičkih ploha br. 11 i 9 te uzimajući u obzir očigledno prekrivanje postojećega s novim mozaikom, vjerodostojnija je vremenska pripadnost 2. pol. 4. st. Mozaička ploha br. 10 glede kompozicije podijeljena je na istočni i zapadni dio, pri čemu ih razdvaja linijska rubna vrpca koja uokviruje istočno polje. U istočnom dijelu ističe se centralni motiv romba oko kojega se poput zmije namotava dvostruki X. Unutar romba je pak kružni vijenac. Zapadno polje donosi motiv ponavljajućeg prepleta koji se susreću u oktogonalnim poljima s upisanim križevima. J. Meder iznosi da se radi o motivu Salamonovih čvorova.⁴³

Preostaju mozaičke plohe pod brojevima 4, 6, 8, 15, 17. Osim plohe br. 4 koja je moguće nastala u 6. st., što se da zaključiti po upotrebi bijelih kockica u jednom od njezinih triju mozaičkih polja ispunjenih raznovrsnim geometrijskim ornamentima, ostale su vjerojatno proizvod 4. stoljeća. Na takvo vremensko opredjeljenje upućuju tehnička izvedba mozaika koja se podudara s izvedbom mozaika datiranih u to vrijeme te korištenje bordura s klasičnim rimskim motivima kao što su motivi vučjeg zuba, lepeze, prekinutog meandra i drugi.⁴⁴

Sve u svemu, mozaici na Kapljuču predstavljaju jedinstvenu cjelinu među mozaičkim postignućima ne samo salonitanskih već istočnojadranskih starokršćanskih bazilika. To proizlazi iz činjenice da su ovi mozaici jedini poznati primjer ukrašavanja podnih površina kakve bazilike, a da nisu predodžba smislene dekorativne cjeline. Ovi su mozaici nastali kao pojedinačni votivni i nadgrobni mozaici te njihova konceptualna raznolikost zrcali različite donatore. Najbliža analogija jest mozaička dekoracija bez jasnog rasporeda u starokršćanskoj bazilici *Fondo Tullio alla Beligna* kod Akvileje, dok se isto tako mogu povući paralele s mozaicima starokršćanskih crkava Tunisa i Alžira.⁴⁵

4.4. Marusinac

Marusinac je cemeterijalni kompleks smješten nešto sjevernije od Kapljuča. Ukapanja na ovom lokalitetu započinju početkom 4. stoljeća kada jedna imućna salonitanska obitelj na svojem privatnom posjedu podiže mauzolej namijenjen ukopu mučenika Anastazija. Tijelo

⁴³ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 2003, 515-517; J. MEDER, 2003, 113.

⁴⁴ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 2003, 517; J. MEDER, 2003, 112-114.

⁴⁵ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 2003, 517; J. MEDER, 2003, 115.

mučenika bilo je položeno u sarkofag postavljen u kriptu apside mauzoleja. U kripti je ujedno otkrivena *fenestella confessionis*, što je otvor za štovanje svetačkog tijela. Povodom selidbe sarkofaga u prezbiterij novosagrađene trobrodne bazilike nova *fenestella* s rešetkom umetnuta je u sarkofag. Uz trobrodnu baziliku također je podignuta *basilica discoperta*, no ne može se govoriti o klasičnom primjeru dvojnih bazilika (Sl. 15). Prema mišljenju većine stručnjaka bazilikalni se sklop podiže za vrijeme salonitanskog biskupa Pashazija (između 426. i 443. god.). Tumačenja ovoga graditeljskog sklopa stvorila su razlaz među stručnjacima. Naime, velika južna trobrodna bazilika iskazuje karakteristike tradicionalnog tipa, dok sjeverna *basilica discoperta*, tj. bazilika s otvorenim srednjim brodom, zaziva rasprave. Južna je bazilika također atrijem povezana s mauzolejom u zajedničku arhitektonsku cjelinu. Podovi pak obiju bazilika prekriveni su mozaičkim plohami.⁴⁶ Prva istraživanja na Marusincu sežu u 1850-e kada je F. Carrara otkrio nekolicinu mozaičkih ulomaka, dok 1890-ih L. Jelić predvodi prava istraživanja. Pod vodstvom E. Dyggve u iskopavanjima 1932. god. poznati mozaici otkriveni su i dokumentirani te ponovno zatrpani.⁴⁷

Pod južne bazilike prekriven je mozaičkim plohami koje su raširene preko svih triju lađa građevine (Sl. 16). Južnu lađu prekriva mozaička ploha s bordurom koju krase motivi meandra, dok je ploha unutar rubne vrpce razdijeljena na dvadeset devet dekorativnih polja različite kompozicije. Dominantni su kompleksni geometrijski predlošci, a uočljiv je i motiv kantara (Sl. 17) koji po svojim primjetnim karakteristikama izvedbe povlači paralele s onima iz Starog Grada na Hvaru.⁴⁸ Mozaička površina srednje lađe razdijeljena je na istočni i zapadni dio, pri čemu je zapadni još 1932. god. bio većim dijelom uništen. Općenito pri obradi salonitanskih mozaika treba imati na umu da se većinom radi o mozaicima čija analiza počiva na fotografijama i opisima rađenima tijekom prvih istraživanja. Dosad poznati motivi poput meandara, zmijske kože i sl. primjetni su isto tako u srednjoj lađi te se rasprostiru do prostora prezbiterija (Sl. 18). Karakterizira ih vrsnija izvedba u odnosu na mozaička ostvarenja okolnog bazilikalnog prostora, što ne iznenađuje s obzirom na to da prekrivaju grob sv. Anastazija. Ponavljajuće geometrijske sheme također se izmjenjuju punom širinom sjeverne lađe (Sl. 19). U sjevernoj bazilici mozaički pod prisutan je u peristilnom dvorištu sa središnjim meandrom unutar polikromne kompozicije koju obrubljuje dvostruka bordura, eksedri koja je s triju strana okružena manjim mozaičkim poljima te bočnim krilima. Jedno od mozaičkih polja eksedre nosi kvadratu s upisanim križevima, no ističe se mozaik u jednom od bočnih krila (Sl. 20). U južnom

⁴⁶ E. MARIN, 1979, 33-34; J. MEDER, 2003, 115.

⁴⁷ B. MATULIĆ, 1997, 130; J. MEDER, 2003, 116.

⁴⁸ B. MATULIĆ, 1992, 152; J. MEDER, 2003, 116.

krilu u razini peristilnog dvorišta nalazi se mozaik koji jedini među mozaicima Marusinca sadrži fragmente natpisa iz 5. stoljeća.⁴⁹ Marusinački podni mozaici, specifično oni južne bazilike, odličan su primjer svojevrsnog ritmičkog obrasca liturgije koji sam spominjao. Gotovo isključivo geometrijski ponavljajući oblici zacijelo su mogli navoditi sudionike liturgije u procesijalnom hodu kao i usmjeriti ih na za njih namijenjena mjesta. U tom je kontekstu primjerice mozaička ploha s kantarom, kao izuzetak figuralnog elementa, veoma lako obilježavala prostor namijenjen za katekumene.⁵⁰

Mozaici Marusinca datiraju se u prvu polovicu ili najkasnije u treću četvrtinu 5. stoljeća. Ovo vremensko opredjeljenje jest zaključak B. Matulića, donesen na temelju usporedbi pojedinačnih motiva i rubnih traka prisutnih na marusinačkim mozaicima s istima u Antiohiji. Poveznica između ovih dvaju središta proizašla je od samog prisustva martira Anastazija u Saloni. Iako ovaj bojitelj sukna dolazi iz Akvileje kako bi širio kršćanski nauk, on je po mišljenju većine autora podrijetlom iz Sirije. Neovisno o tome, utjecaj istočnih provincija Carstva nije ograničen samo na Salonu već je osjetan u cijeloj provinciji Dalmaciji. Usporedba različitih salonitanskih mozaičkih sastavnica, motiva i rubnih traka s istima na više položaja u Antiohiji iznjedrila je crkvu Kaoussie crkvu s martirijem sv. Babila od Antiohije kao položaj koji se osobito istaknuo po svojim sličnostima s Marusincem. Crkva Kaoussie istraživana je 1935. i 1936. god. te je naknadno prepoznata kada je dovedena u vezu s martirijem sv. Babila od Antiohije. Postoji više izvora koji spominju martirij, među njima sv. Ivan Zlatousti koji se tamo zadržao 388. godine. Na jednom od mozaika križne crkve pak postoji natpis s navodom 387. godine. Mozaici crkve isključivo su geometrijske kompozicije. Uz crkvu je naknadno podignut baptisterijski kompleks, također s geometrijskim mozaičkim plohami, te je u jednoj od prostorija pronađen mozaik s natpisom koji imenuje biskupa Teodota, za kojega je poznato da od 420. do 429. god. vrši službu biskupa u Antiohiji. Zahvaljujući ovim mozaičkim natpisima, crkva Kaoussie ujedno je postavila okvirni vremenski raspon za datiranje mozaika na Marusincu. Kako je u slučaju Marusinca primjetan način izvedbe koji nedvojbeno ukazuje na mozaike koji su djelo ruku mozaičara salonitanske škole-radionice, datacija B. Matulića u prvu polovicu 5. st. za salonitanske mozaike čini se sasvim opravdanom. Antiohijski utjecaj se, osim na temelju usporedbe rečenih elemenata, može prepoznati po samoj izvedbi mozaika po uzoru na ukrase s tkanina, što je karakteristika mozaičke produkcije u Antiohiji.⁵¹

⁴⁹ J. MEDER, 2003, 116-117.

⁵⁰ I. ŽIŽIĆ, 2017, 87-88.

⁵¹ B. MATULIĆ, 1997, 130-134; R. KOLARIK, 2011, 520-522.

Budući da se na Manastrinama gotovo uopće nisu očuvali mozaici, ukratko ću predstaviti lokalitet kako bih zaokružio istraživanja o cemeterijalnim kompleksima Salone. Manastrine se nalaze u blizini prethodnih starokršćanskih groblja te je ustaljeno tumačenje da se na toj poziciji najprije podiglo izvangradsko gospodarsko zdanje s grobljem na kojemu je pokopan biskup i mučenik Domnije. Sv. Domnije je najvažnija ličnost među salonitanskim mučenicima jer se radi o prvom sigurno posvjedočenom salonitanskom biskupu. Spominju ga kasniji, no i njemu suvremeni izvori. Lingvističke studije zasnovane na saznanjima o značenju, vremenu pojave i rasprostranjenosti njegova imena ostavile su podjednako prihvatljivim vjerodostojnost tradicionalnog mišljenja o njegovu sirijskom podrijetlu, ali i mogućnost da se radi o misionaru sa Zapada. Nakon Milanskog edikta groblje se proširuje i nadograđuje, što uključuje novo zdanje nad grobom martira za potrebe njegova kulta. Po prilici je sredinom 5. st. podignuta monumentalna bazilika nad prethodnim zdanjem, s relikvijama sv. Domnija. Manastrine su istraživane u više navrata, no J. Egger donosi jedine informacije o mozaicima na lokalitetu, tj. da je pod oko središnjeg mučeničkog groba prekriven mozaicima. L. Jelić pri istraživanju 1890. god. nailazi na ostatke mozaika koji su danas nam predloženi u vidu skica čuvanih u splitskom Arheološkom muzeju. Radi se o višebojnim geometrijskim mozaicima s poznatim motivima meandra, zmijske kože i rombova.⁵²

4.5. Episkopalni centar

Starokršćanski episkopalni centar našao je svoje mjesto u sjeverozapadnom dijelu *Urbs orientalis*, odnosno istočnog proširenja grada. Riječ je o kompleksnom arhitektonskom sklopu čija prva istraživanja provodi F. Carrara 1847. i 1848. godine. Tada je otkriven veći dio krstioničkog zdanja, tj. krstionica i konsignatorij. F. Bulić od 1901. do 1909. god. predvodi daljnja istraživanja te je tada do kraja razjasnio tlocrt krstioničkog kompleksa čije sastavnice jesu središnji baptisterij s čije je zapadne strane konsignatorij, dok mu s istočne strane naliježe katekumenej. Istraživanja F. Bulića također obuhvaćaju sjevernu baziliku starokršćanskog kompleksa, koju on naziva *basilica urbana*. Idući se ističu R. Egger i W. Gerber koji sintetiziraju dotadašnja znanja i spoznaje, ali i donose nove podatke o južnom dijelu starokršćanskog kompleksa, tj. o južnoj bazilici križnog tlocrta i građevinama koje su prethodile bazilici. Njihova opažanja objavljena su u prvoj publikaciji *Forschungen in Salona* 1917. godine. Sljedeća istraživanja predvodi E. Dyggve 1949. i 1950. god., pritom vršeći reviziju

⁵² M. JARAK, 1998, 41-49; J. MEDER, 2003, 118.

dotadašnjih iskopavanja. Ukupno, starokršćansko episkopalno središte u Saloni obuhvaća tzv. oratorije A i B, dvojne bazilike s nartekсом, krstionički sklop, episkopij i pripadajuće popratne zgrade (Sl. 21).⁵³

Oratorij A zdanje je u sklopu episkopalnog kompleksa za koje se prvobitno vjerovalo da je najstariji kršćanski objekt u Saloni. Takva je razmišljanja predvodio E. Dyggve, no revizijska istraživanja provedena od 2000. do 2007. god. pod vodstvom J. Mardešić i P. Chevalier otvorila su put k novima. Ispostavilo se da je oratorij A zdanje s pet građevinskih faza i da započinje kao građevina neutvrđene namjene podignuta krajem 2. stoljeća. Zgrada je izmijenjena početkom 4. st. i tada poprima karakteristike zdanja koje je nama poznato kao oratorij A. Tek tijekom 5. i 6. st. dodatkom polukružne klupe po nekim autorima poprima religijsku funkciju. Iz toga proizlazi da je najstarije kršćansko zdanje u gradu zapravo bazilikalna zgrada podignuta u prvoj polovici 4. st., na čijem će mjestu kasnije biti podignuta jedna od dviju sukcesivno građenih bazilika.⁵⁴ Riječ je o dvojnim bazilikama kod kojih nije u potpunosti jasno koja je starija. Ustaljeno je mišljenje većine autora da je južna podignuta prije, vjerojatno krajem 4. stoljeća, te je zamijenila prethodnu manju bazilikalnu zgradu.⁵⁵ Svakako je značajnija među dvojnim bazilikama sjeverna bazilika, tzv. salonitanska katedrala. Vremenska je odrednica gradnje bazilike mozaički natpis smješten u deambulatoriju (Sl. 22). Natpis spominje biskupe Simferija i Hezihija u kontekstu graditelja salonitanske katedrale. Biskup Simferije započeo je gradnju bazilike, no nedostaju izvori koji bi odredili točan period njegove biskupske službe. Poznato je doduše da ga na biskupskoj stolici nasljeđuje Hezihije čije je razdoblje biskupovanja poznato. Naime, Hezihije obnaša službu biskupa od 405. do 420. ili 426. godine. F. Bulić iznosi da Simferijeva služba zasigurno nije bila kratka vijeka jer je trebao osigurati sredstva za ovaj građevinski pothvat. Biskup Hezihije, Simferijev nećak, dovršio je gradnju bazilike. Njegovo je ime posvjedočeno u više povijesnih izvora, kao što je pismo sv. Ivana Zlatoustoga namijenjeno Hezihiju 406. god. koje već tada potvrđuje njegovu službu salonitanskog biskupa. Sv. Augustin u svojoj knjizi *De civitate Dei* spominje Hezihija te se na temelju poznavanja perioda pisanja knjige i Augustinova pisma kraj Hezihijeva biskupovanja stavlja u 420. ili 426. godinu.⁵⁶ Salonitanska je katedrala trobrodna bazilika sa živopisnim uređenjem unutrašnjeg prostora, što je izraženo fragmentarnim ostacima fresko slikarstva i podnim mozaicima. Bazilika prolazi značajne preinake u 6. st. kada je ujedno cijeli

⁵³ V. BUBIĆ, I. KAIĆ, 2013, 464; J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1993, 276-278.

⁵⁴ V. BUBIĆ, I. KAIĆ, 2013, 465-467.

⁵⁵ R. RENDIĆ-MIOČEVIĆ, 1991, 372-375.

⁵⁶ F. BULIĆ, J. BERVALDI, 1912, 27-29; J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1999, 52-54.

episkopalni kompleks podvrgnut najvećim građevinskim pothvatima. Pod okriljem biskupa Honorija II. uz spomenute se preinake podiže križna bazilika na mjestu južne od dvojnih bazilika, episkopij te se preuređuje krstionički kompleks. Iako su izvori sa spomenom Honorija II. oskudni, poznato je da mu biskupska služba započinje 527. god., dok F. Bulić smatra da se 547. može uzeti kao godina njegove smrti i time prestanka službe. Direktna svjedočanstva arhitektonskih zahvata na episkopalnom središtu i drugim crkvenim zdanjima Salone jesu odredbe koncila održanih u Saloni 530. i 533. godine. Slijedeći odluke koncila, Honorije II. i njegovi nasljednici, biskupi Frontijan (547. – 554. god.) i Petar (554. – 562. god.), uvelike su doprinijeli obnovi Salone kao kršćanskog središta provincije. Upravo su monogrami Honorija II. očuvani na crkvenom namještaju bazilike križnog tlocrta. Nova je bazilika također ukrašena mozaičkim podom čije geometrijske kompozicije podsjećaju na one krstioničkog kompleksa. Motivi i uzorak njihova rasporeda navode na zaključak da su mozaici križne bazilike i konsignatorija nastali istovremeno, što je ispravilo prvo općeprihvaćeno razmišljanje da konsignatorij nastaje za gradnje Simferijevo Hezihijeve bazilike. Krstionički kompleks općenito je pokretač rasprava, poglavito o namjeni prostorije zapadno od krstionice.⁵⁷ Većina se autora složila da je prostorija zapadno od centralne krstionice s reprezentativnim mozaikom konsignatorij, dok je E. Dyggve u svojim revizijskim raspravama izložio da je riječ o katekumeneju. Općenite karakteristike prostorija u službi konsignatorija i katekumeneja te rekonstrukcije procesijalnog hoda katekumena i sam mozaik prema nekim autorima upućuju da je E. Dyggve možda bio u krivu.⁵⁸ Salonitanska katedrala i križna bazilika povezane su jedinstvenim narteksom čije je vrijeme nastanka isto tako pokretač rasprava. U sklopu episkopalnog središta još se u 6. st. podiže episkopij, odnosno rezidencijalni dio kompleksa, no episkopij nije ustupio mozaike.⁵⁹

Započet ću s mozaičkim postignućima salonitanske katedrale. Već sam istaknuo višebojni mozaik u deambulatoriju s kojega se mogu iščitati imena biskupa Simferija i Hezihija. Zahvaljujući ovom natpisu, mozaički je pod datiran u 5. stoljeće. Mozaički natpis glasi: „*NOVA POST VETERA COEPIT SYNFERIVS ESYHIVS EIVS NEPOS CVM CLERO ET POPULO FECIT HAEC MVNERA DOMVS C(H)R(IST)E GRATA TENE.*“⁶⁰ Natpisno polje okruženo je kompleksnim geometrijskim sustavom elemenata koji prekrivaju cijelu površinu deambulatorija (Sl. 23). Osnovni koncept mozaičkog poda čine ponavljajuća šesterokutna i

⁵⁷ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1993, 283-286; J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994b, 21-25.

⁵⁸ M. BUZOV, 1991, 76-79; J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1993, 283.

⁵⁹ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994b, 25-30; J. MEDER, 2003, 121.

⁶⁰ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1999, 51-52.

osmerokutna polja te motivi pleternih prepleta unutar križnog polja. Unutar manjih šesterokutnih polja identičan je motiv križa sa stiliziranim krizmonom, dok su veća osmerokutna polja ispunjena rombovima čiju izvedbu karakterizira više rješenja. Simbolička vrijednost upotrebe heksagonalnih i oktogonálnih polja evidentna je na ovom mozaičkom rješenju. Broj osam evocira Uskrsnuće, tj. Krist je uskrsnuo osmi dan nakon ulaska u Jeruzalem. U tom kontekstu broj šest poziva na Kristovo razapinjanje šesti dan nakon ulaska u Jeruzalem. Broj šest inače nosi simboliku savršenstva, tj. Božje volje koja je stvorila poznati svijet u šest dana. Ipak, može se sagledati simbolička vrijednost ovog broja u zajedništvu s brojem osam jer Uskrsnuće čini srž kršćanske dogme i liturgije, a činovi raspeća i Uskrsnuća su dio ciklusa Kristove muke i proslave.⁶¹ J. Jeličić-Radonić izlaže zanimljivu poveznicu koja ističe značaj upotrebe romba kao ispune osmerokutnih polja. Naime, u kontekstu umjetničkog tumačenja Uskrsnuća važan je prikaz Kristova groba, tj. otvoreni ulaz u grob i detalj kamena koji je odvaljen s njega. Na starokršćanskim umjetničkim ostvarenjima kao što su ampula iz Monze i reljefna ploča iz Sirije uočljivi su ti detalji koji zbog perspektive prikaza izgledaju kao romboidni oblici. Isto je rješenje primjetno na prikazu Kristova groba i pripadajućeg mu kamena na mozaiku iz crkve *S. Apollinare Nuovo* u Ravenni. J. Jeličić-Radonić tumači da izbor rombova unutar osmerokutnih polja na mozaičkom podu deambulatorija salonitanske katedrale nije stilistički izbor, već se isti romboidni oblici mogu tumačiti kao prazan grob i odvaljen kamen, dajući dublju razinu simbolizma naizgled jednostavnim geometrijskim motivima.⁶² Ovakva geometrijska shema koju čine heksagonalna i oktogonalna polja ispunjena križevima i drugim motivima te križna polja istaknuta ukrasom pletenice gotovo je identična rješenjima podnih mozaika nastalih u akvilejskoj mozaičkoj radionici. Počeci geometrijske kompozicije nalik na salonitansku ocrtavaju se u starokršćanskim zdanjima Akvileje početkom 4. st., dok se krajem toga i tijekom 5. st. može govoriti o gotovo istim izvedbama. Usporedbe se mogu uspostaviti s mozaicima bazilike *di Monastero* u Akvileji i bazilike na *Piazza Vittoria* u Gradu. Sve to govori o povezanosti Salone i akvilejskoga kulturnog kruga.⁶³

Podni mozaici srednje lađe trobrodne katedrale neznatno su očuvani. Prepoznaje se tek uzorak *squama* koji ispunjava borduru neočuvanoga mozaičkog polja. Bočne lađe ukrašene su duguljastim pravokutnim mozaičkim poljima. U sjevernoj lađi u predjelu prema narteksu nalazi se jedno pravokutno polje s tankom bordurom unutar koje se izmjenjuju osmerokuti s upisanim kvadratima. Također su djelomično prepoznatljiviji mozaici između stupovlja sjeverne i srednje

⁶¹ A. BADURINA (ur.), 1979, 558; J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1999, 56-57.

⁶² J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1985, 6-8; J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1999, 57-58.

⁶³ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1999, 63-66.

lađe (Sl. 24). Riječ je o mozaicima s jednostavnom geometrijskom ornamentacijom. Kompoziciju jednog mozaika sačinjavao je dvostruk niz krugova sa stiliziranim križevima, a kompoziciju drugoga motiv romba s upisanom kružnicom. Pri tome se ponavlja isti stilizirani križ u kružnici kao kod prethodnog mozaika, a kružnica je s vanjske strane obrubljena isprepletenim vrpcama. Kroz neispunjene dijelove mozaika su pak raštrkani slobodno postavljeni trokuti. U južnoj se lađi nalaze dva pravokutna polja. Zapadno je razdijeljeno na kvadrate s izmjenjujućim motivima Salamonovih čvorova, koncentričnih kvadrata, šahovskih polja i meandara. Ukupna kompozicija obrubljena je valovitom bordurom s motivima pelta. Drugo, istočno postavljeno polje ukrašeno je dvostrukim meandrom koji oblikuje heksagonalna i oktogonalna polja. U interkolumniju južne i srednje lađe također su sačuvani fragmenti mozaika (Sl. 25). Jedan mozaik iskazuje motiv trostrukog prepleta pletenice, dok drugi sadrži dva vanjska romboidna polja sa Salamonovim čvorovima i srednje romboidno polje u okvirima kojega se nižu usitnjeni rombovi. Manje-više svi ovi motivi karakteristika su mozaičkih radionica 5. st., no pružanje mozaičkih polja u interkolumnijima svjedoči o proširenju bočnih lađa što se, zajedno s drugim preinakama, poduzima pri obnovi cjelokupnoga episkopalnog centra u 6. stoljeću. B. Matulić prepoznaje u izabranim sastavnicama mozaika južne lađe sličnosti s onima na Marusincu. Kao što sam prethodno govorio o utjecaju Antiohije na mozaike Marusinca, isti utjecaj, iako u manjoj mjeri, primjetan je kod mozaika salonitanske katedrale. Druga njihova stilska karakteristika jest što izborom svojih uzoraka prizivaju izvedbe klasičnih rimskih mozaika.⁶⁴ Preostaje mozaička površina dijakonikona koja je poput nekih drugih rekonstruirana u crtežu (Sl. 26). Primjetan je pravokutni mozaik s trima osmerokutnim poljima s po dvama kvadratima. Osmerokuti su obrubljeni s po jednim kvadratom na svakoj stranici te su oni od kvadrata idućeg osmerokuta razdijeljeni dvostrukim prepletom pletenica. Pojavljuju se još motivi pelta i stiliziranih cvjetova, dok se uz desnu stranu mozaičkog polja smjestila ukrasna traka s nizom koncentričnih krugova s upisanim stiliziranim križevima.⁶⁵

Prije nego što nastavim s mozaičkim ostvarenjima krstioničkog kompleksa i križne bazilike, poblize bih objasnio simboliku iza prikaza Salamonova čvora. Radi se o anikoničnom motivu koji oblikuju dvije dvostruko isprepletene petlje. *Sigillum Salomonis* kao takav može se pratiti od prapovijesnoga doba u religijskom i kulturološkom identitetu raznolikih zajednica. Helenistički svijet pripisuje ovom geometrijskom motivu apotropejsko značenje te je u rimskoj umjetnosti često zastupljen motiv na mozaičkim ostvarenjima. Kršćanstvo preuzima

⁶⁴ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1999, 67-71; B. MATULIĆ, 1997, 133-134.

⁶⁵ J. MEDER, 2003, 120.

Salamonov čvor u ulozi apotropeja te on nastavlja biti zastupljeni likovni detalj mozaika. Ovaj motiv treba tumačiti u kontekstu prostora u koji je integriran, no njegova osnovna premisa jest ona oznake koja predočava blagoslov i zaštitu koju pojedinac može iskusiti prihvaćanjem kršćanske dogme. Rečeno poimanje uvelike se oslanja na asocijaciju sa izraelskim kraljem Salamonom koji ima svoje mjesto u kršćanskoj ikonografiji. Salamon je sin kralja Davida, a njegovo ime priziva više epiteta od kojih su najglasovitiji oni mudraca i sveznadara. Shodno tradiciji autor je nekoliko Mudrosnih knjiga Starog zavjeta: Mudrih izreka, Knjige mudrosti i Pjesme nad pjesmama. U kršćanskoj ikonografiji u vezi sa Salamonom glavni su prizori iz njegova života poput Salamonove krunidbe, Salamonova sna, suda, idolopoklonstva, hrama i drugi.⁶⁶ Kao što se može zaključiti po ikonografiji, kralj Salamon graditelj je jeruzalemskoga hrama te se u kontekstu priče o gradnji pojavljuje oznaka *sigillum Salomonis*. O okolnostima gradnje doznajemo iz apokrifnog dokumenta *Testamentum Solomonis*. Tekst je pisan iz Salamonove perspektive i bilježi neprilike tijekom gradnje hrama. Naime, na početku teksta Salamon obavještava čitatelja o okultnom stvorenju koje se okomilo na jednoga od njegovih radnika. Demon je u uzastopnim noćima iscrpio gotovo cijelu životnu snagu radnika kao i njegove zalihe, ometajući time konstrukciju hrama. Obrativši se Bogu, kralj je posredstvom arkandela Mihaela dobio prsten s gravurom (*sigillum Salomonis*) koji je svojem nositelju omogućavao da bilo kojega demona podredi svojoj volji. Uz božansku pomoć Salamon je uspio obuzdati demona koji se okomio na njegova radnika te ga, saznajući mu ime, prisilio da prizove moćnijeg demona Belzebuba. On je bio primoran prizvati jednog po jednog ostale poznate demone te ih je Salamon prisilo da pridonose gradnji hrama ili ih je odmah vezao u kakav spremnik. Priča završava tako da je Salamon izgubio kontrolu nad demonima jer ga je Bog odbacio zato što je, zaveden od žene, iznio žrtve drugim božanstvima. Tekst je po svojoj naravi demonologija, tj. autor svojim opsežnim znanjem o demonima i okultnim temama navodi čitatelja kako odvratiti i istjerati demone te odoljeti iskušenjima koji bi ga skrenuli s puta njegove vjere. Mišljenja stručnjaka vezana uz porijeklo i vrijeme nastanka dokumenta razilaze se, no mogu iznijeti neka opća stajališta. Kao vrijeme nastanka teksta sugerira se period od 1. do 13. st., no može se suziti i na razdoblje između 1. i 3. stoljeća. Što se tiče područja nastanka teksta, u obzir dolaze prostor današnje Palestine, nekadašnja Babilonija, prostor Anatolije i Egipta. Isto tako se ne može s preciznošću odrediti etnicitet niti vjerska pripadnost autora. Kao i drugi vjerski dokumenti antičkog doba, *Testamentum Solomonis* iskazuje mješavinu ideja preuzetih iz egipatskoga, grčkoga, rimskoga, židovskoga i kršćanskoga svijeta. Općenito je

⁶⁶ A. BADURINA (ur.), 1979, 517-518; J. ERDELJAN, B. VRANEŠEVIĆ, 2016, 100-101.

mišljenje da je dokument izvorno pisan aleksandrijskim dijalektom grčkog jezika, pa to navodi i neke stručnjake da je autor teksta bio kršćanin koji je znao grčki jezik.⁶⁷

Podni mozaici krstioničkog sklopa salonitanske katedrale smješteni su u prostoriji koja se oslanja na zapadnu stranu krstionice, tj. u konsignatoriju (Sl. 27). Ovom se prostoru moglo pristupiti iz istočnog predvorja koje ga povezuje s krstionicom i putem ulaza na njegovoj južnoj strani koji ga povezuje s narteksom. Nasuprot južnom ulazu smjestio se blago uzdignut prostor male apside sa subselijom i katedrom. Iako je mozaička površina loše sačuvana, donekle se može steći pun razmjer njezine kompozicije zahvaljujući rekonstrukciji F. Gerbera. Prema crtežu vidi se da je mozaički pod sačinjen od šest zasebnih mozaičkih polja. Uza zidove apside nalazi se po jedno nepravilno polje s njegove istočne i zapadne strane. Oba polja nose bogato izveden vitičasti motiv, pri čemu vitice akantusa kod većeg, istočnog polja izlaze iz kantara, dok se kod manjeg, zapadnog polja šire iz čaške cvijeta. Istočno polje obrubljeno je bordurom koju tvori dvostruki niz trokutastih elemenata, dok je zapadno polje uokvireno jednostavnom linijskom bordurom. Najveće od četiriju pravilnih polja ispunjava prostor u obliku slova L. Polje karakterizira motiv valovnice koji se poput valova preko žala preljeva podnicom konsignatorija. Preostala tri mozaička polja ispunjavaju istočni dio prostorije. Najveće među njima ukrašeno je međusobno učvorenim krugovima čiji su čvorovi dobiveni ispreplitanjem dviju različito obojenih vrpca. Unutar krugova ritmički se izmjenjuju kaleži, stilizirani križevi, cvjetovi, manji krugovi. Prema orijentaciji kaleža očigledno je da je cjelokupni mozaik bio orijentiran prema subseliji s katedrom. Iduće je polje u cijelosti geometrijske ornamentacije s nizovima oktogonálnih polja unutar kojih su Salamonovi čvorovi ili stilizirani križevi, dok je prostor među osmerokutima popunjen kvadratima i trokutima. Najmanje od četiriju pravilnih polja posebice se ističe jer nosi ilustraciju psalma 42,2 s dvama jelenima oko središnjeg kantara, kao i pisanu iteraciju psalma iznad figuralne kompozicije (Sl. 28). Mozaički natpis glasi: „*SICUT CERVUS DESIDERAT AD FONTES AQVARUM ITA DESIDERAT ANIMA MEA AD TE DEUS.*“ Jeleni su simetrično okrenuti prema kantararu koji s prethodnim pripada tipu kantara sa širokim grlom ljevkastog oblika i velikim otvorom. Mozaičko polje gleda prema istoku, tj. novopokrštenici su, izlazeći iz krstionice, trebali iščitati mozaički natpis i prepoznati simboličko značenje figuralne kompozicije.⁶⁸ Prizori s jelenima (ili košutama) kao i kantarima uobičajeni su motivi klasične umjetnosti. U mitologiji helenističkog svijeta jelen i košuta posvećeni su prije svega božici lova Artemidi/Dijani te se pojavljuju u svakojakim mitovima.

⁶⁷ S. I. JOHNSTON, 2002, 35-39.

⁶⁸ M. BUZOV, 1991, 72-73; J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1993, 278-282.

Kršćanska tradicija pripisuje im atribute samoće i čistog života jer svoju slobodu nalaze u osami prirode. Iz toga se već može naslutiti simbolizam redovničkog poziva kao i pobožnosti. To štoviše postaje očigledno čitanjem psalma 42,2: „Kao što košuta žudi za izvor-vodom, tako duša moja čezne, Bože, za tobom.“ Jeleni koji piju iz izvora (kantara) tvore simboličnu cjelinu *fons vitae*, što sam već spomenuo pri obradi jedne od mozaičkih ploha na Kapljuču. Kao slikovna ilustracija psalma ikonografski motiv *fons vitae* simbolizira Krista kao vrelo vječnog života. Zbog takva tumačenja ovaj motiv kao i psalam dovedeni su u vezu s obredom krštenja, tj. sakramentom koji uvodi u kršćansku doktrinu. Iz toga proizlazi da u prostoru krstioničkih sklopova jeleni oko kantara predstavljaju krštenike koji u novoprihvaćenoj kršćanskoj vjeri pronalaze način kako isprati svoje grijeha i utažiti žeđ svoje duše.⁶⁹ Iako se iz kantara mogu napajati i druge životinje, jelen je izabran kao alegorija krštenika jer je, shodno pretkršćanskim i kršćanskim tekstovima, upravo jelen otporan na zmijski otrov te čak može progutati zmiju. Zmija se naravno smatra zlim počelom te jelen nakon što je proguta osjeća gotovo neutaživu žeđ. Jedini način kako bi utažio tu žeđ jest da se napoji iz izvora koji jest Krist. Sin Božji kao izvor vječitog života može utažiti tu težnju pojedinca za spasenjem koju osjeća pošto je okaljani otrovom vlastitih grijeha, tj. uvođenjem kršćanske dogme u svoj život pojedinac može utoliti žeđ za spokojem.⁷⁰ Mozaičku površinu koju tvore četiri pravokutne plohe uokviruje rubna traka ispunjena vitičastim ornamentom, dok su tri manje plohe međusobno i od plohe s motivom valovnice odvojeni bordurom koju tvori ponavljajući romboidni uzorak. Također se duljinom istočnog ulaza uz glavnu vanjsku ukrasnu vrpcu pruža uska bordura sa stiliziranim križevima koji su međusobno odvojeni kvadratnim poljima. Postoji još gotovo neznatno malo mozaičko kvadratno polje uz južni ulaz prostorije, ispunjeno geometrijskim uzorkom cik-cak ornamenta. Mozaička površina konsignatorija svojim prevladavajućim geometrijskim kompozicijama te istaknutim figuralnim mozaičkim plohamo vrlo je vjerojatno svojevrsna vodilja sudionicama liturgije, što se već moglo vidjeti kod podnih mozaika Marusinca.⁷¹

Kao što je već rečeno, mozaička ostavština krstioničkog sklopa može se pripisati prvoj polovici 6. stoljeća. Isprva je bilo općeprihvaćeno mišljenje da su mozaici konsignatorija istovremeni s onima salonitanske katedrale, no autori kao što je J. Jeličić-Radonić vide sigurne sličnosti među mozaicima konsignatorija i križne bazilike koja se podiže unutar spomenutih vremenskih okvira. Naime, jedino su mozaici ovih dviju građevina salonitanskoga episkopalnog kompleksa okarakterizirani istom geometrijskom ornamentacijom. To je prije

⁶⁹ A. BADURINA (ur.), 1979, 230-231,296; M. BUZOV, 1991, 55-56.

⁷⁰ B. JOZIĆ, 2009, 42.

⁷¹ M. BUZOV, 1991, 73; J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1993, 282,286.

svoga motiv valovnice koji krase veći dio podnice konsignatorija i sjevernu bočnu lađu križne bazilike. Osim motiva valovnica identična bordura uočljiva je u vidu dvostrukog niza trokutastih elemenata koja obrubljuje mozaičko polje smješteno istočno od blago uzdignute apside konsignatorija i polje s valovnicama u križnoj bazilici. Motivi ovih mozaičkih polja kao i bordura primjetni su također na drugim sakralnim zdanjima 6. stoljeća. Identičan motiv valovnice ponavlja se na podnim mozaicima bazilike sv. Marije Formoze u Puli, dok se u Eufrazijevoj bazilici u Poreču također ponavlja ista bordura. Analogije su prisutne i na mozaicima akvilejskoga kulturnog kruga na primjerima bazilike na *Via Madona del Mare* u Trstu i starokršćanske bazilike u Fermu, kao i ravenkog kulturnog kruga na primjeru bazilike *San Vitale* u Ravenni. Izbor istih motiva te ista predodžba u izvedbi mozaika, čini se, bili su rezultat vizionarstva Justinijanova doba.⁷²

Preostaju podni mozaici križne bazilike (Sl. 29). Oni su bili u lošem stanju sačuvanosti već pri otkriću, no zbog iskopavanja koja su vršena ispod razine podnice križne bazilike mozaičke plohe srednje i istočne bočne lađe južnog kraka transepta te srednje i južne bočne lađe u istočnom dijelu bazilike kao ni one prezbiterija nisu sačuvane. Ponajbolje su očuvani mozaici srednje i bočnih lađa u zapadnom dijelu bazilike. Sjevernu bočnu lađu krasila je spomenuta mozaička ploha s motivom valovnica i bordurom ispunjenom dvostrukim nizom trokutastih elemenata. Mozaička površina srednje lađe razlomljena je na pet polja. Središnje polje nosilo je glavni motiv osmerokuta na čije su se stranice oslanjali kvadrati. Okolna polja su pak toliko oštećena da su rekonstruirana u crtežu te je njihovu kompoziciju činio glavni pravokutnik podijeljen na manja pravilna polja s drugim geometrijskim ornamentima. Dok su sva polja međusobno odijeljena bordurom polikromnih rombova, cijela je mozaička površina bila uokvirena rubnom vrpcom koju je činio niz učvorenih rombova s upisanim križevima. Južna bočna lađa imala je mozaičku plohu također geometrijske tematike te borduru čiji vitičasti ukras priziva rubnu vrpcu koja je činila okvir pravokutnim mozaičkim plohamo konsignatorija. U zapadnoj bočnoj lađi transepta crtež otkriva mozaik gotovo identičan po odabiru motiva onomu iz konsignatorija. Kompoziciju tvore manji kvadrati s upisanim križevima i veći rombovi unutar kojih se izmjenjuju motiv kaleža, cvijeta i dvostruko isprepletene vrpce. Tu se isto ponavlja bordura s dvostrukim nizom trokutastih elemenata. Dijelom su prepoznatljivi i mozaici srednje i istočne bočne lađe sjevernog kraka transepta. U srednjoj lađi primjetna je mozaička površina s kompozicijom središnjih geometrijskih likova

⁷² J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1993, 283-287.

okruženih lisnatim motivima, dok su borduru činile pletenice koje se ne mogu u potpunosti razaznati. Mozaička ploha istočne bočne lađe ponavlja poznatu geometrijsku ornamentaciju.⁷³

Da zaokružim istraživanja o mozaičkim dostignućima starokršćanske Salone, trebam još nešto reći o ostacima arhitekture i mozaika pronađenima pri zaštitnim arheološkim radovima na cestovnom pravcu zaobilaznice u Solinu. Radovi izvedeni tijekom 1986. i 1987. god. iznijeli su na vidjelo ruševne ostatke građevine s dvjema fragmentiranim mozaičkim plohami. U predjelu zdanja gdje je sačuvan dio zida apsida pronađena je mozaička ploha s prikazom jelena koji liže rosu s listova stabla i s geometrijskom ornamentacijom (Sl. 30). Polje s figuralnom kompozicijom jelena odvojeno je od polja s geometrijskim motivima bordurom koju popunjava pletenica. Geometrijsko polje ispunjava shema rombova koji su uokvireni heksagonima. Rombovi nose motiv cvjetnih križeva, dok su unutar šesterokuta izduljeni križevi te je cjelokupna kompozicija obrubljena meandarskom trakom s ponavljajućim stiliziranim križevima. Prva mozaička ploha pronađena je u prostoriji s apsidom i to unutar apsida. Druga mozaička ploha s dvobojn timerijskim motivima pronađena je po prilici 5 m zapadnije od prvog mozaika. Dok je mozaik s figuralnom kompozicijom bio na razini koja je 10-cm viša u odnosu na najvišu točku apsida, drugi se mozaik nalazio na oko 25 cm nižoj razini u odnosu na razinu prvog mozaika. Ovakvo stanje upućuje na nekoliko građevinskih faza objekta, a činjenica da se mozaik s prikazom jelena ne nalazi u niveleti apsida navodi na zaključak da mozaik i apsida nisu istovremeni. Geometrijska kompozicija glavnog mozaika podsjeća na mozaike deambulatorija salonitanske katedrale i općenito odgovara izvedbi salonitanske škole-radionice 5. stoljeća.⁷⁴ O simbolizmu jelena govorio sam pri obradi mozaika konsignatorija episkopalnog kompleksa. Ovaj prikaz odstupa time što jelen ne pije vodu iz izvora poput kantara, već liže orošene listove stabla. Iako je stablo tema koja povlači svakojaku simboličku konotaciju u kršćanstvu, može se reći da je osnovna ona biblijskog raja. Iako se radi o sasvim drugom simboličkom elementu, može se postaviti argument da jelen prilazi stablu kao simbolu života i besmrtnosti kako bi povratio snagu nakon borbe sa zlim počelima svijeta, što se očitava i na uobičajenoj slikovnoj ilustraciji psalma 42,2. To je simbolička slika koja bi se mogla pripisati mozaiku i s obzirom na neposrednost figuralne kompozicije konsignatorija. Isto se da zaključiti i s obzirom na analogije s prikazom jelena koji žvaču lišće koje se izvija iz kantara na mozaiku iz Sensa te jelena uz stablo života na mozaiku iz krstionice u Henchir Messaouda.⁷⁵

⁷³ J. MEDER, 2003, 121-122.

⁷⁴ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1999, 58-60; J. MEDER, 2003, 123.

⁷⁵ A. BADURINA (ur.), 1979, 543; J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1999, 58.

4.6. Nalazišta na području salonitanskog agera

Na području salonitanskog agera postoji nekoliko položaja s ostacima kasnoantičkih mozaika kršćanske tematike. Ove je mozaike potrebno samo ukratko spomenuti jer su njihova izvedba i kompozicija bliski već obrađenim mozaičkim cjelinama te postoje reprezentativniji primjeri istog sadržaja.

U prvom se redu ističu mozaički ostaci u gradskom području današnjeg Splita, tj. na prostoru Dioklecijanove palače. Neposredno uz istočna vrata palače, u tzv. Sektoru I., otkriveni su ostaci četvrtastog dvorišta s čije se svake strane nalazio trijem. Na svakom su pronađeni ostaci podnih mozaika (Sl. 31). Dio mozaičke površine otkrio je F. Bulić pri istraživanju 1925. god., dok je ostatak otkriven u istraživanjima pod vodstvom Urbanističkog zavoda Dalmacije krajem 1960-ih i početkom 1970-ih godina. Mozaik sjevernog trijema svojom geometrijskom kompozicijom podsjeća na mozaički pod deambulatorija salonitanske katedrale (Sl. 32). Dosta je dobro očuvan, a osnova su njegove kompozicije ponavljajuća šesterokutna, osmerokutna i križna polja. Dok je vanjski rub tih polja izveden debljom trakom, unutar križnih i šesterokutnih polja ponavljaju se isti, ali linijski izvedeni oblici koji odgovaraju obrisima pripadajućeg polja. Osmerokutna polja pak nose središnje oktogone s motivom Salamonova čvora ili romba.⁷⁶ Ostali sačuvani mozaici manje su reprezentativni, osim istočnog mozaika. Mozaičko polje južnog trijema slabo je sačuvano i ispunjava ga ponavljajući motiv povezanih i nepovezanih dvokrilnih sjekira, dok mozaik zapadnog trijema popunjava mreža kvadrata i rombova. Mozaičko polje istočnog trijema odskače u usporedbi s prethodnima jer mu kompoziciju čine takoreći osmorombične zvijezde te veća i manja kvadratna polja. Dok zvjezdasta i manja kvadratna polja krasi upisani rombovi, veća kvadratna polja nose dekorativne motive poput Salamonova čvora, četverolista i drugih. Kvaliteta izvedbe mozaika istočnog kao i mozaika sjevernog trijema nije ujednačena preko cijele površine. Iako bi se iz toga dalo zaključiti da se radi o naknadnim radovima, nije tako jer su svi dijelovi obiju mozaičkih površina rađeni istodobno. Prije je to posljedica djelovanja dvaju ili više majstora na istoj mozaičkoj površini.⁷⁷ S obzirom na naglašenu kršćansku simboliku koja se prije svega očitava na mozaičkom polju sjevernog trijema, nastanak mozaika ovog prostora ne može se dovesti u kontekst gradnje palače, tj. mozaici se datiraju u razdoblje nakon Dioklecijana. Kada se također uzme u obzir da je većina keramike okolnog prostora datirana u kasno 4. i 5. st., moguće je mozaicima pripisati isti datum nastanka. Također je pronađeno mnoštvo manjih tesera od kojih je većina staklenih,

⁷⁶ J. JELIČIĆ RADONIĆ, 1999, 59-60; J. MEDER, 2003, 97-98.

⁷⁷ J. MEDER, 2003, 98; B. MATULIĆ, 2005, 231-232.

dok su neke i sa zlatnim premazom. Ovakve tesere karakteristične su pri izvedbi zidnih mozaika tako da je pretpostavka da su neočuvani zidovi trjemova ili moguće svodovi također bili ukrašeni mozaicima. Pitanje namjene ovog prostora kao i njegova odnosa s okolnom arhitekturom ostaje nerazjašnjeno.⁷⁸

Moguće je cjelini ovog rada također pripisati ostatke mozaika pronađene istočno od Vestibula u Dioklecijanovoj palači. Mozaički fragmenti otkriveni su u dva navrata, 1905. god. i pri istraživanju pod vodstvom Urbanističkog zavoda Dalmacije 1960-ih godina. Radi se o podnim mozaicima sjevernog, zapadnog i južnog trijema koji su okruživali dvorište rimske zgrade. Mozaici se naslanjaju jedan na drugi, a sjeverna i jugozapadna mozaička ploha u osnovi se razlikuju. Kompoziciju sjeverne plohe čini mreža nepovezanih heksagonalnih i romboidnih polja. Jugozapadna ploha razdijeljena je na zapadni dio s motivom mnogostruke pletenice i južni dio s motivom ponavljajućih nepovezanih dvokrilnih sjekira te su oba obrubljena rubnom vrpcom s motivom šahovnice. Iako kompozicija ničim nedvosmisleno ne indicira kršćansku simboliku, mislim da vrijedi spomenuti ovaj mozaički nalaz jer se datira na prijelaz iz 3. u 4. stoljeće.⁷⁹

U prostoru gradske četvrti Manuš u Splitu još se izdvaja lokalitet *Ad basilicas pictas*. Naziv lokaliteta proizlazi iz povijesnih izvora u kojima se pod ovim terminom („kod oslikanih bazilika“) obilježava položaj srednjovjekovne crkve sv. Andrije. Lokalitet zapravo čini arhitektonski sklop dvojnih starokršćanskih bazilika koje su u ranom srednjem vijeku obnovljene pod titularima sv. Andrije i sv. Ivana Evanđelista. Arheološki muzej u Splitu na čelu s D. Rendićem-Miočevićem i B. Gabričevićem vrši prva istraživanja na lokalitetu u kampanjama 1953./1954. i 1956./1957. godine. Tijekom druge kampanje 1957. god. radovima se pridružio T. Marasović koji je ponudio prvu rekonstrukciju starokršćanskih dvojnih bazilika u tlocrtu. Već su tada uočeni mozaici na prostoru građevine pod oznakom B te se utvrdilo da je arhitektonski kompleks imao stariju antičku fazu kao i ranosrednjovjekovne pregradnje.⁸⁰ Revizijsko-zaštitna istraživanja poduzeta 1997. god. iznijela su na vidjelo više novih saznanja koja su pomogla razjasniti neke probleme. Ispostavilo se da se radi o dvojnim trobrodskim bazilikama u čijem se slučaju sjeverna oslanja na začelni zid južne bazilike. Isto tako je razotkriven krsni zdenac križnog tlocrta kao i pomoćne prostorije (Sl. 33). Iako sigurna interpretacija starokršćanskog sklopa nije moguća zbog lošeg stanja sačuvanosti, pretpostavlja

⁷⁸ J. JELIČIĆ RADONIĆ, 1999, 61-62; J. MEDER, 2003, 98.

⁷⁹ B. MATULIĆ, 2005, 229-230; J. MEDER, 2003, 98.

⁸⁰ F. OREB et al., 1999a, 8-11.

se da je sjeverna bazilika već u starokršćansko vrijeme nosila titular sv. Andrije i služila mučeničkom kultu, dok je južna obnašala funkciju kongregacijske građevine.⁸¹ Podni mozaici otkriveni su u južnoj lađi sjeverne bazilike i poprilično su uništeni. Mogu se prepoznati tri mozaička polja koja se nižu jedno do drugoga (Sl. 34). Jedno je mozaičko polje relativno dobro očuvano te se vidi shema ponavljajućih isprepletenih krugova koji u svojem središtu nose motiv grčkog križa s proširenim završecima. Za drugo, veće polje tek se u rekonstrukciji može pretpostaviti njegova kompozicija koju čine nanizane kružnice koje se sijeku tako da tvore segmente u obliku listova u čijem je središtu motiv kvadrata. U jednoj od kružnica nazire se trag Salamonova čvora. Za treće mozaičko polje ne može se ništa reći zato što se razabire samo njegov rub. Podni su mozaici kvalitetno izvedeni glede tehničkog aspekta te se mogu uspostaviti analogije sa salonitanskim mozaicima na Kapljuču i Marusincu. Geometrijska ornamentacija isprepletenih krugova ponavlja se na mozaičkim ploham br. 3. i br. 11 ceterijalne bazilike na Kapljuču i u južnoj lađi južne bazilike na Marusincu. S obzirom na rečene analogije i arhitektonske karakteristike sjeverne bazilike lokaliteta *Ad basilicas pictas* nastanak podnih mozaika može se pripisati 5. stoljeću.⁸²

Starokršćanski mozaici isto su tako poznati na lokalitetu Putalj koji je smješten na istoimenom brijegu iznad Kaštel-Sućurca. Iako je nalazište u prvom redu poznato po predromaničkoj crkvi sv. Jurja, utvrđena je i kasnoantička faza kada je Putalj bio u službi kršćanskoga sakralnog prostora.⁸³ Prva istraživanja na lokalitetu provedena su 1920-ih godina pod vodstvom F. Bulića i Lj. Karamana. Tada je istražen jedan dio srednjovjekovnoga groblja i današnje crkve. Iduća istraživanja pokrenuta su pod vodstvom Muzeja hrvatskih arheoloških spomenika 1988. godine. Uz manje prekide ova istraživanja traju do 1995. godine te su razotkrila znatnu količinu arheološkog materijala koji je oslikao potpuniju sliku o prošlosti lokaliteta.⁸⁴ Iako su ranosrednjovjekovni i srednjovjekovni arhitektonski zahvati uvelike devastirali kasnoantičku fazu lokaliteta, postoje dostatni ostaci arhitekture i arheološki materijal koji svjedoče o tom periodu (Sl. 35). Među inima jest i fragmentirani podni mozaik smješten zapadno od prostorije s kasnoantičkom grobnicom. Upotreba grubih tesera za izvedbu mozaika te činjenica da horizont podnice s mozaikom odgovara niveleti svoda grobnice pouzdani su argumenti za kasnoantičku atribuciju. Nadalje, I. Fadić prepoznaje u fragmentima mozaičkog poda detalj paunova repa te pretpostavlja da je mozaičko polje nosilo središnji motiv dvaju

⁸¹ F. OREB et al., 1999b, 14,28-32.

⁸² D. ČERINA, 1999, 36-38.

⁸³ I. FADIĆ, 2001, 115-118.

⁸⁴ T. BURIĆ, 2001, 7.

pauna oko kantara. Kako je na lokalitetu pronađeno više starokršćanskih arhitektonskih elemenata, argument da mozaička cjelina prikazuje klasičnu kršćansku simboličku cjelinu nije napregnut. U žbuci mozaičkog poda pronađen je novac cara Dioklecijana koji daje *terminus ante quem non* za nastanak mozaika.⁸⁵

⁸⁵ I. FADIĆ, 2001, 118-122; J. MEDER, 2003, 124.

5. Dvojne bazilike u Starom Gradu na Hvaru

Stari Grad na Hvaru ima dugu tradiciju naseljenosti. Izniman položaj u dnu zaštićenog zaljeva s plodnim Starogradskim poljem kao pozadinom iskoristile su još željeznodobne zajednice. Osim arheološkog materijala koji je dokaz njihove prisutnosti spominju se u kontekstu sukoba s grčkim kolonistima. Naime, u razdoblju grčke kolonizacije Jadrana Grci s otoka Parosa ovaj su položaj ubicirali i odredili ga za osnutak kolonije koja će postati poznata kao Faros. Povijesni izvori donose da je kolonija osnovana 385./384. god. pr. Krista. Iz toga proizlazi da su sukobi s autohtonim stanovništvom bili neminovni te je konačna pobjeda Grka obilježena natpisnim spomenikom koji su podigli u prvoj polovici 4. st. pr. Krista. O prosperitetu grčkoga grada među ostalim svjedoči plan njegove urbanistike kao i ostaci arhitekture. Grčko i helenističko nasljeđe grada nadalje su adaptirali Rimljani pod čijom je vlašću grad poznat kao Farija. Iako su pisani spomeni Farije oskudni, vjeruje se da je to bio grad municipalnog statusa.⁸⁶ Infiltracija kršćanstva u gradsko tkivo Farije može se promatrati u širem kontekstu pojave kršćanstva na istočnoj obali Jadrana, o čemu sam govorio u uvodnim riječima o Saloni. Kasnoantičko kršćansko nasljeđe Starog Grada na Hvaru tako se među ostalim iščitava putem kršćanskog kulturnog centra koji je niknuo u jugoistočnom dijelu grada.⁸⁷ U kontekstu ovog središta promatra se i kompleks dvojnih bazilika čija istraživanja pod vodstvom Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu započinjju 1979. godine.⁸⁸

Na prostoru starogradske kršćanske jezgre prvo je u 5. st. sagrađena starokršćanska crkva s čije se južne strane nalazio baptisterij s krsnim zdencem oktogonalnog oblika. Prema J. Jeličić-Radonić, oblik krsnog zdenca ponajprije potvrđuje da se radi o kompleksu s početka 5. stoljeća. Analogija se može povući s piscinom crkve sv. Vida u Naroni, a oktogonalna forma posljedica je utjecaja milanskog modela krstionice i doktrine biskupa Ambrozija. Karakteristična forma oktogona priziva simboliku broja osam koji označava Kristovo Uskrsnuće, što je zauzvrat temelj ambrozijanske doktrine. Prvu građevinu prekrila je južna od dvojnih bazilika, pri čemu apsida novosagrađene bazilike prati vanjsku stranu apside prethodne. Južna bazilika donekle je veća u odnosu na prvotnu crkvu i šira u odnosu na sjevernu baziliku koja se istovremeno podiže (Sl. 36). Obje su jednobrodne građevine s podnim mozaicima sačuvanima u prostoru njihovih apsida.⁸⁹ O krstioničkom kompleksu koji u razdoblju gradnje

⁸⁶ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994a, 7-8.

⁸⁷ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994a, 18.

⁸⁸ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994a, 10.

⁸⁹ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994a, 30-31.

dvojnih bazilika prolazi kroz preinake neće biti spomena jer na njegovom prostoru nisu pronađeni mozaici. Južna bazilika na koju se oslanja krstioničko zdanje jest kongregacijska građevina, dok se za sjevernu baziliku pretpostavlja da je služila mučeničkom kultu. Naime, u prezbitteriju sjeverne građevine ispod oltara se nalazi konfesija u formi latinskog križa s izdvojenim mjestom za relikvije. Gradnja južne i sjeverne bazilike kao i adaptacija krstioničkog sklopa datiraju se u 6. st., što se opet da zaključiti analogijama.⁹⁰ Što se tiče titulara dvojnih bazilika, to je donekle zamršena tema. Današnja sjeverna crkva posvećena je sv. Ivanu Krstitelju, prethodno sv. Mariji. Pretpostavlja se da je u 6. st. južna bazilika bila prvotno posvećena sv. Mariji. Tada je bio raširen kult Bogorodice te bi u slučaju dvojnih crkava jedna obavezno nosila njezinu posvetu, a to je obično padalo na glavnu građevinu. U tadašnjoj bi tradiciji druga građevina nosila posvetu mučenika-zaštitnika mjesta, što bi se u Starom Gradu odnosilo na sjevernu crkvu. Nije poznato kojem je mučeniku izvorno bila posvećena sjeverna bazilika. Kasnije dolazi do smjene titulara. Adaptacijom sjeverne građevine u srednjem vijeku ona preuzima posvetu sv. Mariji, dok prilagodbom južne građevine preuzima posvetu sv. Ivanu Krstitelju. Rušenjem južne građevine u 19. st. posveta sv. Ivanu Krstitelju prelazi na sjevernu crkvu čime se konačno dolazi na današnje stanje.⁹¹

Mozaička površina sjeverne bazilike opstala je u pogledu dvaju većih odsječaka u prostoru apside (Sl. 37). Nazire se isključivo geometrijska kompozicija čiju osnovu tvore dva reda kvadratnih polja. U sjevernom sačuvanom segmentu razabiru se tri kvadratna polja s istom upletenom kružnicom. Unutar kružnice pak jesu manji krugovi ili trokutasti isječci koji svojom izvedbom podsjećaju na rozete. Južni sačuvani segment čine dva kvadratna polja koja ponavljaju istu unutarnju shemu kao kvadratna polja u sjevernom dijelu mozaičke površine. Između kvadratnih izmjenjuju se jednostavna romboidna ili trokutasta polja. Cjelokupnu mozaičku površinu zatvarala je bordura s motivom pasjeg skoka. Na južni dio ove mozaičke cjeline oslanja se pak kvadratno polje s motivom Salamonova čvora te početak drugoga kvadratnog motiva koji se ne može razaznati. J. Jeličić-Radonić u svojoj rekonstrukciji mozaičke površine smatra da se s obzirom na neparan broj kvadratnih polja na mjestu središnjeg kvadrata moglo nalaziti natpisno polje. Izdvaja slično rješenje u slučaju ceterijalne bazilike na Kapljuču te povlači analogije sa Salonom u vidu sjeverne bazilike episkopalnog kompleksa čiji jedan mozaik krasi slično izvedena geometrijska shema kao kod mozaika u Starom Gradu.⁹²

⁹⁰ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994a, 19,32-33.

⁹¹ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994a, 37,86.

⁹² J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994a, 74-75.

Južna bazilika izdvaja se figuralnim mozaicima prisutnima u prostoru apside i prezbiterija. Djelomično su sačuvana četiri mozaička polja od kojih svako krase motiv kantara. Iako se središnji motiv kantara ponavlja, ukupna je izvedba svakoga mozaičkog polja različita te nosi vlastite simboličke konotacije.⁹³ U samoj apsidi nalazi se mozaička ploha čiju kompoziciju tvori medaljon s prikazom kantara iz kojega se napajaju dvije golubice (Sl. 38). Kantar u ovom slučaju pripada drugom tipu kantara mozaičkih ostvarenja salonitanske škole-radionice. Ovaj je tip izdvojen na temelju grla koje je disproporcionalno uže u odnosu na otvor te ručki koje se izdižu iz tijela posude i spajaju s rubom otvora.⁹⁴ Već sam predstavio ikonografski motiv kantara i simbolizam asociran uz njega, no motiv u pitanju nije se do sada pojavio u svjetlu izvedbe kao na ovom primjeru. Prisutnost golubica i izbor apside kongregacijske crkve za izvedbu mozaika zahtijevaju drugačije tumačenje ove kompozicije u odnosu na prijašnje primjere. Kao prvo, slikovna cjelina ptica i kantara kao izvora do kojega dolaze piti jest motiv poznat još u helenističkoj umjetnosti. To je klasični motiv koji je starokršćanska umjetnost rado preuzela te ga razvila sukladno umjetničkoj lokuciji vlastite doktrine. Prikaz golubica u svetištu apside u prvom redu stoji u odnosu sa sakramentom euharistije.⁹⁵ Ovaj svečani čin jest jedan od sedam sakramenta, tj. vidljivih znakova koje je Krist ustanovio. U ovom slučaju to je znak u svjetlu čina Kristova otkupiteljskog djela čovjeku. Euharistija je zapravo spomen-čin jer uzimanjem Tijela Kristova sudionici smo u posadašnjenju samog Krista. Naime, uzimanjem Tijela Kristova obnavljamo spomen na Kristovu posljednju večeru, smrt na križu te uskrsnuće i uzašašće, dok istovremeno činom gozbe prizivamo ta djela u sadašnji trenutak. Na taj način stvaramo novi zajednički odnos s Bogom, kako posredstvom Kristove žrtve i s Kristom na našoj strani stvaramo u ljusci našeg ega mjesto za Boga koji zauzvrat pruža svoje milosrđe i dio sebe.⁹⁶ Novostvorena spona jest svojevrsno očitovanje Duha Svetoga. Kršćanski nauk upravo Duh Sveti definira kao treću božansku osobu, tj. ujedinjenje Boga kao Oca i Krista kao Sina. U takvu odnosu ne mogu se više razlučiti njegovi sudionici kao dvije ličnosti, već jedna ličnost koja je rezultat tog zajedništva. Duh Sveti stoga je dinamika u zajedništvu Oca i Sina. Iz toga proizlazi paralela sa sakramentom euharistije. Otac i Sin u Duhu Svetom ruše granice svojeg bića kako bi izgradili treću osobu, dok čovjeka u činu euharistije Krist uvodi u novi odnos sa samim sobom i Bogom.⁹⁷ Duh Sveti uobičajeno se u ikonografiji prikazuje u liku golubice. Ova životinja jest simbol mira i zajedništva te se kao

⁹³ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994a, 68; B. MATULIĆ, 1992, 152.

⁹⁴ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994a, 68; B. MATULIĆ, 1992, 154.

⁹⁵ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1984, 32.

⁹⁶ A. BADURINA (ur.), 1979, 222-223; T. IVANČIĆ, 1981, 264-266.

⁹⁷ A. BADURINA (ur.), 1979, 211; T. IVANČIĆ, 1981, 260-264.

takva u širem značenju privrženosti i ljubavi može pronaći još u vezi s poganskim božicama asociranim uz osjećaje poput ljubavi. U biblijskoj verziji priče o sveopćem potopu puštena golubica po svojem povratku Noi nosi maslinovu grančicu kao navještaj da se vode povlače te da Bog oprašta ljudima, pri čemu obje strane stupaju u novoobnovljeni odnos. U tom se svjetlu mogu vidjeti analogije s tumačenjem Duha Svetoga te ne iznenađuje pojava golubice kao njegova simbola. Golubicu kao izraz Duha Svetoga učvrstilo je Evanđelje po Ivanu i sinoptička evanđelja. U Iv 1, 32 Ivan Krstitelj navodi: „Promatrao sam Duha gdje s neba silazi kao golub i ostaje na njemu.“ Sinoptička evanđelja (Mt 3, 13-17; Mk, 1, 9-11; Lk, 3, 22) daju opise Isusova krštenja pri čemu je ono opisano po viđenju Ivana Krstitelja. Primjerice, Lk 3, 21-22 donosi: „Kad se krstio sav narod, krstio se i Isus. I dok se molio, rastvori se nebo, siđe na nj Duh Sveti u tjelesnom obličju poput goluba, a glas se s neba zaori: *Ti si Sin moj, Ljubljeni! U tebi mi sva milina!*“ Nadalje, simbol golubice svoju euharistijsku narav pobuđuje pojavom tzv. euharistijskih golubica. Ovaj liturgijski predmet spominje još u 4. st. papa Silvestar I., no puni zamah u upotrebi doživljava tijekom srednjeg vijeka. Radi se o svetohraništu u obliku golubice koje je rađeno od legure bakra i cinka te pozlaćeno ili emajlirano. Ono bi visjelo nad oltarom te bi čuvalo hostije za pričest vjernika.⁹⁸ Iako je poveznica Duha Svetog i golubice najizraženija u simbolizmu ove životinje, ona i njezino značenje dovode se u vezu s različitim prikazima kršćanske umjetnosti. U slučaju mozaičke plohe u apsidi južne bazilike neupitno je tumačenje njezine kompozicije, tim više što je mozaički medaljon usmjeren prema katedri i subseliji, tj. svećenstvu koje vrši sakrament euharistije. Simbolička cjelina dviju golubica koje se napajaju iz kantara ikonografski je izraz duše koja je pronašla blagostanje u sjedinjenju s Bogom. Dok je motiv kantara dovoljno dobro sačuvan da se može očitati kojem tipu izvedbe kantara salonitanske škole-radionice pripada, nije isto s golubicama. Može se vidjeti svega jedna golubica koja sjedi na jednoj od ručki posude nagnjući se otvoru kako bi se napojila. Od druge golubice očuvana je samo glava jer dio mozaika nedostaje upravo na tom mjestu. Pretpostavlja se da je druga golubica također sletjela na ručku kantara, samo nije bila u istom položaju kao prva. Iz kantara se isto tako izvijaju biljne vitice koje se dijele u dva kraka te na taj način popunjavaju prazan dio mozaičkog medaljona. Glavna kompozicija zaokružena je bordurom višestrukih raznobojnih traka od kojih jedna nosi ukras dentikula.⁹⁹

U prostoru prezbiterija u osi mozaičkog medaljona s kantarom i golubicama nalazi se mozaička ploha s prikazom dvaju pauna koji su antitetično postavljeni naspram središnjem

⁹⁸ A. CRNČEVIĆ, 2014b, 5-8; B. JOZIĆ, 2009, 40.

⁹⁹ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994a, 68-69.

kantaru (Sl. 39). U ovom se slučaju kantar ubraja u prvi tip kantara mozaičke škole-radionice u Saloni. Ovaj tip karakterizira tijelo rebrastog trbuha s tri ili više žlijebova, široko grlo ljevkastog oblika s velikim otvorom te ručke S oblika koje se s rubova otvora spuštaju i naslanjaju na rebra tijela posude.¹⁰⁰ Iz kantara izlaze dva trsa vinove loze. Ona se šire u suprotnim pravcima popunjavajući slobodan prostor mozaičke kompozicije pri čemu linearnost trsova razbijaju vitice, stilizirani listovi i grozdovi koji vise s njih. Motiv vinove loze sveprisutan je još u umjetnosti kultura koje prethode antičkom vremenu. U doba mikenske kulture već je poznat kult boga Dioniza u čijoj ikonografiji središnje mjesto imaju vinova loza i njezini plodovi. U grčkom panteonu Dioniz je zauzeo istaknuto mjesto te je kao rimski Bakho i dalje subjekt obreda među čijim glavnim radnjama jest konzumacija vina.¹⁰¹ Kao i brojne druge, kršćanska je umjetnost preuzela motiv vinove loze te udahnila u njega novu simboliku. Vinova loza jest simbol odnosa koji je uspostavljen među Bogom i ljudima, a istovremeno simbol Krista, tj. odnosa među Bogom i ljudima koji je utvrđen posredstvom Kristove žrtve. Takvo tumačenje postaje evidentno čitanjem redaka Iv 15, 1-5: „Ja sam istinski trs, a Otac moj – vinogradar. Svaku lozu na meni koja ne donosi roda on siječe, a svaku koja rod donosi čisti da više roda donese. Vi ste već očišćeni po riječi koju sam vam zborio. Ostanite u meni i ja u vama. Kao što loza ne može donijeti roda sama od sebe ako ne ostane na trsu, tako ni vi ako ne ostanete u meni. Ja sam trs, vi loze. Tko ostaje u meni i ja u njemu, taj donosi mnogo roda. Uistinu, bez mene ne možete učiniti ništa.“ Poruka ovih redaka jest da suživot s Kristom čovjeku otvara vrata u odnos s Bogom, odnos koji nudi duhovno blagostanje. Ako se duboko usadimo u Kristovu nauku, On će za nas biti korijen koji nas oplemenjuje, dok Bog pod svojim budnim okom osigurava da naš prosperitet opstaje.¹⁰² U tom pogledu ne iznenađuje izbor upravo ovog motiva u sklopu kompozicije mozaičke plohe smještene u prezbiteriju. Kao i s prethodnom mozaičkom kompozicijom, svečani čin euharistije također se evocira s kompozicijom ovog mozaika. Od plodova vinove loze dobiva se naime vino čiji je simbolizam isprepleten s riječima Isusa Krista pri posljednjoj večeri kada je ujedno ustanovio svečani čin euharistije. Mt 26, 26-29 donosi: „I dok su blagovali, uze Isus kruh, izreče blagoslov pa razlomi, dade svojim učenicima i reče: *Uzmite i jedite! Ovo je tijelo moje!* I uze čašu, zahvali i dade im govoreći: *Pijte iz nje svi! Ovo je krv moja, krv Saveza koja se za mnoge proljeva na otpuštenje grijeha. A kažem Vam: ne, neću od sada piti od ovog roda trsova do onoga dana kad ću ga – novoga –*

¹⁰⁰ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994a, 70; B. MATULIĆ, 1992, 152-154.

¹⁰¹ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994a, 70; J. MEDER, 2007, 221.

¹⁰² A. BADURINA (ur.), 1979, 448-449,585; D. BONAVENTURA (ur.) et al., 2007, 1530.

*s vama piti u kraljevstvu Oca svojega.*¹⁰³ Nadalje, među viticama te uz kantar zauzela su svoja mjesta dva antitetično postavljena pauna. Od jednog pauna sačuvano je tijelo s glavom, a od drugoga svega njegov rep. Iako su fragmentirano očuvani, detalji u izvedbi repa, poput mozaičkih kockica koje dočaravaju raskoš boja u pravih ptica i kockica koje stvaraju iluziju perja, govore o visokoj kvaliteti originalnog umjetničkog djela. Paun u kršćanskom svijetu simbolizira vječni život i uskrsnuće. Ideja da figura ove ptice sugerira besmrtnost proizlazi iz narodnog vjerovanja da se paunovo meso ne kvari organskim raspadanjem, o čemu obavještava i sv. Augustin. Paun kao takav može se pojaviti kao dio različitih kompozicija što uključuje i simboličnu cjelinu *fons vitae*. U ovom slučaju, kada se u obzir uzmu ostali elementi kompozicije kao i njezin smještaj, paunovi su prišli kantar u kao mjestu euharistijske gozbe. Može se argumentirati da se sudionici liturgije trebaju prepoznati u figurama pauna jer je mozaička ploha okrenuta upravo prema lađi građevine te vjernici prilaze prezbiteriju kako bi primili sakrament euharistije.¹⁰⁴ Između mozaičke plohe s dvama paunovima i medaljonima s dvjema golubicama postoje tragovi mozaika koji su vjerojatno bili dio mozaičke površine koje je obuhvaćala cjelovit prostor apside. Neposredno uz mozaik u prezbiteriju primjetni su ostaci geometrijskog mozaika s kružnim motivima, dok su pored medaljona u apsidu tragovi mozaika za koje J. Jeličić-Radonić drži da se moguće radi o okviru natpisnog polja.¹⁰⁵ U bočnim se prostorima prezbiterija pak nalazi još po jedna mozaička ploha. U oba slučaja riječ je o kompoziciji s kantarom iz kojega se u dva smjera račvaju vitice bršljana te s bordurom koju čini ponavljajući meandarski preplet. Bršljan se dovodi u vezu s idejom besmrtnosti tako da izbor ovog motiva ne iznenađuje s obzirom na središnju mozaičku kompoziciju u prezbiteriju.¹⁰⁶ Iako mozaici nisu u cijelosti očuvani, može se prepoznati da oba kantara pripadaju drugom tipu kantara mozaičkih ostvarenja salonitanske škole-radionice. Jedina razlika leži u detalju svojevrstnih kvačica prisutnih na vrhu ručki kantara kod kompozicije smještene južno od mozaika s dva pauna. Južna kompozicija također se razlikuje po gušće izvedenom bršljanovu lišću. Donekle različit pristup u izvedbi istog motiva možda treba tražiti u smještaju ovih dvaju mozaika. Južni mozaik (Sl. 40) nalazio se na ulazu u baziliku iz konsignatorija, dok se preko sjevernog (Sl. 41) moguće prolazilo iz kongregacijske u memorijalnu baziliku.¹⁰⁷

¹⁰³ D. BONAVENTURA (ur.) et al., 2007, 1430; J. MEDER, 2007, 222.

¹⁰⁴ A. CRNČEVIĆ, 2014a, 10-11; J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994, 70.

¹⁰⁵ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994a, 70-71.

¹⁰⁶ A. BADURINA (ur.), 1979, 178; J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994a, 73.

¹⁰⁷ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994a, 73; B. MATULIĆ, 1992, 154.

Dok geometrijska kompozicija mozaika sjeverne bazilike ima sličnosti s mozaičkim ostvarenjima drugih lokaliteta poput Salone, situacija s analogijama kod figuralnih mozaika južne bazilike nije tako jasna. Figuralne su kompozicije u apside i prezbiteriju kongregacijske bazilike, takoreći jedinstvene na prostoru provincije Dalmacije. Iako su mozaički podovi u prostoru apside i prezbiterija poznati na drugim lokalitetima, oni su naglašeno geometrijskog karaktera. Kada se doduše izađe izvan okvira provincije, mogu se pronaći lokaliteti s analognim prikazima u istim prostorijama. U prezbiteriju Predeufrazijeve bazilike u Poreču može se djelomično vidjeti poznata tema vinove loze koja se grana iz kantara, dok su u apside bazilike *Fondo Tullio alla Beligna* kod Akvileje slobodno raspoređene ovce i ptice u rajskom vrstu. Usporedbe se isto tako mogu povući s bazilikama 5./6. st. na prostoru Grčke i Španjolske gdje se osobito ističe bazilika *des Fornàs de Torelló* na otoku Menorci sa sličnim alegorijskim prikazom euharistijskog kulta u predjelu prezbiterija.¹⁰⁸

¹⁰⁸ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994a, 77-78.

6. Bazilika sv. Petra u Supetru na Braču

Otok Brač poput drugih srednjodalmatinskih otoka obilježen je dobrim geografskim položajem, što su svakako iskorištavale još prapovijesne zajednice. Njihovi tragovi ponajbolje su ocrtni željeznodobnim gradinskim naseljima. Za vrijeme grčke kolonizacije Jadrana ne može se govoriti o uspostavi organiziranog naselja na otoku, kao što u doba rimske prevlasti nisu poznata veća naselja koja bi moguće posjedovala karakteristike municipija ili kolonije. Unatoč tomu postojeći su arheološki tragovi o prisutnosti elemenata na otoku koji su tipični predstavnici prapovijesnih kultura te grčkog i rimskog svijeta.¹⁰⁹ U današnjem Supetru, koji je smješten na sjevernoj obali otoka Brača, prvi zasad konkretni tragovi o postojanju kakve zajednice na ovom položaju jesu ostaci starokršćanske bazilike iz 6. st. te ostaci kasnoantičkih zidova i starokršćanskih sarkofaga u blizini mjesnog groblja. Prvi je spomen naselja, i to pod imenom Supetar, iz 1423. godine.¹¹⁰

Na položaju nekadašnje starokršćanske bazilike podignuta je u 16. st. nova crkva te je uz nadogradnje opstala do 18. st. kada je propala u požaru. Na njezinu se mjestu nedugo nakon požara gradi novo zdanje koje čini zapadni dio današnje župne crkve. Supetarska crkva nosi od svojih početaka titular sv. Petra, dok se od 18. st. ponekad oslovljava u zapisima kao crkva Navještenja Blažene Djevice Marije.¹¹¹ Sa sjeverne strane današnje crkve su 1974. god. otkriveni ostaci mozaičkog poda starokršćanske bazilike, o čemu izvještava J. Jeličić-Radonić. U sklopu konzervatorskih radova 1979. god. razotkriven je veći dio mozaičkog poda te se na temelju arhitektonskih ostataka utvrdilo da je riječ o trobrodnoj bazilici (Sl. 42). Djelomično sačuvan mozaik činio je podnicu sjeverne lađe, dok su između stupovlja koje razdvaja glavnu od bočne lađe izvedene manje mozaičke plohe (Sl. 43). Cjelokupnu poznatu mozaičku površinu odlikuje geometrijska ornamentacija. Mozaička ploha sjeverne lađe obrubljena je jednostavnim linijskom bordurom te razdijeljena na veća i manja kvadratna polja. Pri tome su između kvadratnih formirana pravokutna polja koja nose motiv pješčanog sata. Kod manjih kvadrata ponavlja se isti motiv stiliziranog cvijeta u formi križića, dok su veća kvadratna polja ispunjena motivima poput romba, rozete, Salamonova čvora, šahovnice, kvadrata, kukastog križa i drugih. Između stupova djelomično su prepoznatljiva tri zasebna mozaička polja od kojih je najbolje očuvano ono čiju kompoziciju tvore nizovi rombova i trokuta, dok se izbor istih dvaju motiva u drugačijoj izvedbi može iščitati na preostala dva. Uz rub polja sa shemom koju

¹⁰⁹ D. VRSALOVIĆ, 2003, 24-38.

¹¹⁰ J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994c, 62; J. KOVAČIĆ, 2004, 7-8.

¹¹¹ J. KOVAČIĆ, 2004, 11-15.

čine nizovi trokuta i rombova naziru se tragovi bordure s motivom pletenice. Riječ je o vanjskom rubu koji je okrenut prema glavnoj lađi što upućuje da je podnica središnje lađe bila isto tako pokrivena mozaicima. J. Jeličić-Radonić opravdano smatra da su supetarski mozaici djelo mozaičara salonitanske škole-radionice. Izrazite sličnosti postoje s mozaicima križne bazilike biskupa Honorija II. i cemeterijalnog kompleksa na Marusincu u Saloni. Analogije sa salonitanskim bazilikama te naglašena geometrijska koncepcija koja je općenito izraz zrele faze u razvoju podnih mozaika upućuju na pouzdanu atribuciju supetarskih mozaika 6. stoljeću.¹¹²

Ovom prigodom osvrnut ću se na simboliku koju nosi motiv križa. Prikaz križa je zbog jednostavnosti svoje forme sastavni dio izraza mnogih kultura i zajednica na širokom prostoru te mu kršćanska reiteracija pripisuje novi izričaj. Križ u svojem prikazu nosi biljeg centralne dogme kršćanske doktrine što jest čin otkupljenja koji je proveden u djelo Kristovom žrtvom na križu. Raspećem na Golgoti Krist je ljudski rod u cijelosti oslobodio od svih grijeha započevši prvim grijehom prvog čovjeka u Edenskom vrtu te posljedično omogućio čovjeku stupanje u novi neporočni savez s Bogom. Križ na koji se nailazi u kršćanskoj ikonografiji upravo aludira na križ na kojemu je Isus Krist razapet kao i značaj tog događaja.¹¹³ Kao što je u vizualnom izlaganju kršćanskog nauka križ simbol Kristove žrtve, on je u bogoslužju gesta kojom se Kristovi sljedbenici prepoznaju i dijele svoju vjeru u spasenje duše.¹¹⁴ Križ također, bilo u obličju geste ili prikaza, osvještava čovjeka na osobnu žrtvu koju treba biti spreman podnijeti kako bi uživao blagodati novog života u zajedništvu s Kristom i Bogom, što donosi Mt 16, 24-25: „Tada Isus reče svojim učenicima: *Hoće li tko za mnom, neka se odrekne samoga sebe, neka uzme svoj križ i neka ide za mnom. Tko hoće život svoj spasiti, izgubit će ga, a tko izgubi život svoj poradi mene, naći će ga.*“¹¹⁵ U bazilici sv. Petra u Supetru na podnom mozaiku javlja se motiv kukastog križa, no to je samo jedna inačica ovog simbola. Budući da je križ temeljni znamen kršćanstva, ne iznenađuje da postoji niz varijanti njegova prikaza. Srž poruke u prikazu križa ostaje postojana, no može se kojekakvom obliku pripisati i druga teološka interpretacija. Na primjeru kukastog križa vidi se zapravo inačica *crux dissimulata*, tj. prikriivenoga križa. Zbog činjeničnog stanja u kojemu su se našli sljedbenici kršćanske vjeroispovijesti u razdoblju ranog kršćanstva, morao je biti uspostavljen kriptोजezik jednostavnih simbola koji neupućenomu nije mogao odati pravi smisao njihove upotrebe. Supetarski mozaik datiran je u 6. st. tako da je inkorporacija kukastog križa u njegovu shemu

¹¹² J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994c, 57-61.

¹¹³ B. JOZIĆ, 2009, 15-16,128.

¹¹⁴ B. JOZIĆ, 2009, 16-17; I. ŽIŽIĆ, 2017, 105-106.

¹¹⁵ D. BONAVENTURA (ur.) et al., 2007, 1416-1417.

prije stilistički izbor nego zahtjev vremena. Neovisno o tome, u svijetlu tadašnjih društvenih događanja, tijekom prva tri stoljeća pojavljuju se inačice prikriivenoga križa kao što je *crux tetragamaton* (četiri znaka grčkog slova gama koji tvore svastiku), *c. ansata* (oblik egipatskog ankha), *c. comissa* (oblik grčkog slova tau) ili je križ pripojen drugim oblicima poput sidra ili *arbor vitae* (drvo života).¹¹⁶ Motiv sidra primjerice kršćanski je simbol nade. Takvo tumačenje podupire i Poslanica Hebrejima 6, 17-19: „Tako i Bog: htio je baštinicima obećanja obilatije pokazati nepromjenjivost svoje odluke pa zato zajamči zakletvom da bismo po dva nepromjenjiva čina – u kojima je nemoguće da bi Bog prevario – mi pribjeglice imali snažno ohrabrenje da se držimo ponuđene nade. Ona nam je kao pouzdano i čvrsto sidro duše...“ U takvu tumačenju sidro kao već učestao motiv mediteranske kulturne sredine našao se kao pogodan motiv u koji se križ mogao uklopiti i ostati prikriiven.¹¹⁷ Za vrijeme cara Konstantina Velikoga riječ se pripojila križu u inačici krizmona ili Konstantinova križa. Radi se o križu s osam jednakih krakova unutar kruga pri čemu je završetak gornjega vertikalnog kraka zaobljen u polukrug. Ova vizualna konstrukcija aludira na Sunce, tj. dovodi se u vezu s alegorijsko-simboličkim prikazom Krista kao Nepobjedivog Sunca (*Sol Invictus*), što je tema za sebe. Iz prikaza se također može iščitati Kristov monogram u kombinaciji s nadodanim krakovima.¹¹⁸ Kristov monogram sam je po sebi učestao simbol koji su koristile rane kršćanske zajednice. Treba imati na umu da postoji više oblika Kristova monograma, a njihov postanak leži u grčkom alfabetu. U osnovi monogram čini grčko slovo P (ro) preko kojega je povučena horizontalna linija u kojoj se može iščitati grčko slovo I (iota). Izbor grčkog slova P (ro) nije slučajna jer se u Starom zavjetu smatra simbolom Mesije/Krista, dok je I (iota) početno slovo Isusova imena. U židovskom kulturnom krugu Mesija je gledan pod likom Abrahama koji je naviještenog sina dobio s navršenih sto godina. U praksi gematrije broj sto pisao se grčkim slovom P (ro) koje zauzvrat postaje simbolom Mesije/Krista. Inačica s grčkim slovima X (hi) i P (ro) poznata je kao konstantinovski monogram. U ovom slučaju radi se o početnim slovima Kristova imena zaokruženima vijencem.¹¹⁹ Također se mogu vidjeti njegovi prikazi s pridodanim grčkim slovima A (alfa) i Ω (omega). To proizlazi iz novozavjetnog Otkrivenja 1, 8: „Ja sam Alfa i Omega, govori gospodin Bog – Onaj koji jest i koji bijaše i koji dolazi, Svevladar.“ te Otkrivenja 22, 13: „Ja sam Alfa i Omega, Prvi i Posljednji, Početak i Svršetak!“¹²⁰ Također za vrijeme Konstantinove vladavine postaje uobičajen *crux gemmata*, tj. križ ukrašen dragim

¹¹⁶ B. JOZIĆ, 2009, 15; I. ŽIŽIĆ, 2017, 102-103.

¹¹⁷ D. BONAVENTURA (ur.) et al., 2007, 1711; I. ŽIŽIĆ, 2017, 103.

¹¹⁸ A. MIŠKOVIĆ, 2013, 861-862; I. ŽIŽIĆ, 2017, 104.

¹¹⁹ B. JOZIĆ, 2009, 21; I. ŽIŽIĆ, 2017, 104.

¹²⁰ D. BONAVENTURA (ur.) et al., 2007, 1761,1778; B. JOZIĆ, 2009, 23.

kamenjem. Kasnije, osobito od 6. st., križ poprima više novih oblika pri čemu stječe i nove simboličke konotacije. Lik križa općenito je kompleksan u vezi s prikazom, nadodanim simbolizmom iza pojedinog prikaza te implementacijom ovog prikaza u prostoru i liturgiji, zato što je ipak riječ o temeljnom simbolu kršćanstva.¹²¹

¹²¹ A. BADURINA (ur.), 1979, 360.

7. Episkopalni kompleks u Zadru

Grad Zadar ističe se izrazito pogodnim geografskim smještajem, osobito zbog njegove orijentacije prema moru i uključenosti u pomorski promet.¹²² Današnja gradska jezgra na poluotoku jest središnje mjesto razvoja naselja koje se može pratiti započevši s Liburnima.¹²³ Prvi spomen Liburna u kontekstu sukoba s Rimljanima donosi rimski povjesničar Livije koji ih spominje u kontekstu rimskih pothvata protiv napada na njihove brodove i trgovce na istočnojadranskoj obali već u 4. st. pr. Krista.¹²⁴ Moguće je da je sam Cezar, ili pak August, osnovao rimsku koloniju građana u Zadru. Nema konačnog rješenja za tu problematiku, no činjenica jest da se radi o rimskoj koloniji, što se pouzdano zna iz pisanih izvora i natpisa. Od Plinija se među ostalim u njegovu popisu gradova uz liburnsku obalu i na otocima indirektno doznaje da je Jader kolonija.¹²⁵ Sve u svemu, osnivanjem kolonije grad prolazi kulturnu, političku i urbanističku reformu te će ubrzo postati centar prema kojemu gravitira ostatak liburnskog prostora.¹²⁶

Zadarski povjesničar Carlo Federico Bianchi u svojem djelu *Zara cristiana* iz 19. st. navodi sudjelovanje jednoga zadarskog biskupa na zasjedanju crkvenog sabora u Rimu 341. godine. Situacija oko vjerodostojnosti tog podatka donekle je zamršena. Izvori koji se dotiču samih početaka uspostave organizirane kršćanske zajednice u Jaderu oskudni su te su povjesničari podijeljeni u vezi s njima. Z. Strika u sažetom pregledu ove problematike argumentira da se na osnovi povijesnih podataka koji se dotiču sinoda u Arlesu 314. god. i Sardici 343. god. i okolnosti oko njih može zaključiti da je provincija Dalmacija već početkom 4. st. uz Salonu imala bar još jedno ili više biskupskih središta te je Jader zasigurno bio jedno od njih. Crkvenom saboru iz 341. god. stoga je s velikom vjerojatnošću prisustvovao upravo zadarski biskup, iako je njegovo ime s vremenom zagubljeno.¹²⁷ Neosporno je pak da Jader ima gradskog biskupa krajem istog stoljeća u biskupu Feliksu čije je prisustvo zabilježeno na crkvenoj sinodi koju je sazvaio car Gracijan i papa Damas 381. god. u Akvileji. Spominje se opet u opisu koncila u Milanu 391. god. koji je sazvaio Ambrozije Milanski na poticaj pape Siricija.¹²⁸ Idući pouzdani zadarski biskup jest Andrija koji sudjeluje u crkvenim saborima održanima u Saloni 530. i 533. godine. Njegov se potpis može pronaći na sažecima obaju

¹²² M. SUIĆ, 1981, 56-58.

¹²³ M. SUIĆ, 1981, 39-40.

¹²⁴ M. SUIĆ, 1981, 136-137.

¹²⁵ M. SUIĆ, 1981, 149-150.

¹²⁶ M. SUIĆ, 1981, 165.

¹²⁷ Z. STRIKA, 2004, 37-38,60-61.

¹²⁸ M. SUIĆ, 1981, 328; P. VEŽIĆ, 2005, 12-13.

sabora: „*Andreas episcopus Jadertinae ecclesiae subscripsi ut supra*“ na sinodi iz 530. te „*Andreas Iadertinae ecclesiae episcopus his gestis consentiens subscripsi*“ na sinodi iz 533. godine.¹²⁹ C. F. Bianchi izložio je cijeli popis imena zadarskih biskupa koji bi popunili prazninu među dvama sigurno poznatim biskupima, no njegova argumentacija počiva suviše na starim predajama da bi popis bio vjerodostojan.¹³⁰

Uobičajena praksa u razvoju kršćanskog nukleusa u antičkom gradu jest da se prva kulturna zdanja kršćanskih zajednica podižu podalje od foruma i arhitekture službenog kulta. Jader u tom pogledu uz nekolicinu drugih primjera odudara jer su prvi prostori kršćanskog kulta podignuti među tabernama uz sjeveroistočni rub gradskog foruma.¹³¹ Prvobitno kršćansko zdanje uz forum jest pravokutna građevina koju P. Vežić interpretira kao oratorij. Građevina je zauzela i adaptirala prostor triju rimskih taberni. U zapadnom dijelu oratorija i u prostoru jedne nekadašnje taberne poznat je fragment mozaika u vidu relativno velikih bijelih tesera. Ulomak mozaičkog poda nalazi se 30-ak cm iznad podnice prijašnje taberne. U površini nekadašnje susjedne taberne uočljivi su ostaci podloge namijenjene za mozaik iz čega se da zaključiti da je mozaički pod krasio i središnji dio dvorane. U istočnom kraju oratorija pronađen je temelj svećeničke klupe.¹³² P. Vežić datira oratorij u prvu polovicu 4. st. i dovodi ga u vezu s neimenovanim zadarskim biskupom spomenutim u kontekstu crkvenog sabora u Rimu 341. godine. Navedene zaključke P. Vežić izlaže još 1990. god. povodom prethodnih istraživanja koja su obuhvatila prostor katekumeneja koji je podignut nad prvobitnim kršćanskim zdanjem.¹³³ Starokršćanski katekumenej s trobrodnom bazilikom, krstionicom, episkopijem i dijakonikom čini cjelinu episkopalnog kompleksa koje se razvija tijekom 5. i 6. st. na prostoru antičkog foruma i građevina s njegove sjeverne strane (Sl. 44).¹³⁴ Katekumenej je jednobrodna građevina s polukružnom apsidom na istočnoj strani koja u tlocrtu prekriva subseliju prethodnog oratorija. Prostor broda odijeljen je pregradom s dvama prolazima u prednji i stražnji dio. Zapadni, prednji dio povezan je jednim prolazom s južnim brodom bazilike i dvama prolazima s atrijem krstionice. Pod mu je prekriven iznimno očuvanim mozaikom s već poznatom kompozicijom jelena i košute uz kantar (Sl. 45).¹³⁵ Mozaički pod otkriven je još 1794. god., o čemu obavještava C. F. Bianchi u svojem djelu *Zara cristiana*, no

¹²⁹ M. SUIĆ, 1981, 330; Z. STRIKA, 2004, 36.

¹³⁰ Z. STRIKA, 2004, 42-43.

¹³¹ M. SUIĆ, 1981, 332-333; P. VEŽIĆ, 2005, 14-15.

¹³² J. MEDER, 2003, 89; P. VEŽIĆ, 2005, 17-23.

¹³³ A. UGLEŠIĆ, 2002, 12; P. VEŽIĆ, 2005, 28-29.

¹³⁴ T. MARASOVIĆ, 2009, 290; P. VEŽIĆ, 2005, 37-38.

¹³⁵ A. UGLEŠIĆ, 2002, 16-18; P. VEŽIĆ, 2005, 49-50.

arheološka istraživanja provode se 1973. god. o čemu izvještavaju D. Foretić te N. Klaić i I. Petricioli 1970-ih godina.¹³⁶ Mozaičku površinu obrubljuje bordura koju čini motiv troprute pletenice, dok je unutrašnja kompozicija razdijeljena na dva polja. Središnje, manje polje ispunjava figuralna kompozicija s jelenom i košutom koji su antitetično postavljeni nasuprot središnjem kantar. U pozadini životinja nalazi se još po jedno stablo.¹³⁷ Kompozicija jest slikovni izraz simbolične cjeline *fons vitae* o čemu je već bilo govora. Iako nosi dosta sličnosti s mozaičkom kompozicijom krstioničkog sklopa salonitanske katedrale, postoje razlike. Kod zadarske inačice nazočna su dva stabla čija prisutnost sugerira aluziju na Edenski vrt. Stablo u ikonografiji općenito predstavlja život ili smrt, ovisno je li prikazano zdravo ili uvelo, no izbor ovog motiva kao pozadinskog elementa u kompoziciji sa životinjama koje se napajaju iz izvora života oslikava scenu rajskih poljana. Raznolike reiteracije stabla naposljetku su prisutne u Edenu, što donosi Post 2, 8-9: „I Jahve, Bog, zasadi vrt na istoku, u Edenu, i u nj smjesti čovjeka koga je napravio. Tada Jahve, Bog, učini te iz zemlje nikoše svakovrsna stabla – pogledu zamamljiva a dobra za hranu – i stablo života, nasred vrta, i stablo spoznaje dobra i zla.“¹³⁸ Iako je mozaik dio cjeline zdanja koje je po definiciji namijenjeno za pripremu katekumena za sakrament krštenja te bi se po toj logici jelen i košuta protumačili kao simboli krštenika, autori poput J. Meder drže da su jelen i košuta u ovom slučaju simboli euharistije. Smatram da su pravovaljane obje interpretacije. Naime, ideja da životinje prilaze kantar. kao mjestu euharistijske gozbe donekle je opravdano kada se u obzir uzmu elementi kompozicije drugog polja kao i mozaička ploha u južnom brodu bazilike ispred ulaza u katekumenej. Jelen i košuta također su u svojoj biti zoomorfni simbol duše što pak pruža mogućnost slobode u njihovu tumačenju. Isto se tako ne može izuzeti mogućnost da je katekumenej imao i neku dodatnu funkciju.¹³⁹ Mislim da pomutnju u interpretaciji zoomorfnog simbola stvara direktna povezanost katekumeneja kako s krstionicom tako i prezbiterijem bazilike. Predložio bih vlastito rješenje teoretskog problema. Katekumeni bi nakon poduke pristupili prostoru krstionice i po primanju sakramenta krštenja mogli su stupiti u prostor bazilike i sudjelovati u euharistijskom slavlju. Po primanju sakramenta euharistije sudionici liturgije mogu sebe prepoznati u figurama jelena i košute kao što su se ranije mogli prepoznati u istim figurama nakon što su pokršteni. Preostalo je reći za ovo polje da se kantar svojom izvedbom pripisuje prvom tipu kantara mozaičkih ostvarenja salonitanske škole-radionice.¹⁴⁰ Drugo, veće

¹³⁶ M. BUZOV, 1991, 82; J. MEDER, 2003, 87; I. PETRICIOLI, 1991, 7-9; A. UGLEŠIĆ, 2002, 11.

¹³⁷ J. MEDER, 2003, 88; I. PETRICIOLI, 1991, 9-12.

¹³⁸ A. BADURINA (ur.), 1979, 543; D. BONAVENTURA (ur.) et al., 2007, 14-25.

¹³⁹ A. BADURINA (ur.), 1979, 58; J. MEDER, 2003, 88.

¹⁴⁰ B. MATULIĆ, 1992, 152.

mozaičko polje zaokružuje središnje (Sl. 46). Kompoziciju mu čine akantovi listovi grupirani u skupine po četiri u križ orijentirana lista koja su u središtu povezana malim krugovima. Pri tome se između akantova lišća formiraju slobodne romboidne površine u čijemu su središtu euharistijski kaleži. U istočnom, apsidalnom dijelu katekumeneja može se razaznati rub nekadašnjega mozaičkog poda. Geometrijsku rubnu traku činio je niz kosih kvadrata i krugova. Mozaička površina katekumeneja datira se u 5. ili 6. stoljeće. P. Vežić pripisuje mozaičko dostignuće 5. st., dok J. Meder dijeli isto mišljenje argumentirajući da su u izvedbi osjetni potezi klasične umjetnosti. A. Uglešić pak zastupa dataciju u 6. st. na temelju karakteristika mozaičkog poda kao i poligonalne apside katekumeneja. Uz salonitanske analogije mogu se vidjeti sličnosti s akvilejskim prostorom u vidu specifičnog motiva s akantovim lišćem. Mario Mirabella Roberti smatra upravo ovaj motiv tipičnim za područje akvilejskoga kulturnog kruga. Najraniji je primjer pojave ovog motiva u prvoj fazi bazilike *St. Maria delle Grazie* u Gradu iz prve polovice 5. st., dok se potom može pronaći u bazilici *San Canzian d'Isonzo* u blizini današnjeg Monfalconea s prijelaza 5. u 6. stoljeće.¹⁴¹

Starokršćanska je trobrodna bazilika kao i ostatak episkopalnog sklopa prošla značajna preuređenja i pregradnje u razdoblju romanike u čijem zdanju je uz manje preinake opstala do danas. Zbog toga su istraživanja današnje katedrale uglavnom bila usredotočena na romaničku arhitekturu i crkveni namještaj zbog čega je u kombinaciji s oskudnim vrelima koja se dotiču početaka crkvene arhitekture na ovom prostoru starokršćansko zdanje donekle ostalo u sjeni. Prvi opis katedrale pruža Konstantin Porfirogenet u svojem djelu *De administrando Imperio* iz prve polovice 10. st., pri čemu među ostalim spominje njezin mozaički pod. U skladu s tradicijom starokršćanskoj bazilici pripisuje se naslovnica sv. Petra, no već u ranom srednjem vijeku novi naslovnik katedrale je sv. Stošija (sv. Anastazija).¹⁴² Starokršćanski mozaici otkriveni su isprva u kutku južne lađe i prostoru prezbiterija (Sl. 47) koji je zanimljiv u pogledu arhitektonskog rješenja jer je apsida s unutrašnjim promjerom od 13 m šira od središnje lađe bazilike. Mozaičko polje u južnoj lađi bazilike dijelom je otkriveno još 1972. god. u istraživanjima koja predvodi I. Petricioli. Geometrijski mozaik smjestio se pri samom ulazu u katekumenej. Iako je fragmentiran, rekonstrukcija je iznijela na vidjelo geometrijsku kompoziciju sa središnjim oktogonom na čije se stranice oslanjaju četiri romba i osam kvadrata. Kompozicija je unutar granica kvadratnog okvira, pri čemu je po jedno romboidno polje u svakom kutu unutrašnje kompozicije. Rubnu traku čini valovnica u sklopu koje se pojavljuje

¹⁴¹ J. MEDER, 2003, 88; I. PETRICIOLI, 1991, 12-14; A. UGLEŠIĆ, 18.

¹⁴² M. LONČAR, 1999, 236-237; T. MARASOVIĆ, 2009, 280-281; A. UGLEŠIĆ, 2002, 13-14; P. VEŽIĆ, 2005, 38-41.

motiv lotosovih cvjetova. Izbor oktogona s osam prislonjenih kvadrata i rombovima nije slučajna zato što se broj osam i romboidna forma pozivaju na Uskrsnuće. Geometrijska ornamentacija zasigurno je imala namjenu voditi sudionika liturgije kroz bogoslužne činove. Može se argumentirati da je dotični bogoslužni čin upravo sakrament euharistije jer je mozaičko polje točno ispred izlaza iz katekumeneja i pred prezbiterijem. Iako nam mozaici južne lađe nisu u cijelosti poznati, geometrijski mozaik podjednako je mogao biti dio ritmičnog obrasca u bogoslužnom činu krštenja. Neovisno o tome geometrijska kompozicija podnog mozaika koja nosi simbolizam srži kršćanske dogme i liturgije mogla je navoditi vjernika kroz bilo koji bogoslužni čin. U južnom su dijelu apside 1989. god. u istraživanjima pod vodstvom P. Vežića otkriveni ostaci mozaika. Riječ je o mozaičkom podu koji se izvorno pružao cijelim prostorom polukružnog ophoda koji je obgrlio oltarni prostor (Sl. 48). Jednostavni geometrijski mozaik činila je kompozicija kružnica koje tvore četverolisti, pri čemu se istovremeno stvaraju romboida polja. Kompozicija je uokvirena rubnom trakom s motivom učvorenih krugova sa središnjim križićima.¹⁴³ Tijekom istraživanja usredotočenih na sjevernu lađu bazilike koja predvodi J. Vučić 2006. i 2007. god. također je otkriven fragmentirani mozaički pod. Smjesta su na vidjelo izašle paralele s mozaikom južne lađe, u pogledu izvedbe i izabranih motiva. Podni je mozaik naime geometrijske prirode, pri čemu se ističe mozaičko polje smješteno u osi broda (Sl. 49). Ono je rekonstruirano te evocira poznatu geometrijsku kompoziciju južne lađe, no ovdje se na stranice središnjih oktogona oslanja po osam kvadrata koji su naizmjenično obrubljeni meandrom i pletenicom. Slobodni prostori između rubne trake i centralnog dijela sheme popunjeni su polukrugovima i trokutima. Rubna traka u pravilu zrcali onu geometrijskog mozaika južne lađe. Središnji oktogoni nosili su različite prikaze, no nazire se svega dio jednog prikaza koji čini kantar iz kojega se grana vinova loza (Sl. 50).¹⁴⁴ I. Petricioli datira mozaike bazilike u 5. st. te izdvaja utjecaj akvilejskog kulturnog kruga. J. Meder i J. Vučić isto ih tako datiraju u 5. stoljeće. Pri tome se J. Meder osobito osvrće na mozaik u apside gdje vidi analogije s mozaicima *basilicae Apostolorum* u Ravenni koje R. Farioli datira također u 5. stoljeće.¹⁴⁵

¹⁴³ J. MEDER, 2003, 87-88; I. PETRICIOLI, 1991, 14-15; P. VEŽIĆ, 1990, 49-52.

¹⁴⁴ J. VUČIĆ, 2019, 60.

¹⁴⁵ J. MEDER, 2003, 87-88; I. PETRICIOLI, 1991, 14-15; A. UGLEŠIĆ, 2002, 14; P. VEŽIĆ, 2005, 41; J. VUČIĆ, 2019, 60.

8. Bazilike u Baškoj na Krku

Otok Krk svoj razvoj podosta duguje svojem položaju jer je dio plovidbenog pravca uz istočnu obalu Jadrana. Iz tog proizlazi da je već u prapovijesno doba otok naseljen, što je ponajbolje evidentno u brončanodobnim i željeznodobnim gradinskim naseljima. O važnosti pomorskog prometa kao i trgovačkih veza u čijoj se sjeni otočke zajednice razvijaju svjedoče i starogrčki periplusi. U to vrijeme Krk je dio liburnskog teritorija pod čijom vlašću ostaje do dolaska Rimljana. Geografska raznolikost otoka utjecala je svakako na razvoj pojedinih njegovih dijelova. U antičkom razdoblju bašćansko područje donekle je neurbanizirano što je posljedica njegove vrijednosti kao agrarnog područja. Unatoč tomu prisutni su tragovi naseljenosti na užem prostoru Baške u doba antike.¹⁴⁶ Za poznavanje starokršćanskog nasljeđa Baške upravo su zaslužni lokaliteti i istraživanja o kojima će biti riječi. Bašćanske bazilike s drugim starokršćanskim lokalitetima na otoku svjedoče o razvijenim kršćanskim zajednicama i prije 6. stoljeća. Naime, tada se javlja prvi spomen Krčke kao i Osorske biskupije u kontekstu crkvene sinode održane 579. god. u Gradu povodom posvete bazilike sv. Eufemije.¹⁴⁷

Poviše Baške prema Jurandvoru V. Dautova-Ruševljan u drugoj polovici 20. st. naišla je na ostatke kasnoantičkih grobova čiji je pronalazak naznačio postojanje kakvih struktura. R. Starac je 1995. god. proveo pokusno sondiranje na lokalitetu pri čemu je otkrio ostatke crkvene arhitekture s mozaičkim podom, dok je sustavnim istraživanjima od 2005. do 2009. god. razotkrio cjelokupnu građevinu. Istraživanja su objelodanila trobrodnu baziliku koja se formirala u dvjema fazama (Sl. 51). U 4. st. radi se o jednostavnom zdanju pravokutnog tlocrta, dok su u 5. st. nadodani apsida s po jednom pomoćnom prostorijom sa svake strane i narteks. Iako neki autori pripisuju naslovnik sv. Nikole bazilici, taj podatak nije utvrđen jer je lokacija bazilike u katastru naznačena pod *San Nicolo*.¹⁴⁸ Mozaički pod izvorno je prekrivao cjelokupnu površinu bazilike osim nartekse te je većim dijelom otkriven u istraživanjima 2008. godine. Dobar dio poda je uništen, dok su očuvani dijelovi podosta oštećeni što je posljedica loše izvedene mozaičke podloge, nasilnog kraja bazilike (evidentno po tragovima gorenja) te naknadnih poljoprivrednih i drugih radova. Podnicu bočnih lađa prati gotovo ista mozaička kompozicija u vidu kontinuiranih nizova kružnih i kvadratnih polja unutar kojih se prepoznaju motivi poput križeva. Mozaički pod južne lađe oštećeniji je i donekle odudara od spomenutog obrasca. Središnja lađa nosi kompleksniju kompoziciju u sklopu koje su kvadratna polja s

¹⁴⁶ D. ZELIĆ, 1993, 7-13.

¹⁴⁷ G. CUSCITO, 2000, 19-25; M. ČAUŠEVIĆ-BULLY, S. BULLY, 2018, 272-274.

¹⁴⁸ A. KURILIĆ, Z. SERVENTI, 2016, 2281; R. STARAC, 2010, 423.

upisanim motivima kao što su Salamonov čvor, kantar, pleterni ukrasi i drugi (Sl. 52). Sa standardnim motivima izmiješana su natpisna polja s imenima donatora. Natpisna je formula jednostavna i tvore ju ime ili imena donatora uz frazu poput *as cum suis fecit* ili *fecerunt*. Pronađeno je ukupno jedanaest natpisnih polja u zapadnom dijelu središnje lađe, jedan u sjevernoj bočnoj lađi i jedan u pomoćnoj prostoriji sa sjeverne strane apside (Sl. 53). Kod natpisnih polja srednje lađe primjetno je da su međusobno odvojena ponavljajućim motivom heksagonalnih polja s upisanim grčkim križevima. Imena donatora većinom se mogu iščitati, dok se za nekolicinu može nagađati zbog nedovoljne sačuvanosti ili je mozaičko polje suviše oštećeno. Poznata su imena sljedeća: *Proclinus, Florentius, Victorina, Vitalis, Venantia, Marcianus, Titisenia, Sidonius, Clemens, Pancratius, Procla, Victura, Alexander, Iulia, Generosa, Saprilla*. Većina imena uobičajena je među epigrafskim spomenicima kasnoantičkih kršćanskih zajednica kao i pretkršćanskih žitelja provincije Dalmacije. Nekoliko imena, kao što su *Florentius* ili *Victura*, neuobičajena su za liburnsko područje ili cijelu provinciju, dok za imena *Titisenia* i *Saprilla* izvan ove bazilike nema potvrde u carskoj i kršćanskoj antroponimiji. Ime *Titisenia* već je poznato među epigrafskim spomenicima u obliku *nomen gentiliciuma*, ali ne u formi *cognomena* kao što je ovdje slučaj. Mogu istaknuti natpis iz pomoćne prostorije: „*Saprilla / apsida(m) c/um secr/[e]taria(!) f(e)c(it)*.“ Iz njega se može iščitati da je dotična *Saprilla* donirala znatan iznos za gradnju apside i pomoćne prostorije što objašnjava da njezino natpisno polje donekle odudara od ostalih. Mozaici bazilike datiraju se u 5. st. što se podudara s paleografskom i stilskom analizom natpisa.¹⁴⁹

Na prostoru srednjovjekovne crkve sv. Marka u srcu Baške nalaze se ostaci starokršćanskog kompleksa kao i rimske nekropole s ukopima od početka 2. do kraja 4. stoljeća.¹⁵⁰ Već na koncu 19. st. mjesni župnik P. Dorčić donosi vijesti o arheološkim nalazima u vidu mozaičkog poda duljine 28 m koji se proteže kroz crkvu i uz samu građevinu. Vijesti o mozaicima pristižu opet 1960-ih i 1980-ih godina. Ostaci kakve starokršćanske crkve otkriveni su 1982. god., no punopravna istraživanja pokreću se 2000-ih godina.¹⁵¹ Povodom širenja obližnjeg hotelskog kompleksa 2002. god. započeta su zaštitna arheološka istraživanja pod vodstvom N. Jakšića na širem prostoru crkve sv. Marka. Cjelokupni je proces otežan zato što se lokalitet nalazi u urbaniziranom prostoru. Naime, dok se uz južnu stranu crkve smjestio dio hotelskog kompleksa, uz sjevernu i zapadnu stranu pruža se cesta. Stanje na terenu ukazalo je na dvojne bazilike i baptisterij u tlocrtu grčkog križa između bazilika. Ostaci južne bazilike

¹⁴⁹ A. KURILIĆ, Z. SERVENTI, 2016, 2285-2291.

¹⁵⁰ L. BEKIĆ, J. VIŠNJIĆ, 2008, 239.

¹⁵¹ N. JAKŠIĆ, N. NOVAK, 2009, 409; J. MEDER, 2003, 72-73.

smješteni su ispod hotelskog kompleksa južno od današnje crkve i dijelom su istraženi. Istočni i sjeverni krakovi križne krstionice su ispod crkve sv. Marka, dok su zapadni i južni krakovi južno od crkve. Krstionica se južnim krakom oslanja na južnu baziliku koja je izvorno antička građevina s naknadno pridodanom apsidom. Može se stvoriti predodžba o sjevernoj bazilici čija je prisutnost ustanovljena njezinim južnim perimetralnim zidom koji dijeli sa sjevernim krakom krstionice. S obzirom na to da dvije građevine dijele dio istog zida, valjano je zaključiti da su podignute istovremeno. Cjelokupni starokršćanski sklop datiran je u 5. stoljeće (Sl. 54).¹⁵² Glavnina mozaičke ostavštine otkrivena je u prostoru krstionice križnog tlocrta. U središtu krstionice nalazila se piscina, isto križnog tlocrta, dok se samom zdanju pristupalo glavnim ulazom u zapadnom kraku koji vodi iz prostora atrija i sporednim ulazom u južnom kraku kojim se pristupalo krstionici iz bazilike. Krstionica je u cijelosti bila ukrašena geometrijskim podnim mozaicima i zidnim freskama (Sl. 55). U istočnom kraku susreće se mozaička ploha s kompozicijom koju tvore kvadratna polja na čije se strane oslanjaju heksagonalna polja. Unutar kvadratnih i heksagonalnih polja upisani su križevi proširenih krajeva. Mozaički pod u sjevernom kraku čini motiv *squama* s križićima u formi stiliziranih cvjetova koji izlaze iz baze svake ljuske. U zapadnom kraku mozaičku kompoziciju tvore dvadeset četiri kvadratna polja razdijeljena na četiri reda s po šest kvadrata. Između svakog kvadratnog polja elipsoidno je polje, dok su slobodni prostori među njima popunjeni kružnicama s upisanim križevima. Nadalje, svako kvadratno polje podijeljeno je na četiri manja kvadrata koja nose križice u formi stiliziranih cvjetova. Južni krak ukrašen je mozaičkom plohom s kompozicijom kružnih i romboidnih polja. Svaka kružnica nosi motiv četverolista i središnje kvadratno polje s upisanim križem te kroz svako kružno polje prolaze ukrižane linije povezujući ih na taj način. Romboidna polja isto tako u sredini imaju motiv križa. Centralni dio krstionice s križnim bazenom za krštenje također nosi mozaički ukras. Kvadratni prostor koji uokviruje piscinu obrubljuje bordura s pleternim motivom. Unutar kvadratnog prostora u svakom se kutu nalazi po jedna trokutasta mozaička ploha s manjim trokutastim motivom i kružnim poljem. U svakom kružnom polju četiri mala polukruga stvaraju izduljeno romboidno polje. Svaki polukrug pak krase motiv stilizirane ribice, dok romboidno polje krase geometrijski motiv. Izvan prostora baptisterija dijelom je istražen mozaički pod u atriju (Sl. 56). Prepoznaje se kompozicija čije su glavne sastavnice kvadratna, heksagonalna i trokutna polja različite veličine i međusobno povezana trakom s motivom pletenice. U trokutnim poljima vide se mali grčki križevi, a u kvadratnim svastike. Heksagonalna polja ukrašena su motivom udvostručenoga Salamonova

¹⁵² M. ČAUŠEVIĆ-BULLY, S. BULLY, 2018, 276; N. JAKŠIĆ, N. NOVAK, 2009, 409.

čvora. Spomenuta traka s pleternim motivom ostavlja dojam mreže koja se oslanja i na borduru mozaičke kompozicije koju čini isti motiv. Tragovi mozaičkog poda prisutni također su uz sjeverni i istočni zid crkve sv. Marka, odnosno prostor nekadašnje sjeverne bazilike. Pružanje fragmentiranog poda navodi N. Jakšića da se moguće radilo o bazilici križnog tlocrta, no to ostaje pretpostavka. Mozaička dekoracija krstionice iskazuje sličnosti s općenitom mozaičkom produkcijom na sjevernom Jadranu. Analogije se posebice mogu uspostaviti glede mozaičke kompozicije istočnog kraka krstionice i mozaika Predeufrazijane iz početka 5. st. te južnog kraka s mozaicima u *Domus dei tappeti di pietra* u Raveni s prijelaza iz 5. u 6. stoljeće.¹⁵³

Izbor motiva ribe u prostoru baptisterija ne iznenađuje s obzirom na simbolizam kao i važnost tog motiva u kršćanskom svijetu. Forma ribe već se u doba prvih kršćanskih zajednica nameće kao jedan od temeljnih simbola u kriptosimboličnom sustavu tih zajednica. Slika ribe jest monogram poput kristograma u kojemu bi se prepoznali rani kršćani.¹⁵⁴ U kršćanskoj simbolici riba je slikovni izraz Krista. Takvo viđenje simbola proizlazi iz grčke riječi za ribu (*ΙΧΘΥΣ*) od čijih početnih slova se da složiti izraz *Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ* (Isus/je/ Krist; /on je/ Božji Sin /i/ Spasitelj). Primjeri rane kršćanske literature poput sv. Augustina i sv. Jeronima među ostalima se dotiču značenja iza jednostavnog simbola ribe pri čemu nije zanemariva krsna, euharistijska i eshatološka narav simbola.¹⁵⁵ Atribucija eshatološke sfere motivu ribe u pogledu konačnog izbavljenja Kristovih sljedbenika da se očitati u riječima Mt 13, 47-50: „Nadalje, kraljevstvo je nebesko kao kad mreža bačena u more zahvati svakovrsne ribe. Kad se napuni, izvuku je na obalu, sjednu i skupe dobre u posude, a loše izbace. Tako će biti na svršetku svijeta. Izići će anđeli, odijeliti zle od pravednih i baciti ih u peč ognjenu, gdje će biti plač i škrgut zubi.“¹⁵⁶ Motiv ribe također zaziva spomen na Kristovu posljednju večeru kada je ujedno uspostavljen svečani čin euharistije, zato što se riba u više slučajeva kroz biblijske tekstove spominje u kontekstu bratskog blagovanja. Takvo nešto donose reci Mt 14, 15-21: „Uvečer mu pristupe učenici pa mu reku: *Pust je ovo kraj i već je kasno. Otpusti dakle svijet: neka odu po selima kupiti hrane.* A Isus im reče: *Ne trebaju da idu, daje im vi jesti.* Oni mu kažu: *Nemamo ovdje ništa osim pet kruhova i dvije ribe.* A on će im: *Donesite ih ovamo.* I zapovijeda da mnoštvo posjeda po travi. On uze pet kruhova i dvije ribe, pogleda na nebo, izreče blagoslov pa razlomi i dade kruhove učenicima, a učenici mnoštvu. I jeli su svi i nasitili se. Od preteklih ulomaka nakupiše dvanaest punih košara. A blagovalo je oko pet tisuća

¹⁵³ N. JAKŠIĆ, N. NOVAK, 2009, 405-410.

¹⁵⁴ A. CRNČEVIĆ, 2014a, 5-6.

¹⁵⁵ A. CRNČEVIĆ, 2014a, 8; B. JOZIĆ, 2009, 27.

¹⁵⁶ D. BONAVENTURA (ur.) et al., 2007, 1412.

muškaraca, osim žena i djece.“¹⁵⁷ Riba se u ikonografiji ujedno često pojavljuje kao simbol euharistije ili kao dio cjeline posljednje večere.¹⁵⁸ Moguće je da se riba ponajviše asocira uz sakrament krštenja. Moglo bi se reći da takva ideologija polaznu točku ima u Isusovu pozivu prvim apostolima, kako donosi Mt 4, 18-20: „Polazeći uz Galilejsko more, ugleda dva brata, Šimuna zvanog Petar i brata mu Andriju, gdje bacaju mrežu u more; bijahu ribari. I kaže im: *Hajdete za mnom učinit ću vas ribarima ljudi!* Oni brzo ostave mreže i pođu za njim.“¹⁵⁹ Naime, dok ovi reci govore o Kristovu pozivu i njegovim učenicima koji revnosno slijede njegov poziv, istovremeno se stvara snažna asocijacija sa slikom ribarenja. Slijedeći takav smjer misli, riba postaje simbol novopokrštenika koji su sakramentom krštenja odlučili slijediti Kristov poziv, tj. kao ribar Krist je zabacio svoju mrežu spasenja kako bi se oni željni mogli uhvatiti za tu mrežu. Nadalje se manifestacija novog života u Kristu u motivu ribe može objasniti čitajući Knjigu postanka. Kao što se prvi život pojavio u vodi te su u istom elementu ribe ostale neopterećene tijekom sveopćeg potopa, tako novopokrštenici svoj novi život započinju u elementu vode i samo po činu urona u krsnu vodu mogu biti očišćeni od prvog grijeha kao što je Bog potopom izbrisao grijeh pravih ljudi.¹⁶⁰ Rečeno se može iščitati u Post 1, 1-24: „U početku stvori bog nebo i zemlju. Zemlja bijaše pusta i prazna; tama se prostirala nad bezdanom i Duh Božji lebdio je nad vodama. ... I reče Bog: *Nek' povrvi vodom vrevu živih stvorova, i ptice nek' polete nad zemljom, svodom nebeskim!* ... I reče Bog: *Neka zemlja izvede živa bića, svako prema svojoj vrsti: stoku, gmizavce i zvjerad svake vrste!*“¹⁶¹ te Post, 6, 11-17: „U očima Božjim zemlja se bila iskvarila; nepravdom se napunila. I kad je Bog vidio kako se zemlja iskvarila – ta svako se biće na zemlji izopačilo – reče Bog Noi: *Odlučio sam da bude kraj svim bićima jer se zemlja napunila opačinom; i, evo, uništiti ću ih zajedno sa zemljom. ... Ja ću, evo, pustiti potop – vode na zemlju – da izgine svako biće pod nebom, sve u čemu ima dah života: sve na zemlji mora poginuti.*“¹⁶²

¹⁵⁷ D. BONAVENTURA (ur.) et al., 2007, 1413-1414; B. JOZIĆ, 2009, 27.

¹⁵⁸ A. BADURINA (ur.), 1979, 474-475.

¹⁵⁹ D. BONAVENTURA (ur.) et al., 2007, 1398.

¹⁶⁰ A. CRNČEVIĆA, 2014, 6.

¹⁶¹ D. BONAVENTURA (ur.) et al., 2007, 13-14.

¹⁶² D. BONAVENTURA (ur.) et al., 2007, 19.

9. Katalog ostalih lokaliteta

Sljedeće lokalitete samo ću nabrojiti uz kratak opis mozaičkih nalaza jer se radi o mozaičkim površinama koje su podosta loše sačuvane, nisu istražene u punom opsegu ili ne ustupaju ikakva nova saznanja u usporedbi s već obrađenim lokalitetima.

9.1. Mozaička baština u Hvaru

U gradu Hvaru na istoimenom otoku poznati su ostaci starokršćanskih crkvenih građevina ispod današnje katedrale sv. Stjepana I. kao i kapele sv. Prospera. Naime, pri infrastrukturnim radovima 1840. god. naišlo se na ostatke apsida dviju crkava koje su nalijegale jedna na drugu ispod kapele sv. Prospera. Zatim, pri arheološkim istraživanjima na čelu s J. Jeličić-Radonić početkom 90-ih god. 20. st. pronađeni su ostaci apsida još jedne crkve ispod prezbiterija hvarske katedrale (Sl. 57). U kontekstu ovog rada od zanimljivosti su crkve ispod današnje kapele jer su među njihovim ostacima i skromni fragmenti mozaičkih podova. Informacije o nalazima iz 19. st. oskudne su i nepotpune, tj. oslanjaju se prije svega na pisma koja su izmjenjivali dotični P. Nisiteo smješten u Starom Gradu i L. Stalio smješten u Hvaru. Prvo su pronađeni ostaci veće apsida gornje od dviju crkava kako strše iz istočnog zida kapele sv. Prospera, a potom su pronađeni temelji manje apsida donje od dviju crkava koja se oslanja na unutarnje lice apsida gornje crkve. Pisma nadalje donose da je mozaik gornje crkve pri iskopavanju uništen, no jedan se njegov fragment izdvojio i sačuvao, dok mozaički pod donje od dviju crkava nije uopće sačuvan u vidu bilo kakvog fragmenta. P. Nisiteo piše da se kompozicijski radi o sličnim mozaicima, pri čemu je glavna razlika u rubnim trakama. Dok mozaičku plohu gornje crkve krase rubna traka od trostrukog prepleta, mozaička ploha donje crkve obrubljena je trakom od dvostrukog prepleta. J. Kovačić i I. Štambuk ponajviše su zaslužni za oživljavanje interesa za ove nalaze kao i sintezu i daljnju razradu njihove problematike. I. Štambuk isto je tako doveo opis mozaičkog poda gornje crkve u vezu s mozaičkim fragmentom u muzejskoj zbirci dominikanskog samostana u Starom Gradu (Sl. 58). Iako podrijetlo fragmenta nije poznato, moglo bi se raditi o fragmentu koji je P. Nisiteo izdvojio još u 19. st. jer se izvedba na fragmentu podudara s opisom iz pisama. J. Kovačić navodi, s obzirom na analogije s drugim lokalitetima u pogledu podizanja srednjovjekovnih crkava na

temeljima starokršćanskih, da se u Hvaru također radi o starokršćanskim crkvama pri čemu s oprezom datira gornju crkvu u 6. st., dok bi donja od dviju pripadala 4. ili 5. stoljeću.¹⁶³

9.2. Bazilika u Trogiru

U Trogiru je izvan gradskih zidina antičkog grada na položaju Travarica – Ošljak F. Bulić 1903. god. pri sondažnim istraživanjima otkrio ostatke manje crkve s polukružnom apsidom (Sl. 59). U prostoru apside pronađeni su ostaci podnog mozaika u vidu bijelih tesera i ostaci subselija. F. Bulić je, s obzirom na zatečenu situaciju i poznate nalaze, datirao građevinu u 5. i 6. stoljeće. Utvrdilo se da je riječ o ceterijalnoj bazilici koja od 9. st. nosi naslovnik sv. Barbare. Više je puta obnavljana, no u potpunosti je porušena u 17. stoljeću.¹⁶⁴

9.3. Bazilika sv. Stjepana u Grohotama

Na otoku Šolti u mjestu Grohotama neposredno uz današnju župnu crkvu 1914. god. otkriveni su ostaci antičkih natpisa i starokršćanskih sarkofaga. F. Bulić je pokrenuo punopravna istraživanja 1927. god. koja se u više navrata vode do 1932. godine. Uz Bulića u istraživanjima sudjeluju Lj. Karaman i E. Dyggve, no rezultati istraživanja nikad nisu objavljeni. Revizijska istraživanja provodi Zavod za zaštitu spomenika kulture u Splitu 1978. i 1979. godine.¹⁶⁵ Ustanovilo se da je riječ o jednobrodnoj bazilici s dvjema fazama gradnje s kraja 5. i početka 6. stoljeća (Sl. 60). U prvoj se fazi izgradila bazilika, dok su joj u drugoj fazi pridodani narteks na zapadnoj strani te aneksi s južne i sjeverne strane. Kroničar Toma Arhiđakon spominje kako su u 13. st. omiški gusari opljačkali crkvu sv. Stjepana na Šolti. Kako je titular današnje župne crkve onaj sv. Stjepana te činjenica da ne postoje druge crkve tog naslovnika na otoku, smatra se da se navod odnosio upravo na nekadašnju starokršćansku baziliku.¹⁶⁶ Dijelom očuvani mozaici otkriveni su u lađi bazilike, prostoriji s južne strane apside i pred apsidom. Svi mozaici geometrijske su kompozicije te dijele sličnosti s mozaicima salonitanskih bazilika. U lađi bazilike nalazi se fragmentirano mozaičko polje s motivom osmerokuta unutar kojih su smješteni kvadrati. Isti motiv poznat je u bazilikama na Kapljuču i Marusincu kao i episkopalnoj bazilici. Mozaički pod u prostoriji s južne strane apside još je za

¹⁶³ J. KOVAČIĆ, 199129-36; I. ŠTAMBUK, 2019, 73-81.

¹⁶⁴ J. MEDER, 2003, 97; B. NADILO, K. REGAN, 2008, 256.

¹⁶⁵ F. OREB, 1983, 5-7.

¹⁶⁶ F. OREB, 1983, 19.

vrijeme istraživanja F. Bulića bio gotovo u potpunosti sačuvan, no velikim je dijelom uništen do revizijskih istraživanja (Sl. 61). Mozaička ploha s rubnom vrpcom koju čini motiv jednostavne pletenice obuhvaćala je cjelokupnu prostoriju. Kompoziciju je činila mreža od petnaest većih kvadratnih i osam većih kružnih polja koja su međusobno povezana pletenicom. Unutar većih kružnih i kvadratnih polja manja su kružna i kvadratna polja s raznovrsnim motivima poput križeva i rombova. Mogu se vidjeti iznimne sličnosti s mozaicima južne bazilike na Marusincu. Preostaje mozaička ploha pred apsidom koja je najviše oštećena. Može se naslutiti rubna vrpca s motivom pletenice te kompozicija kvadratnih polja unutar kojih su kružnice. Jedno je polje s natpisom dijelom rekonstruirano te su sačuvana slova: „*RIVSETPRIV MSVISVIVAN OMINO*“. F. Bulić je predložio sljedeću interpretaciju: „*(HONO)RIVS ET PRIVA(ATA) (CV)M SVIS VIVAN(T) (IN D)OMINO*“.¹⁶⁷

9.4. Bazilika sv. Ivana u Zadru

Osim starokršćanskog episkopalnog kompleksa, u Zadru je bazilika sv. Ivana na prostoru današnje gradske četvrti Relja isto tako ustupila podne mozaike. Doduše, samo se može spomenuti da je podnica apside bila ukrašena mozaikom. Ostaci starokršćanske bazilike istraživani su 1995. god. na čelu s P. Vežić. Pri tome se dobio samo fragmentirani uvid u crkvenu građevinu. Ostaci pilona ispred apside svjedoče da je bazilika bila trobrodna, dok je apside bila upisana, s prisanjajućim pastoforijama (Sl. 62). Bazilika je izgrađena na predjelu nekadašnje rimske nekropole, no ne može se s potpunom sigurnošću govoriti o ceterijalnoj bazilici. P. Vežić i A. Uglešić datiraju građevinu na osnovi njezinih arhitektonskih karakteristika u 5. stoljeće.¹⁶⁸

9.5. Kompleks u Mulinama

Mate Suić je u sklopu arheoloških istraživanja tijekom 1950-ih godina u Mulinama na otoku Ugljanu razotkrio ostatke arheološkog kompleksa čije su sastavnice starokršćanska bazilika i memorija s aneksima (veći mauzolej s aneksima), manji mauzolej i rimska *villa*

¹⁶⁷ F. OREB, 1983, 8,13-15.

¹⁶⁸ A. UGLEŠIĆ, 2002, 27-29; P. VEŽIĆ, 1997, 275-297.

rustica. U provedenim kampanjama također su sudjelovali I. Petricioli, D. Rendić-Miočević, B. Ilakovac i drugi. Podni mozaici pronađeni su u prostoru memorije i mauzoleja.¹⁶⁹

Veći mauzolej (memorija) četvrtastog je tlocrta s po jednom polukružnom apsidom na istočnoj i južnoj strani te pravokutnom apsidom na sjevernoj strani. Pred ulazom u memoriju je predvorje s trijemom te naknadno nadograđeni aneksi (Sl. 63). Prema Suiću sklop je izgrađen u dvije faze pri čemu se prvi dijelovi sklopa podižu u 4. st. te se kompleks dalje nadograđuje tijekom 5. stoljeća.¹⁷⁰ Mozaici su prisutni u prostoru apsida u vidu četiri polja smještena oko postolja sarkofaga u središtu apsida. Mozaička ploha između postolja sarkofaga i tjemena apsida nosi jednostavan motiv *squama* oko središnjega pravokutnog polja s romboidnim motivom i pravocrtnim okvirom (Sl. 64). S desne je pak strane postolja mozaička ploha čiju kompoziciju tvore kružna polja koja su formirale dvije isprepletene trake. Unutar kružnica mogu se vidjeti motivi poput Salamonova čvora i malih kvadrata. S lijeve je strane postolja sarkofaga ploha sa središnjom valovitom linijom na čijim se nasuprotnim stranama izmjenjuje motiv pelta s dvama trokutima na vrhu (Sl. 65). U središnjoj prostoriji primjetni su tragovi mozaičkog poda u vidu njegove podloge, no više od toga nije preostalo.¹⁷¹

Mauzolej pravokutnog tlocrta otkriven je nedaleko od prijašnje memorije. U njegovom je središtu sarkofag i njegovo ležište (Sl. 66). Fragmentirani mozaički pod bio je koncipiran kao kod apsida memorije s četirima mozaičkim poljima oko središnjeg sarkofaga. Ostale su prepoznatljive kompozicije kod triju mozaičkih polja (Sl. 67). Jedno polje tvore nepovezane latice između kojih se formiraju prazna romboidna polja, a jedno pravilan niz rombova čiji su rubovi povezani ravnim linijama. Preostalo polje nosi motiv geometrijskog prepleta. M. Suić vidi sličnosti u mozaicima mauzoleja s marusinačkim mozaicima. Na osnovi daljnjih analogija arhitektonskih karakteristika mauzoleja sa salonitanskom starokršćanskom arhitekturom M. Suić vrijeme nastanka građevine atribuirao kraju 4. ili početku 5. stoljeća.¹⁷²

9.6. Mozaička baština u Senju

U povijesnom središtu grada Senja na trgu Cimiter u sklopu pokusnih arheoloških istraživanja 1993. na čelu s R. Starac pronađen je raznovrstan arheološki materijal kao i

¹⁶⁹ M. SUIĆ, 1960, 230-231.

¹⁷⁰ M. SUIĆ, 1960, 233-234; P. VEŽIĆ, 2005, 83-84.

¹⁷¹ J. MEDER, 2003, 90; M. SUIĆ, 1960, 233-234.

¹⁷² J. MEDER, 2003, 90-91; M. SUIĆ, 1983, 237-241,248.

kasnoantička arhitektura. U sondi otvorenoj ispred pročelja senjske katedrale djelomično su pronađene tri prostorije kakvoga arhitektonskog sklopa i ostaci mozaičkih podova (Sl. 68). U dijelu sonde uz kosturnicu je sačuvan dio mozaičkog poda na kojemu se vidi višebojni medaljon s motivom Salamonova čvora (Sl. 69). S obzirom na razotkriveni mozaički motiv i prisutnu pokretnu arheološku građu poput sjevernoafričke crvenoglačane stolne keramike i amfora s izduljenim vretenastim dnom R. Starac se odlučio za atribuciju 5./6. st., s time da naginje k 5. stoljeću.¹⁷³ Poznato je da Senj ima dugu kršćansku tradiciju s obzirom na to da se prvi poznati poglavar Senjske biskupije Laurencije spominje već u pismu pape Inocenta I., u papinskoj službi od 401. do 417. godine.¹⁷⁴

9.7. Mozaička baština u Novalji

U Novalji na otoku Pagu poznato je nekoliko pozicija sa starokršćanskim bazilikama. Na položaju Loža uz današnju crkvu Majke Božje od Ružarija tijekom prve polovice 20. st. nailazilo se na ostatke kasnoantičke arhitekture te je nalazom dvaju relikvijara i konfesije 1971. god. potvrđeno postojanje starokršćanske bazilike. Iako građevina nije u potpunosti istražena, poznato je da vanjski promjer apside iznosi 13 m, što je nakon apside zadarske katedrale stavlja u položaj druge najšire apside kakve starokršćanske bazilike na području provincije Dalmacije. S obzirom na sličnosti sa zadarskom bazilikom, ponajprije u vidu gotovo identičnog deambulatorija, pretpostavlja se da je bazilika bila trobrodna (Sl. 70).¹⁷⁵ Recentnija istraživanja izvršena su 2008. god. pod vodstvom H. Nodilo te od 2010. do 2011. god. na čelu s T. Alihodžić. Dobio se donekle bolji uvid u plan starokršćanske bazilike te su već poznati elementi, što uključuje mozaike, revidirani s namjerom konzervacije.¹⁷⁶ Već 1974. god. u prostoru apside na vidjelo su izašli ostaci mozaičkog poda koji istražuje B. Ilakovac. Mozaički pod razdijeljen je u tri plohe s vlastitim kompozicijama (Sl. 71). U mozaičkoj plohi u središtu apside može se razlučiti njezin sjeverni rub koji čini rubna traka s motivom valovnice. Mozaičku kompoziciju u sjevernom dijelu apside tvori mreža četverokutnih i osmerokutnih polja s vegetabilnim ili geometrijskim motivima u središtu, a zatvara je rubna vrpca s valovnicom. Mozaičku plohu u južnom dijelu apside krase kompozicija osmerokutnih polja s manjim geometrijskim motivima, dok rubnu traku tvore nanizani trokuti (Sl. 72). U blizini

¹⁷³ R. STARAC, 1999, 71-82.

¹⁷⁴ D. NEKIĆ, 1997, 32-33.

¹⁷⁵ A. ŠONJE, 1981, 13-15; P. VEŽIĆ, 2005, 121-122.

¹⁷⁶ T. ALIHODŽIĆ, 2012, 513-516; G. SKELAC, 2009, 458-461.

prijašnjeg mozaičkog poda 1979. god. otkriveni su fragmenti novih mozaika. B. Ilakovac i A. Šonje drže da se mozaici s obzirom na njihovu izvedbu i jednostavnost kompozicija mogu datirati u drugu polovicu 4. i početak 5. stoljeća. Sjeverozapadno od apside starokršćanske bazilike na položaju pretpostavljene male crkvice 1978. god. pronađeni su ostaci podnog mozaika s motivom isprepletenih kružnica s upisanim križićima. A. Šonje, s obzirom na stil izvedbe, datira mozaičke ostatke u drugu polovicu 5. stoljeća.¹⁷⁷

Na položajima Jazu i Punta Mira također su poznate starokršćanske bazilike s ostacima mozaičkih podova. Doduše, izvori za izučavanje mozaika su oskudni. Informacije o mozaiku u trobrodnoj bazilici u Jazu (Sl. 73) svode se svega na ulomak rubne trake s motivom pletenice i suzdržan navod don J. Kunkere iz 1970-ih god. da je bazilika bila prekrivena mozaicima. Vezano uz jednobrodnu baziliku na Punti Mira (Sl. 74), M. Abramić donosi skicu s označenim mjestima gdje su se podni mozaici nalazili. A. Šonje pretpostavlja da je bazilika u Jazu sagrađena sredinom 4. st., a bazilika na Punti Mira u 5. stoljeću.¹⁷⁸

Upravo obrađeni arheološki lokaliteti kao i drugi starokršćanski spomenici pronađeni u Novalji svjedoče o važnosti nekadašnje Cisse kao starokršćanskog središta. Iz tog razloga autori kao što su S. J. Škunca i B. Ilakovac smatraju da je nekadašnja Cissa bila sjedište zagonetne Cessanske biskupije. S druge strane, autori kao što je M. Suić drže da sjedište treba tražiti uz zapadnu obalu Istre. Iako je rasprava u tijeku, činjenica je da su poznata imena dvaju biskupa, što svjedoči o organiziranoj kršćanskoj zajednici, gdje god ona bila. *Vindemius Cessensis* spomenut je u spisima crkvene sinode u Gradu iz 579. god., dok se *Ursinus Censensis* navodi u zapisima crkvenog sabora u Rimu iz 680. godine.¹⁷⁹

9.8. Mozaička baština u Rabu

O kasnoantičkoj kršćanskoj zajednici u gradu Rabu prije svega svjedoči povijesni spomen biskupa Tacijana. Rapski biskup potpisao se na sažecima crkvenih sabora u Saloni 530. god.: „*Tiscyanus episcopus ecclesiae Arbensis subscripsi*“ i 533. god.: „*Ticyanus episcopus sanctae ecclesiae Arbenisis, his gestis consentiens subscripsi*“. Tacijan je prvi imenom poznat rapski biskup te su salonitanske sinode pokazatelji starosti i autoriteta Rapske biskupije.¹⁸⁰

¹⁷⁷ B. ILAKOVAC, 1994, 48; J. MEDER, 2003, 75-76; A. ŠONJE, 1981, 15-16.

¹⁷⁸ J. MEDER, 2003, 76; A. ŠONJE, 1981, 7-11.

¹⁷⁹ B. ILAKOVAC, 1994, 48; M. SUIĆ, 1987, 213-215; S. J. ŠKUNCA, 2011, 331-339.

¹⁸⁰ Z. NOVAK, 2009, 14-15.

Starokršćansko nasljeđe grada Raba evidentno je u arheološkoj ostavštini u pogledu dviju bazilika s podnim mozaicima. Današnja nadžupna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije svoje početke pronalazi u ranokršćanskom razdoblju kao trobrodna bazilika s krstionicom (Sl. 75). Bazilika prolazi kroz više značajnih pregradnja i dogradnja sve do u 18. st., pri čemu se osobito izdvaja romanički zvonik s kraja 12. stoljeća. Građevina je bila u funkciji katedrale sve do 1828. godine. Starokršćanska bazilika se na osnovi svojih arhitektonskih i kiparskih značajki datira u 5. stoljeće. Pri konzervatorskim radovima 1990-ih god. u prostoru prezbiterija u razini podnice krstionice pronađeni su dijelovi mozaičkih polja kao i mozaički fragment uz vrata južnog zida današnje crkve (Sl. 76). Mozaici prezbiterija iskazuju jednostavnu geometrijsku ornamentaciju koja ima sličnosti s drugim mozaičkim nalazima 5. i 6. st. na području Hrvatske i sjeverne Italije.¹⁸¹

Ostaci podnih mozaika također su poznati iz ranokršćanske faze na prostoru nekadašnje crkve i samostana sv. Ivana Evanđelista. Graditeljski sklop čiji prvi spomen seže u 12. st. gotovo je u cijelosti porušen do kraja 20. st. i potom adaptiran u ljetnikovac. Ustanovilo se da je tu u ranokršćansko doba podignuta trobrodna bazilika s rješenjem apside koje podsjeća na zadarsku katedralu (Sl. 77). Na čelu s M. Domijanom Konzervatorski odjel u Rijeci vodi istraživanja od 1991. do 1995. god. pri čemu su otkriveni ostaci mozaika s motivima meandra i svastike u predjelu deambulatorija (Sl. 78). Postoje i svjedočanstva o fragmentima mozaičkih podova s kraja 18. i početka 19. stoljeća. M. Sabljar spominje mozaik u predprostoru prezbiterija, dok D. Frey spominje mozaik s motivom učvorenih kružnica u predjelu srednje lađe bazilike (Sl. 79). Unatoč oskudnim saznanjima o mozaicima mogu se uspostaviti analogije s mozaicima na trgu *Morlacchi* u Perugi, tj. mozaicima ravenkog kulturnog kruga s prijelaza iz 5. u 6. stoljeće.¹⁸²

9.9. Mozaička baština na Cresu

U Osoru na otoku Cresu tragovi organizirane kršćanske zajednice mogu se pronaći već u 4. stoljeću. Naime, na kraj 4. st. datiraju se ulomci osorskog *Creda* uzidani u gradsku ložu i otkriveni u 19. stoljeću. *Credo* se može definirati kao sažeta formula kršćanske vjere te je osorski primjerak na osnovi jezične i semantičke raščlambe datiran te pripisan akvilejsko-milanskoj utjecajnoj sferi. Važno je napomenuti kako je drugi važan spomenik ranokršćanskog

¹⁸¹ M. DOMIJAN, 2005, 8-30.

¹⁸² M. DOMIJAN, 2001, 151-157; J. MEDER, 2003, 74.

razdoblja u Osoru današnja crkva sv. Marije čiji se počeci dovode u vezu s prijašnjima. Naime, arhitektonski oblici najranijega starokršćanskog sloja nekadašnje osorske katedrale iskazuju sličnosti s kršćanskom arhitekturom Akvileje.¹⁸³ Crkva sv. Marije predmet je rasprava među istraživačima još od 19. stoljeća. Do arheoloških istraživanja na čelu s A. Mohorovičićem graditeljske faze kao i konačan izgled starokršćanskog arhitektonskog kompleksa svakojako su interpretirani. A. Gnirs i M. Botter provode arheološka istraživanja u prvoj polovici. 20. st., no A. Mohorovičić svojim sustavnim pristupom nakon Drugoga svjetskog rata postavlja temelje za daljnja istraživanja. Opsežnim istraživanjima tijekom 1970-ih godina A. Mohorovičić uvelike je razriješio nejasnoće oko starokršćanskog kompleksa, dok je B. Fučić istraživanjima od 1980. do 1985. pružio valjanu interpretaciju u pogledu višestoljetne kompleksnosti katedralnog sklopa. M. Čaušević-Bully rasvijetlila je situaciju istraživanjima čije rezultate objavljuje 2003. godine.¹⁸⁴ Prvi starokršćanski sloj kompleksa čine jednobrodna bazilika bez istaknute apside i krstionica s kraja 4. ili početka 5. stoljeća. Tijekom 5. st. ili u 6. st. prvobitnoj bazilici dograđuje se apside s lezenama te se dvama redovima zidanih pilona njezin unutrašnji prostor dijeli na tri lađe. Isto tako se na južnoj strani bazilike podiže druga jednobrodna bazilika s apsidom čime se uspostavio sklop dvojnih bazilika te krstionica dobiva apsidu (Sl. 80). Starokršćanski je sklop subjekt daljnjih graditeljskih zahvata 7. – 9. st. i 15. – 16. st.¹⁸⁵ Zapisi osorskih biskupa donose da je do sredine 18. st. dio starog katedralnog sklopa porušen te je današnja crkva podignuta u to vrijeme.¹⁸⁶ Starokršćanski su mozaici oskudno očuvani u dvorani i predprostoru prezbiterija jednobrodne bazilike i prostoru krstionice (Sl. 81). Može se reći da njihovu kompoziciju čine geometrijski i vegetabilni motivi. Ističe se pak fragment mozaičke kompozicije u dvorani bazilike u čijoj se rekonstrukciji, koju je izvela A. Vigi Fior, naslućuje središnje kvadratno polje s višestrukim okvirima i lučni krugovi (Sl. 82).¹⁸⁷

U uvali Punta Križa, devet kilometara jugoistočno od Osora, A. Mohorovičić još je 1954. god. primijetio ostatke crkvene arhitekture. M. Čaušević-Bully i S. Bully ponovno su pobudili interes za ovo područje istraživanjima koja su započeta 2010. godine. U sklopu dosadašnjih istraživanja objelodanjena su nova saznanja već poznate arhitekture kao i novi arhitektonski ostaci (Sl. 83). Arheološki sklop Martinšćica, po svemu sudeći, sačinjava rimska *villa rustica* i starokršćanski kompleks koji uključuje crkvenu građevinu u tloertu grčkog križa

¹⁸³ N. MARASOVIĆ, T. TURKOVIĆ, 2005, 5-6,16.

¹⁸⁴ B. FUČIĆ, 1981, 255-261; T. MARASOVIĆ, 2009, 87-88.

¹⁸⁵ T. MARASOVIĆ, 2009, 93.

¹⁸⁶ B. FUČIĆ, 1981, 255.

¹⁸⁷ G. CUSCITO, 2000, 40; J. MEDER, 2003, 73.

s pripadajućim aneksima. Iako lokalitet nije u cijelosti proučen, da se zaključiti da je zaštićena uvala pogodovala podizanju rimske ladanjske vile uz koju se u razdoblju kasne antike razvija starokršćanski kompleks čiji se sakralni kontinuitet može pratiti od 4. do 13. ili 14. stoljeća. Centralna je crkvena građevina u tlocrtu grčkog križa u sklopu koje su, i na čijim aneksima, pronađeni podni mozaici.¹⁸⁸ Rana datacija u 4. st. temelji se na ukopu u kontekstu kapele s južne strane glavne građevine. Pretpostavka jest da je ukop suvremen bazilici ili je dio cjeline kakva mauzoleja koji joj je prethodio. Sama se bazilika na osnovi tlocrtnih i arhitektonskih karakteristika može datirati unutar okvira kraja 5. i sredine 6. st., dok u prilog rečenoj dataciji idu arhitektonska obilježja južne kapele koji je datiraju najkasnije u 6. stoljeće.¹⁸⁹ Podni mozaici otkriveni su u sjeverozapadnom i jugozapadnom dijelu lađe bazilike kao i predapsidalnom prostoru te jednoj od dviju sakristija nadodanih na sjeveroistočni ugao centralne građevine (Sl. 84). Mozaik u sjeverozapadnom dijelu lađe gotovo je u potpunosti oštećen, dok je mozaički pod u jugozapadnom dijelu zatečen u donekle boljem stanju te se može prepoznati višebojni geometrijski uzorak. Mozaičke plohe u predapsidalnom prostoru također su podosta oštećene, pri čemu se može opet naslutiti geometrijski uzorak. Prema rekonstrukciji u crtežu isti se uzorak može pretpostaviti za obje mozaičke plohe, sa sjeverne i južne strane središnjeg kora.¹⁹⁰ Mozaik koji prekriva podnicu sakristije najbolje je sačuvan (Sl. 85). U središnjem dijelu prostorije djelomično se očitava mozaički pod koji sačinjava glavna kvadratna ploha, popunjena kružnim poljima, te široka bordura ispunjena manjim kvadratnim uzorcima. Kružna polja razdijeljena su po principu šest polja u šest redova te je od ukupno 36 kružnih polja očuvano njih 26. Svako polje nosi ukras stiliziranog cvijeta u formi križića. Između kružnih poredana su romboidna polja koja nose identičan središnji motiv, izveden u obrnutim bojama nasuprot istom motivu u kružnim poljima. Za geometrijske motive ovoga mozaičkog poda ne mogu se uspostaviti konkretne analogije. Slične kompozicije podosta su raširene na istočnojadranskoj obali između kraja 4. i 6. st. te se javljaju na lokalitetima kao što su Poreč, Ližnjan, Novalja, Rab i drugi.¹⁹¹

9.10. Mozaička baština u Rijeci

Antička Rijeka, tj. Tarsatica, predmet je arheoloških istraživanja provedenih još od 19. stoljeća. Dotično istraživanja kasnoantičkog razdoblja i kršćanske sfere od značaja su ona

¹⁸⁸ M. ČAUŠEVIĆ-BULLY, S. BULLY, 2015, 92-98; M. ČAUŠEVIĆ-BULLY et al., 2021, 2-4.

¹⁸⁹ M. ČAUŠEVIĆ-BULLY, S. BULLY, 2015, 97-98; M. ČAUŠEVIĆ-BULLY et al., 2021, 29.

¹⁹⁰ M. ČAUŠEVIĆ-BULLY et al., 2017, 13-14; M. ČAUŠEVIĆ-BULLY et al., 2021, 5.

¹⁹¹ M. ČAUŠEVIĆ-BULLY et al., 2017, 21-22.

poduzeta tijekom 1990-ih i 2000-ih godina. Nino Novak pri kraju 20. st. provodi zaštitna arheološka istraživanja pri čemu izlaže mogući nukleus tarsatičke kršćanske zajednice unutar opsega gradskih zidina kao i starokršćanska središta izvan gradskog perimetra. Pretpostavlja da su crkva Uzašašća Blažene Djevice Marije, crkva sv. Fabijana i Sebastijana te kompleks augustinskog samostana činili tarsatičku starokršćansku jezgru, dok su izvan gradskih bedema crkvice sv. Andrije i sv. Lovre također bili zone aktivnosti kasnoantičkih kršćanskih zajednica (Sl. 86).¹⁹² Novak nadalje donosi vijesti u vezi s porušenom crkvom sv. Andrije na čijem je položaju 1876. otkriven *in situ* fragment podnog mozaika. Usprkos gotovo nepostojećim informacijama i devastaciji crkvice izložio je vjerodostojnu rekonstrukciju mozaika i njemu pripadajućeg sakralnog objekta. Riječ je o povećoj mozaičkoj plohi sa središnjim natpisnim poljem. Rubnu vrpcu činila su joj kvadratna polja koja su se izmjenjivala u dva reda, dok su unutrašnju zonu oko natpisnog polja krasili geometrijski i florealni motivi (moguće rozete, gordijski čvorovi i slično). Iako ovakav uzorak ima analogije s mozaičkim dostignućima akvilejskog kulturnog kruga, preopćenit je da bi asocijacija s Akvilejom pružala uvjete za preciznu dataciju. Prema Novaku natpis mozaičke plohe može se rekonstruirati na sljedeći način: „*AGAPE / VEDVA / PRO SE / ET SVOS / F(e)C(it) P(e)D(es) CCC*“. Iz natpisa se iščitava kako je dotična Agape (ime uobičajeno u kršćanskoj antroponimiji) pristupila popločenju sakralnog objekta kao ozbiljnoj investiciji, kako su ujedno izneseni podaci o dimenzijama mozaika. Što se tiče natpisnog polja, paralele se mogu povući s podnim mozaicima Predeufrazijeve bazilike u Poreču datiranim u kraj 4. i prvu polovicu 5. stoljeća. N. Novak na temelju vlastite analize i stajališta drugih autora smatra da mozaičko popločenje pripada cemeterijalnoj, moguće trobrodnoj, bazilici sagrađenoj najkasnije u 6. stoljeću.¹⁹³

Uz spomenutu crkvu Uzašašća Blažene Djevice Marije na Trgu pul Vele crkve pri infrastrukturnim radovima otkriveni su 1997. god. ostaci starokršćanske bazilike te je 1999. god. na lokaciji uz Kosi toranj provedeno arheološko istraživanje manjeg opsega koje je objelodanilo mozaički pod starokršćanske strukture. Ponovno su pri građevinskim radovima 2002. god. ispred pročelja spomenute crkve pronađeni mozaici, o čemu obavještavaju M. Blečić i H. Giacconi. Punopravna arheološka istraživanja na širem prostoru trga odvila su se od 2008. do 2009. god. pod vodstvom J. Višnjića i Hrvatskoga restauratorskog zavoda. Razotkrivena starokršćanska bazilika istražena je u svojem zapadnom dijelu jer se današnja crkva pruža nad njezinom istočnom polovicom (Sl. 87). Ispostavilo se da je riječ o trobrodnoj bazilici s

¹⁹² N. NOVAK, 1993, 198-201; P. KARKOVIĆ TAKALIĆ et al., 2014, 124-125.

¹⁹³ N. NOVAK, 1993, 193-199.

narteksom koji se pruža cijelom duljinom njezina zapadnog zida. S južne strane građevine nadograđena je prostorija u funkciji memorije što se dalo zaključiti prema očuvanom sarkofagu u njoj. Također je izašlo na vidjelo da bazilika počiva na ostacima antičkih termi, tj. prostorije termi adaptirane su za gradnju kasnoantičke bazilike. Podni mozaici vidljivi su na predjelu narteksa i na cjelokupnom prostoru bazilike. Unatoč značajnim tragovima devastacije mozaički pod je očuvan u dovoljnoj mjeri da se može uočiti iznimna dekorativnost kompozicija (Sl. 88). Na mozaičkom podu narteksa može se rekonstruirati središnja mozaička ploha koja se pruža cijelom duljinom prostorije kao i pripadajuća joj bordura. Gledajući središnju plohu u smjeru zapad-istok, vide se izmjenjujući redovi s po tri kvadratna i dva romboidna te s po dva kružna i tri romboidna polja. Kružna i romboidna polja cijelom su pak kompozicijom povezana zajedničkom bordurom. Svako romboidno polje ukrašeno je jednostavnim upisanim rombom, kvadratna polja nose pojedinačne geometrijske kompozicije, dok kružna polja nisu ostala sačuvana. Borduru oko središnje mozaičke plohe čine tri trake. Vanjska traka nosi ukras izmjenjujućih kvadrata i križeva proširenih krakova, središnja dvostruki red kružnica s upisanim kvadratima te je naposljetku unutarnja traka s motivom valovnice na čijim su suprotnim krajevima zvončići. Podni mozaici bazilike razdijeljeni su na mozaičke plohe središnje i bočnih lađa te interkolumnija. Pod središnje lađe čine dvije mozaičke plohe. Ona bliže narteksu nosi kompoziciju dijagonalno postavljenih četverokutnih polja međusobno razdijeljenih mrežom traka. Unutar tih polja isto su tako upisani geometrijski motivi. Druga mozaička ploha djeluje donekle kompleksno s križnim poljima čiji krakovi pri vrhu račvasto ispunjavaju prostor te kvadratnim, pravokutnim i trokutnim poljima koja su povezana s križnim bordurom od dvoprute pletenice. Četverokutna i trokutna polja ornamentirana su geometrijskim motivima i motivima poput Salamonova čvora i križeva. Ističe se središnje kvadratno polje s djelomično sačuvanim natpisom koji J. Višnjić iščitava na sljedeći način: „...*esco/nius ...e/arius cum/ suis f(ieri) f(ecerunt) p(edes) DCCCXX*“ (Sl. 89). Imena donatora ne mogu se raspoznati, no da se zaključiti, s obzirom na poznate dimenzije bazilike kao i mjere spomenute u natpisu, da su isti zaslužni za mozaičke podove cjelokupnog bazilikalnog prostora. Podnica južne lađe ukrašena je mozaičkom plohom s kompozicijom ispreplićućih kružnih i kvadratnih polja povezanih zajedničkom bordurom. Među sačuvanim unutrašnjim poljima uočljivo je da svako nosi unikatan motiv geometrijske naravi. Ukupna kompozicija zaokružena je bijelom rubnom trakom koja je na strani uz narteks donekle složenija s oktogonalnim i trokutnim poljima pri čemu oba polja imaju upisane kvadrate. Mozaička ploha sjeverne lađe sastoji se od niza romboidnih i kvadratnih polja. Dok su unutar romboidnih jednostavno upisani manji rombovi, kvadratna polja ukrašena su raznolikim pojedinačnim motivima geometrijske prirode.

Kao i u kod prijašnje bočne lađe ponavlja se slična rubna traka sa složenijim rješenjem uz stranu središnje mozaičke plohe okrenute narteksu. Tu je primjetna jedna traka unutar koje su četverokrake zvijezde s upisanim kvadratima koji ponovno nose različite geometrijske motive te druga traka unutar koje se izmjenjuju križevi proširenih krakova i kvadrati s upisanim križićima. Kod mozaičkih polja obaju interkolumnija primjetne su geometrijske kompozicije i one s motivom križa. Iako se mogu povući analogije između tarsatičke starokršćanske bazilike i više lokaliteta, kako unutar tako i izvan provincije, upadljive su sličnosti s podnim mozaicima južne bazilike na Marusincu u Solinu. Cjelokupna mozaička ostavština tarsatičke bazilike gotovo se u potpunosti podudara s marusinačkim mozaičkim ostvarenjima. Iz tog razloga nisam ulazio u detalje svake pojedine kompozicije na ovom lokalitetu. Iznimna podudarnost svjedoči o utjecaju salonitanske škole-radionice, ako ne i djelovanju salonitanskih majstora u Tarsatici, te datira mozaike u okvire 5. stoljeća.¹⁹⁴

¹⁹⁴ J. VIŠNJIC, 2017, 96-115.

10. Zaključak

Zamisao koja je pokrenula pisanje ovoga diplomskog rada jest kako medij koji je sastavni dio svakodnevnog okruženja kao što je mozaik može nositi u sebi kompleksnost poput objave vjerske istine upućene kršćanima. Mozaik u doba kasne antike uistinu postaje nositelj umjetničkog izričaja kršćanskih zajednica te je svjedok integracije kršćanstva u pore svakodnevice kasnoantičkog života. Od interesa mi je ponajviše bilo promotriti preobrazbu ustaljenih simbola i tema predstavljenih na mozaicima tijekom smjene poganstva u kršćanstvo u pogledu njihove prenamjene kao svojevrсни iskaz pobjede kršćanskog nad poganskim bogovima. Rimska provincija Dalmacija raspolaže relativnim mnoštvom arheoloških lokaliteta koji nude uvid u upravo rečeno. Izabrao sam lokalitete obalnog pojasa kako bih ostao unutar granica današnje Republike Hrvatske i predstavio za naš prostor relevantnu kasnoantičku mozaičku baštinu. Ona je svjedok isprepletenosti ideja u provinciji i šire, osobito s područjem akvilejskoga kulturnog kruga. Središte ove mreže bila je Salona sa svojom mozaičkom školom-radionicom. S obzirom na mozaička dostignuća salonitanskih bazilika i količinu nalazišta na području njezina agera, neupitan je položaj Salone kao središta mozaičke produkcije nekadašnje provincije. Neovisno o važnosti Salone i nekolicina drugih nalazišta svjedoči o vrsnosti mozaičara kasnoantičkog razdoblja. Promatrajući sve istražene lokalitete u cjelini, da se zapaziti kako je isključivo riječ o podnim mozaicima. Poznata mozaička podna tapiserija pretežito krasi podnice glavnog uzdužnog prostora za vjernike kao i prostor prezbiterija sakralnih građevina. Također je dojmjljiva mozaička ostavština konsignatorija i katekumeneja pojedinih lokaliteta, poput onih u Solinu i Zadru, dok se u Mulinama na Ugljanu mozaička podnica javlja u prostoru mauzoleja kao sastavnica tamošnjeg sakralnog kompleksa. Sve crkvene građevine karakterizira zastupljenost kojekakvih geometrijskih kompozicija, pri čemu podudarnosti u izboru motiva na većem broju lokaliteta svjedoče o djelovanju salonitanske mozaičke škole-radionice. U nekolicini slučajeva izbor geometrijskih motiva u suglasju s položajem mozaika nedvojbeno prenosi kršćansku poruku. Isto tako postoji mogućnost da su često ponavljajući geometrijski oblici na podnicama sakralnih prostora navodili sudionike liturgije u bogoslužnim činovima. Unatoč velikom udjelu geometrijskih kompozicija u izboru ornamentacije podnih mozaika prisutni su i figuralni elementi. Moguće je da je najreprezentativniji primjer figuralnog motiva kantar, čija likovno-stilska obrada ujedno govori da je kantar, neovisno o ambijentu izvedbe u koju je uklopljen, odličan pokazatelj umreženosti provincije po pitanju mozaičke produkcije. Ne smiju se zanemariti i natpisna polja uklopljena u cjeline mozaičkih podova. Njihova važnost prvenstveno leži u informacijama koje donose.

Natpisna polja također imaju svoju simboličku stranu jer donatori čija su imena ovjekovječena u mozaičkim natpisima ovim činom nastoje pridobiti Božju milost i milost Crkve. Sve u svemu, svi obrađeni lokaliteti, neovisno o stanju očuvanosti i stupnju istraženosti, okarakterizirani su izraženom polikromijom i izradbom mozaika u tehnici *opus tessellatum* te se datiraju od 4. do 6. st. s većinskom datacijom u 5. stoljeće.

U ovom sam radu želio sažetom prezentacijom mozaika crkvenih sklopova užeg dijela istočne obale Jadrana na jednom mjestu predstaviti sva istraživanja koja su se dotakla ove tematike. Na taj sam način htio osigurati odskočnu dasku sebi i drugima za dublji skok u nepregledno more prikupljenih i neotkrivenih informacija o predmetu ove rasprave, a smatram da sam u tome uspio.

11. Popis literature

- ABRAMIĆ, M., 1991. – Mihovil Abramić, O povijesti kršćanstva u Saloni, *Antička Salona*, Split, 321-325.
- ALIHODŽIĆ, T., 2012. – Timka Alihodžić, Lokalitet „Novalja – Trg Bazilike, Trg Loža, Boškinčev dvor“, *Hrvatski arheološki godišnjak*, Vol. 8 (2011), Zagreb, 513-516.
- BADURINA, A. (ur.), 1979. – Anđelko Badurina, *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb.
- BEKIĆ, L., VIŠNJIĆ, J., 2008. – Luka Bekić, Josip Višnjić, Južni dio antičke nekropole na položaju Sv. Marko – Baška, *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu*, Vol. 41, br. 1, Zagreb, 209-257.
- BONAVENTURA, D. (ur.), FUČAK, J. (ur.), REBIĆ, A. (ur.), 2007. – Duda Bonaventura (ur.), Jerko Fućak (ur.), Adalbert Rebić (ur.), *Jeruzalemska Biblija: Stari i Novi zavjet s uvodima i bilješkama iz "La Bible de Jerusalem"*, Zagreb.
- BUBIĆ, V., KAIĆ, I., 2013. – Vinka Bubić, Iva Kaić, Oratorium A and other 4th century Christian buildings in Salona, *Saint emperor Constantine and Christianity: Volume II. International Conference Commemorating the 1700th Anniversary of the Edict of Milan 31 May – 2 June 2013*, Niš, 463-473.
- BULIĆ, F., BERVALDI, J., 1912. – Frane Bulić, Josip Bervaldi, Kronotaksa solinskih biskupa, *Bogoslovska smotra*, Vol. 3, br. 1, Zagreb, 3-29.
- BURIĆ, T., 2001. – Tonči Burić, Predgovor – Historijat istraživanja, *Sv. Juraj od Putalja*, Split, 7-28.
- BUZOV, M., 1991a. – Marija Buzov, Mozaička dekoracija u kasnoantičkoj arhitekturi na istočnoj obali Jadrana, *Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu*, Vol. 8, Zagreb, 47-94.
- BUZOV, M., 1991b. – Marija Buzov, Prikaz jelena na ranokršćanskim mozaicima prema srednjovjekovnoj umjetnosti, *Starohrvatska prosvjeta*, Vol. 3, br. 21, Split, 55-86.
- BUZOV, M., 2018. – Marija Buzov, Stanje istraživanja ranokršćanskih mozaika u Hrvatskoj, *Zbornik I. skupa hrvatske ranokršćanske arheologije (HRRANA)*, Zagreb, 205-223.

BUZOV, M., 2021. – Marija Buzov, Staklo u izradi mozaika, *Starohrvatska prosvjeta*, Vol. 3, br. 48, Split, 55-80.

CAMBI, N., 2002. – Nenad Cambi, *Antika*, Zagreb.

CAMBI, N., 2020. – Nenad Cambi, *Umjetnost antike u hrvatskim krajevima*, Split-Zagreb.

CRNČEVIĆ, A., 2014a. – Ante Crnčević, Zaboravljeni jezik kršćanskih simbola. O drevnim kršćanskim kriptosimbolima, *Živo Vrelo*, br. 7, Zagreb, 2-11.

CRNČEVIĆ, A., 2014b. – Ante Crnčević, Nebesa i dar novoga života. O simbolizmu ptica u kršćanskoj tradiciji, *Živo Vrelo*, br. 9, Zagreb, 2-11.

CUSCITO, G., 2000. – Giuseppe Cuscito, Le origini cristiane e la prima basilica episcopale di Ossero (Liburnia), *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, Vol. 72, Rim, 19-46.

ČAUŠEVIĆ-BULLY, M., BULLY, S., 2015. – Morana Čaušević-Bully, Sébastien Bully, Redovništvo na Kvarnerskim otocima od 5. do 11. stoljeća: Nova arheološka istraživanja lokaliteta Sveti Petar kod Ilovika i Martinšćica na Punata Križi, *Istraživanja na otocima. Izdanja Hrvatskog arheološkog društva*, Vol. 30, Zagreb, 77-102.

ČAUŠEVIĆ-BULLY, M., BULLY, S., CROCHAT, J., CHEVALIER, P., VALENT, I., RICHARD, H., GAUTHIER, É., BICHET, V., 2017. – Morana Čaušević-Bully, Sébastien Bully, Jessy Crochat, Pascale Chevalier, Ivan Valent, Hervé Richard, Émilie Gauthier, Vincent Bichet, Les sites ecclésiiaux et monastiques de l'archipel du Kvarner (Croatie), campagne 2016, *Chronique des activités archéologiques de l'École française de Rome, Balkans 2017*, 1-32.

ČAUŠEVIĆ-BULLY, M., BULLY, S., 2018. – Morana Čaušević-Bully, Sébastien Bully, Najnovija istraživanja ranokršćanskih crkvenih sklopova Kvarnera: na razmeđu arhitekture i teritorija, *Zbornik I. skupa hrvatske ranokršćanske arheologije (HRRANA)*, Zagreb, 271-290.

ČAUŠEVIĆ-BULLY, M., BULLY, S., URBANOVÁ, P., CHEVALIER, P., PRIGENT, V., 2018. – Morana Čaušević-Bully, Sébastien Bully, Petra Urbanová, Pascale Chevalier, Vivien Prigent, Les sites ecclésiiaux et monastiques de l'archipel du Kvarner (Croatie), campagne 2017: Martinšćica (île de Cres), *Chronique des activités archéologiques de l'École française de Rome Balkans 2018*, 1-31.

- ČAUŠEVIĆ-BULLY, M., BULLY, S., DELLISTE, A., LEFEBVRE, S., MUREAU, C., 2021. – Morana Čaušević-Bully, Sébastien Bully, Anaïs Delliste, Sabine Lefebvre, Cyprien Mureau, Les sites ecclésiiaux et monastiques de l'archipel du Kvarner (Croatie), campagne 2019: Martinšćica (île de Cres), *Bulletin archéologique des Écoles françaises à l'étranger, Balkans 2021*, 1-47.
- ČERINA, D., 1999. – Dubravka Čerina, Unutrašnja dekoracija, *Ad basilicas pictas*, Split, 35-40.
- DOMIJAN, M., 2001. – Miljenko Domijan, *Rab - grad umjetnosti*, Zagreb.
- DOMIJAN, M., 2005. – Miljenko Domijan, *Katedrala sv. Marije Velike u Rabu*, Split.
- DUKIĆ, J., 2014. – Josip Dukić, Doprinos kršćanske epigrafije proučavanju salonitanske hagiografije, *Splitska hagiografska baština: povijest, legenda, tekst. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa održanog u Splitu od 26. do 27. rujna 2011*, Split, 195-219.
- ERDELJAN, J., VRANEŠEVIĆ, B., 2016. – Jelena Erdeljan, Branka Vranešević, Eikōn and Magic. Solomon's knot on the Floor Mosaic in Herakleia Lynkestis, *IKON 9 (2016)*, Rijeka, 99-108.
- FADIĆ, I., 2001. – Ivo Fadić, Putalj u kasnoj antici, *Sv. Juraj od Putalja*, Split, 115-150.
- FRAZER, A., 1979. – Alfred Frazer, Introduction to the Architecture, *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, New York, XXVII-XXXI.
- FUČIĆ, B., 1981. – Branko Fučić, Stara katedrala sv. Marije u Osoru, *Advocata Croatiae. Zbornik radova hrvatske sekcije VIII. međunarodnog mariološkog i XV. marijanskog kongresa, Zaragoza, 3-12. listopada 1979.*, *Teološki radovi*, br. 12, Zagreb, 253-267.
- GARČEVIĆ, M., 2006. – Milun Garčević, *Mozaik: povijesni pregled, stilske oznake i tehnike izrade*, Zagreb.
- ILAKOVAC, B., 1994. – Boris Ilakovac, Ranokršćanski relikvijari Kesenske (Cissa) biskupije iz Novalje na otoku Pagu, *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu*, Vol. 26-27, br. 1, Zagreb, 47-64.
- IVANČEVIĆ, R., 1979. – Radovan Ivančević, Uvod u ikonologiju, *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, 13-82.

IVANČIĆ, T., 1981. – Tomislav Ivančić, Euharistija i Duh Sveti, *Bogoslovska smotra*, Vol. 51, br. 2-3, Zagreb, 256-271.

JAKŠIĆ, N., NOVAK, N., 2009. – Nikola Jakšić, Nino Novak, Il battistero paleocristiano a Bescanuova (Baška) sull'isola di Veglia, *Hortus Artium Medievalium*, Vol. 15, br. 2, Zagreb, 403-410.

JARAK, M., 1988. – Mirja Jarak, Napomene uz problem porijekla ranokršćanskog simbolizma, *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu*, Vol. 21, br. 1, Zagreb, 67-78.

JARAK, M., 1998. – Mirja Jarak, O porijeklu salonitanskog biskupa i mučenika Domnija, *Radovi. Razdio povijesnih znanosti*, Vol. 37, br. 24, Split, 41-50.

JELIČIĆ-RADONIĆ, J., 1984. – Jasna Jeličić-Radonić, Ranokršćanski figuralni mozaik u Starom Gradu na Hvaru, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, Vol. 24, br. 1, Split, 29-37.

JELIČIĆ-RADONIĆ, J., 1985. – Jasna Jeličić-Radonić, Ikonografija starokršćanske lunete iz Gata, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, Vol. 25, br. 1, Split, 5-20.

JELIČIĆ-RADONIĆ, J., 1993. – Jasna Jeličić-Radonić, Mozaici konsignatorija salonitanske katedrale, *Diadora*, Vol. 15, Zadar, 275–290.

JELIČIĆ-RADONIĆ, J., 1994a. – Jasna Jeličić-Radonić, *Ranokršćanske dvojne crkve u Starom Gradu na Hvaru*, Split.

JELIČIĆ-RADONIĆ, J., 1994b. – Jasna Jeličić-Radonić, Salonitanski kulturni krug Justinijanova doba, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, Vol. 34, br. 1, Split, 21-36.

JELIČIĆ-RADONIĆ, J., 1994c. – Jasna Jeličić-Radonić, Supetar, *Ranokršćanski spomenici otoka Brača*, Split, 57-63.

JELIČIĆ-RADONIĆ, J., 1999. – Jasna Jeličić-Radonić, Mozaici Simferijevo Hezihijeve katedrale u Saloni, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, Vol. 38, br. 1, Split, 51-72.

JELIČIĆ-RADONIĆ, J., 2003. – Jasna Jeličić-Radonić, Salonitanska radionica mozaika Kapljuč, *Opuscvla archaeologica*, Vol. 27, br. 1, Zagreb, 513-522.

JOHNSTON, S. I., 2002. – Sarah Illes Johnston, The Testament of Solomon from Late Antiquity through the Renaissance, *The Metamorphosis of Magic from Late Antiquity to the Early Modern Period*, Groningen, 35-50.

- JOZIĆ, B., 2009. – Branko Jozić, *Riječ u slici: repertorij kršćanske ikonografije*, Split.
- KARKOVIĆ TAKALIĆ, P., PREDOEVIĆ ZADKOVIĆ, P., VIŠNJIĆ, J., 2014. – Palma Karković Takalić, Petra Predoević Zadković, Josip Višnjić, Nova arheološka karta antičke i ranosrednjovjekovne Tarsatike, *Histria archaeologica: Časopis Arheološkog muzeja Istre*, Vol. 45, br. 45, Pula, 113-136.
- KLEINBAUER, W., E., 1997. – W. Eugene Kleinbauer, Mosaics, *Encyclopedia of Early Christianity: Second Edition*, Milton Park, Abingdon, 780-783.
- KOLARIK, R., 2011. – Ruth Kolarik, Mosaics from Antioch: Chronological Implications for other Regions?, *Mosaics of Turkey and Parallel Developments in the Rest of the Ancient and Medieval World: Questions of Iconography, Style and Technique from the Beginnings of Mosaics until the Late Byzantine Era, Eleventh International Conference on Ancient Mosaics*, Istanbul, 519-530.
- KOVAČIĆ, J., 1991. – Joško Kovačić, O arheološkom nalazu u Hvaru 1840. godine, *Služba Božja: liturgijsko-pastoralna revija*, Vol. 31, br. 1, Split, 29-38.
- KOVAČIĆ, J., 2004. – Joško Kovačić, *Župa Supetar na Braču: nastanak i crkveni spomenici: prigodom proslave 400. obljetnice utemeljenja (1604.-2004.)*, Split.
- KRLEŽA, M. (ur.), 1965. – Miroslav Krleža (ur.), *Enciklopedija Jugoslavije*, sv. 6, *Jugoslavenski leksikografski zavod*, Zagreb.
- KURILIĆ, A., SERVENTI, Z., 2016. – Anamarija Kurilić, Zrinka Serventi, Mosaic Inscriptions in the Basilica of Sv. Nikola (St. Nicholas) on the Island of Krk, *Acta XVI congressus internationalis archaeologiae christianae Romae (22-28.9.2013) Constantino e i Constantinidi. L'innovazione Costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi*, Rim, 2281-2306.
- LONČAR, M., 1999. – Milenko Lončar, On the Description of the Churches of St. Anastasia and St. Donat in Zadar in „De Administrando Imperio“ by Constantine Porphyrogenitus, *Hortus artium medievalium*, Vol. 5, Zagreb, 235-243.
- MARAKOVIĆ, N., TURKOVIĆ, T., 2005. – Nikolina Maraković, Tin Turković, Prilog poznavanju najranije faze ranokršćanskog kompleksa Sv. Marije na groblju u Osoru, *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, Vol. 48, br. 1, Zagreb, 5-17.

- MARASOVIĆ, T., 2009. – Tomislav Marasović, *Dalmatia praeromanica: ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji; 2. korpus arhitekture: Kvarner i sjeverna Dalmacija*, Split – Zagreb.
- MARIN, E., 1979. – Emilio Marin, *Salona, Latina et Graeca*, Vol. 1, br. 14, Zagreb, 17-38.
- MARIN, E., 2007. – Emilio Marin, Mozaik u oratoriju sv. Venancija u Lateranskoj krstionici, *Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu*, Vol. 24, Zagreb, 251-256.
- MATULIĆ, B., 1992. – Branko Matulić, Motiv kantarosa na ranokršćanskim mozaicima salonitanske radionice, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, Vol. 32, br. 1, Split, 151-155.
- MATULIĆ, B., 1997. – Branko Matulić, Utjecaj antiohijskih mozaičnih uzoraka na mozaike Marusinca, *Opuscula archaeologica*, Vol. 21, br. 1, Zagreb, 129-149.
- MATULIĆ, B., 2003. – Branko Matulić, Salonitanska mozaična škola-radionica i ostale radionice provincije Dalmacije, *Diadora*, Vol. 21, Zadar, 77-99.
- MATULIĆ, B., 2005. – Branko Matulić, Mozaički nalazi u perimetru Dioklecijanove palače, *Kulturna baština*, br. 32, Split, 227-246.
- MEDER, J., 2003. – Jagoda Meder, *Podni mozaici u Hrvatskoj od 1. do 6. stoljeća*, Zagreb.
- MEDER, J., 2007. – Jagoda Meder, Vinova loza – simbol euharistije na podnim mozaicima istočnog Jadrana, *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, Vol. 50, br. 1, Zagreb, 221-228.
- MILINOVIĆ, D., 2020. – Dino Milinović, *Nova post vetera coepit: ikonografija prve kršćanske umjetnosti*, Zagreb.
- MIŠKOVIĆ, A., 2013. – Ana Mišković, Motiv krizmona i Kalvarije na ranokršćanskim plutejima sa zadarskog područja, *Bogoslovska smotra*, Vol. 83, br. 4, Zagreb, 859-876.
- NADILO, B., REGAN, K., 2007. – Branko Nadilo, Krešimir Regan, Crkveno graditeljstvo: Grobljanske bazilike i gradska groblja u Saloni, *Građevinar*, Vol. 59, br. 12, Zagreb, 1101-1113.
- NADILO, B., REGAN, K., 2008. – Branko Nadilo, Krešimir Regan, Crkveno graditeljstvo: Ranokršćanske i predromaničke crkve Trogira i Čiova, *Građevinar*, Vol. 60, br. 3, Zagreb, 255-266.

NADILO, B., REGAN, K., 2009. – Branko Nadilo, Krešimir Regan, Crkveno graditeljstvo: Stare crkve otoka Raba, *Građevinar*, Vol. 61, br. 10, Zagreb, 969-981.

NEKIĆ, D., 1997. – Darko Nekić, Senjska biskupija u srednjem vijeku, *Senjski zbornik: prilozi za geografiju, etnologiju, gospodarstvo, povijest i kulturu*, Vol. 24, br. 1, Senj, 31-48.

NOVAK, N., 1993. – Nino Novak, Starokršćanska Tarsatika, *Diadora*, Vol. 15, Zadar, 175-204.

NOVAK, Z., 2009. – Zrinka Novak, Crkvene prilike u rapskoj biskupiji u XVI. stoljeću, *Croatica Christiana periodica*, Vol. 33, br. 64, Zagreb, 9-31.

OREB, F., 1983. – Franko Oreb, Starokršćanska bazilika u Grohotama na otoku Šolti, *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, Vol. 26, br. 1, Zagreb, 5-20.

OREB, F., RISSMONDO, T., TOPIĆ, M., 1999a. – Franko Oreb, Tajma Rismondo, Miroslava Topić, O arheološkom lokalitetu Ad basilicas pictas, *Ad basilicas pictas*, Split, 7-13.

OREB, F., RISSMONDO, T., TOPIĆ, M., 1999b. – Franko Oreb, Tajma Rismondo, Miroslava Topić, Arhitektura, *Ad basilicas pictas*, Split, 14-34.

PETRICIOLI, I., 1991. – Ivo Petricioli, Pavimenti musivi paleocristiani della cattedrale di Zara, *Atti della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria*, Vol. 39, Trieste, 7-16.

RAJZL, M., 2012. – Martina Rajzl, Konzervacija-restauracija starokršćanskog mozaika u Novalji, stručni rad, Zadar, 1-27 (neobjavljeno).

RENDIĆ-MIOČEVIĆ, D., 1991. – Duje Rendić-Miočević, Pitanje kronologije razvoja salonitanskih gemina (Salona christiana, IV), *Antička Salona*, Split, 367-377.

SKELAC, G., 2009. – Goran Skelac, Lokalitet „Novalja – Trg Bazilike“, *Hrvatski arheološki godišnjak*, Vol. 5 (2008), Zagreb, 458-461.

STARAC, R., 1999. – Ranko Starac, Rezultati prve faze arheoloških sondiranja na trgu Cimiter u Senju, *Senjski zbornik: prilozi za geografiju, etnologiju, gospodarstvo, povijest i kulturu*, Vol. 26, br. 1, Senj, 71-87.

STARAC, R., 2010. – Ranko Starac, Lokalitet Bazilika „Ispod Mira – Sv. Nikola“, *Hrvatski arheološki godišnjak*, Vol. 6 (2009), Zagreb, 423-426.

STRIKA, Z., 2004. – Zvezdan Strika, Kada i gdje se prvi put spominje zadarski biskup?, *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*, br. 46, Zadar, 31-64.

SUIĆ, M., 1960. – Mate Suić, Arheološka istraživanja u Mulinama na otoku Ugljanu, *Ljetopis JAZU*, br. 64, Zagreb, 230-249.

SUIĆ, M., 1981. – Mate Suić, *Zadar u starom vijeku*, Zadar.

SUIĆ, M., 1987. – Mate Suić, Cissa Pullaria – Baphium Cissense – Episcopus Cessensis, *Arheološki radovi i rasprave*, Vol. 10, br. 1, Zagreb, 185-219.

ŠKUNCA, S., J., 2011. – Stanko Josip Škunca, Enigma biskupije Cisse/Cesse, *Vjesnik istarskog arhiva*, Vol. 18, Pazin, 331-344.

ŠONJE, A., 1981. – Ante Šonje, Kasnoantički spomenici na otoku Pagu, *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, Vol. 24, br. 1, Zagreb, 5-26.

ŠTAMBUK, I., 2019. – Ivo Štambuk, Crkve na mjestu današnje hvarske katedrale sv. Stjepana I., *Prilozi povijesti otoka Hvara*, Vol. 14, br. 1, Hvar, 73-86.

TRUHELKA, Ć., 1931. – Ćiro Truhelka, *Starokršćanska arheologija*, Zagreb.

UGLEŠIĆ, A., 2002. – Ante Uglešić, *Ranokršćanska arhitektura na području današnje zadarske nadbiskupije*, Zadar.

VEŽIĆ, P., 1990. – Pavuša Vežić, Prezbiterij katedrale u Zadru, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, Vol. 30, br. 1, Split, 49-68.

VEŽIĆ, P., 1997. – Pavuša Vežić, Crkva Sv. Ivana ispred Grada u Zadru, *Diadora*, Vol. 39, br. 18/19, 275-297.

VEŽIĆ, P., 2005. – Pavuša Vežić, *Zadar na pragu kršćanstva*, Zadar.

VIŠNJIĆ, J., 2017. – Josip Višnjić, Ranokršćanska bazilika u istočnom dijelu Tarsatike, *Pul Vele Crikve, arheološka istraživanja tarsatičkih termi i ranokršćanske bazilike*, Rijeka, 93-122.

VRSALOVIĆ, D., 2003. – Dasen Vrsalović, *Povijest otoka Brača*, Zagreb.

VUČIĆ, J., 2019. – Jakov Vučić, Prethodni rezultati istraživanja u Zadarskoj katedrali 2006. i 2007. godine, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, Vol. 45, br. 1, Split, 53-62.

WILKES, J., J., 1969. – John J. Wilkes, *Dalmatia*, London.

ZADRO, A., 2017. – Ana Zadro, Povijesni kontekst širenja kršćanstva na jugoistočnome Jadranu, *Hum: časopis Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Mostaru*, Vol. 12, br. 17-18, Mostar, 184-210.

ZELIĆ, D., 1993. – Danko Zelić, Nastanak urbanih naselja na otoku Krku, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, Vol. 2, br. 17, Zagreb, 7-17.

ŽIŽIĆ, I., 2008. – Ivica Žižić, Antropološka žarišta obrednog simbolizma, *Živo Vrelo*, br. 6, Zagreb, 2-5.

ŽIŽIĆ, I., 2011. – Ivica Žižić, Ikonizam i anikonizam u liturgijskoj umjetnosti – Uz teologiju slike i nekoliko bilješki o kršćanskoj Saloni, *Tusculum: časopis za solinske teme*, Vol. 4, br. 1, Solin, 111-121.

ŽIŽIĆ, I., 2017. – Ivica Žižić, *Slava križa: simboli i slike vjere u ranokršćanskoj kulturi*, Zagreb.

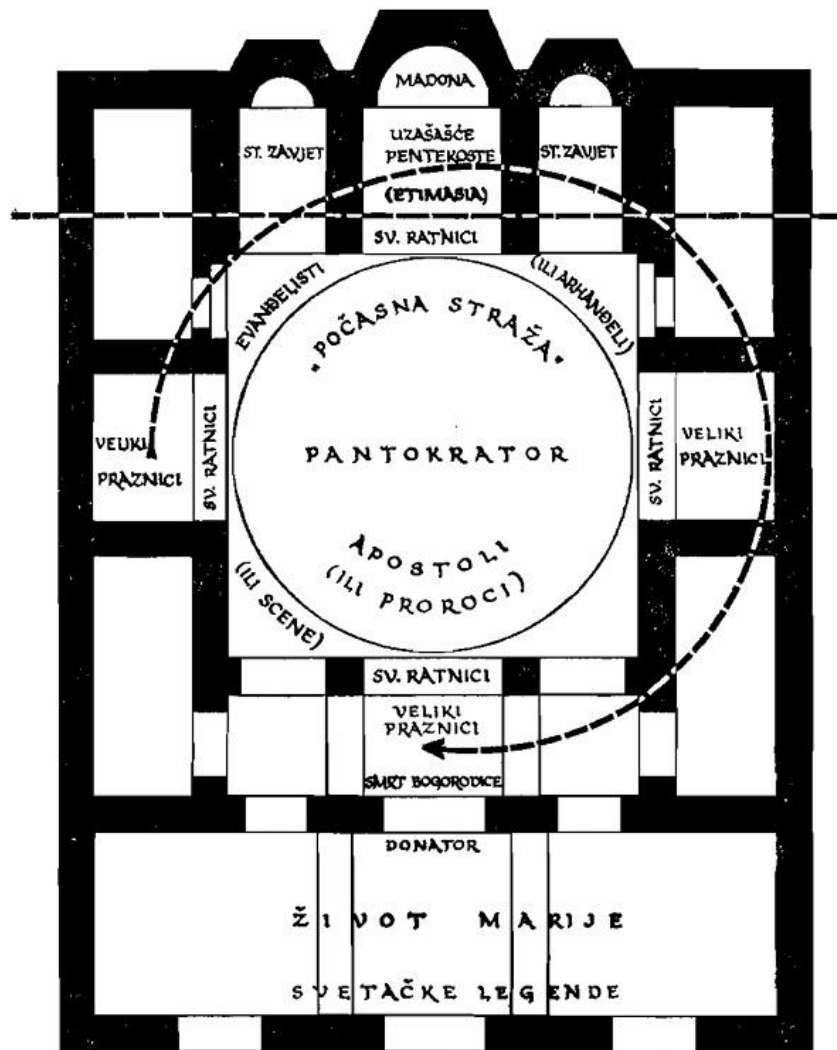
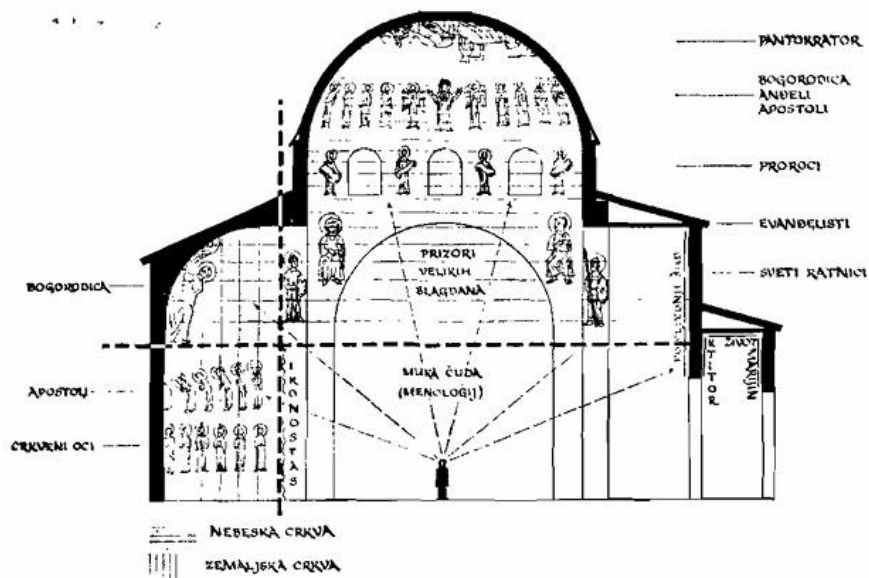
12. Katalog ilustracija



Sl. 1. Primjer figuralnog prizora na ploči iz mezopotamskog Ura (M. GARČEVIĆ, 2006, 10.)



Sl. 2. Apsidalni mozaik Eufrazijeve bazilike u Poreču (M. GARČEVIĆ, 2006, 131.)



Sl. 3. Shema rasporeda ikonografskih tema u središnjoj kupolnoj građevini (A. BADURINA (ur.), 1979, 36,39.)



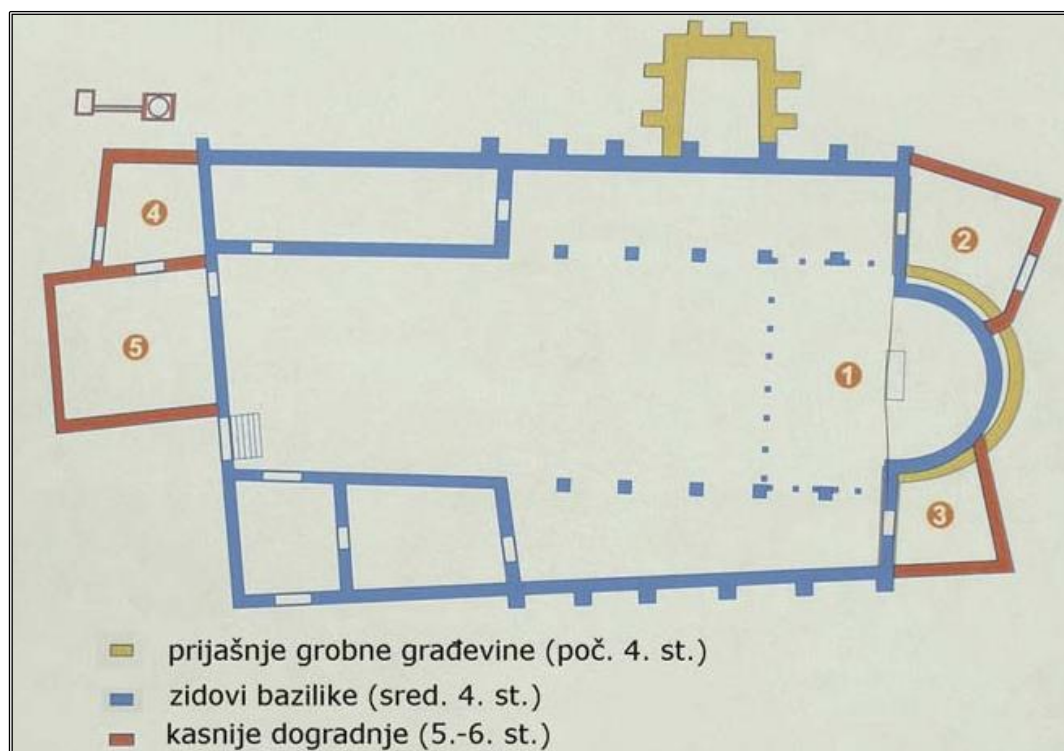
Sl. 4. Crtež mozaika u lateranskoj kapeli sv. Venancija u Rimu (B. NADILO, K. REGAN, 2007, 1103.)



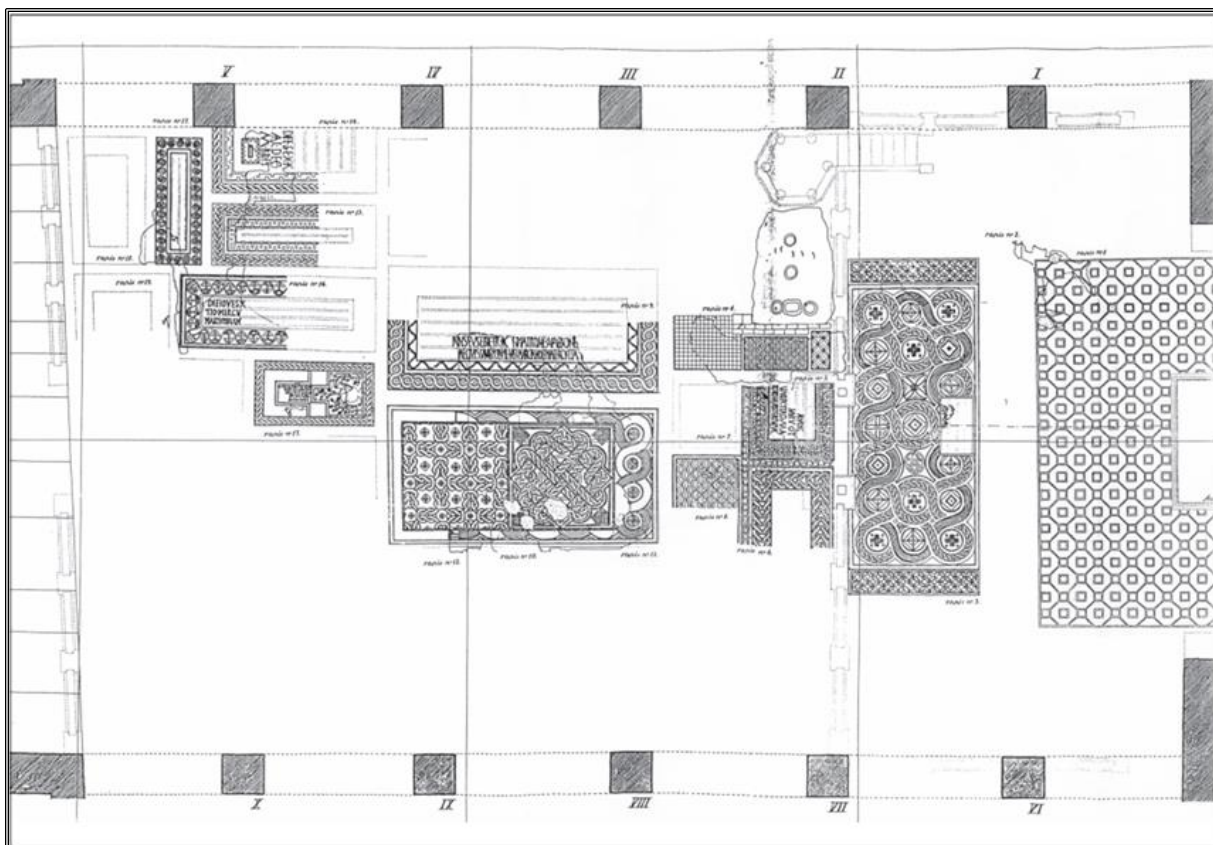
Sl. 5. Kapljučki podni mozaik s imenom martira Asterija (J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 2003, 516.)



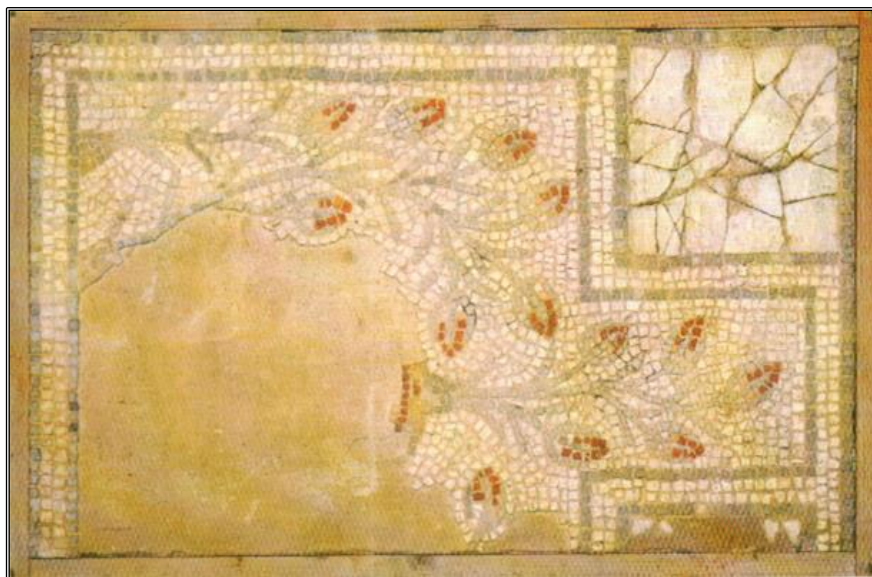
Sl. 6. Kapljučki podni mozaik s imenom martira Antiohijana (J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 2003, 516.)



Sl. 7. Plan razvoja ceterijalne bazilike na Kapljuču prema E. Dyggve (B. NADILO, K. REGAN, 2007, 1104.)



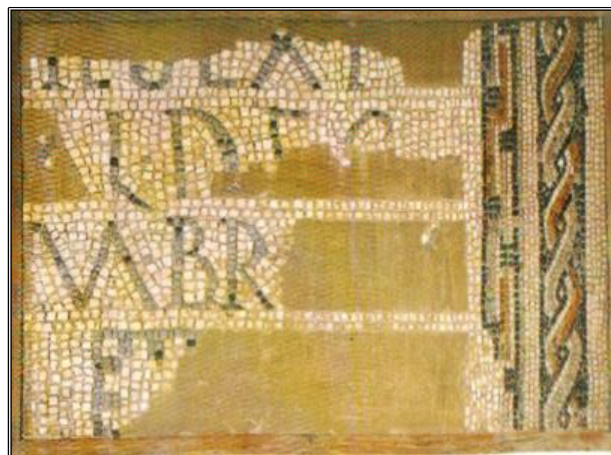
Sl. 8. Crtež podnih mozaika starokršćanske bazilike na Kapljuču (J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 2003, 514.)



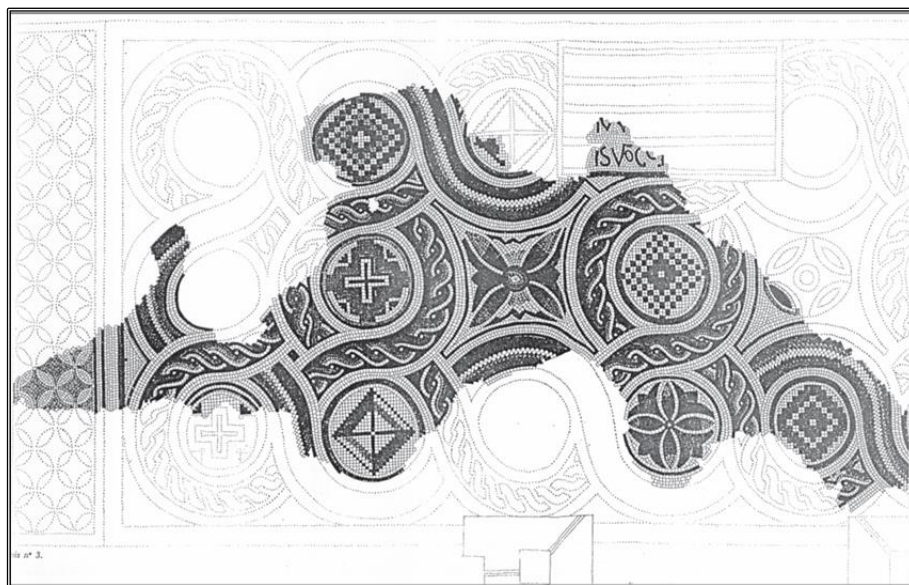
Sl. 9. Podna mozaička ploha br. 13 iz bazilike na Kapljuču izložena u lapidariju Arheološkog muzeja u Splitu (J. MEDER, 2003, 235.)



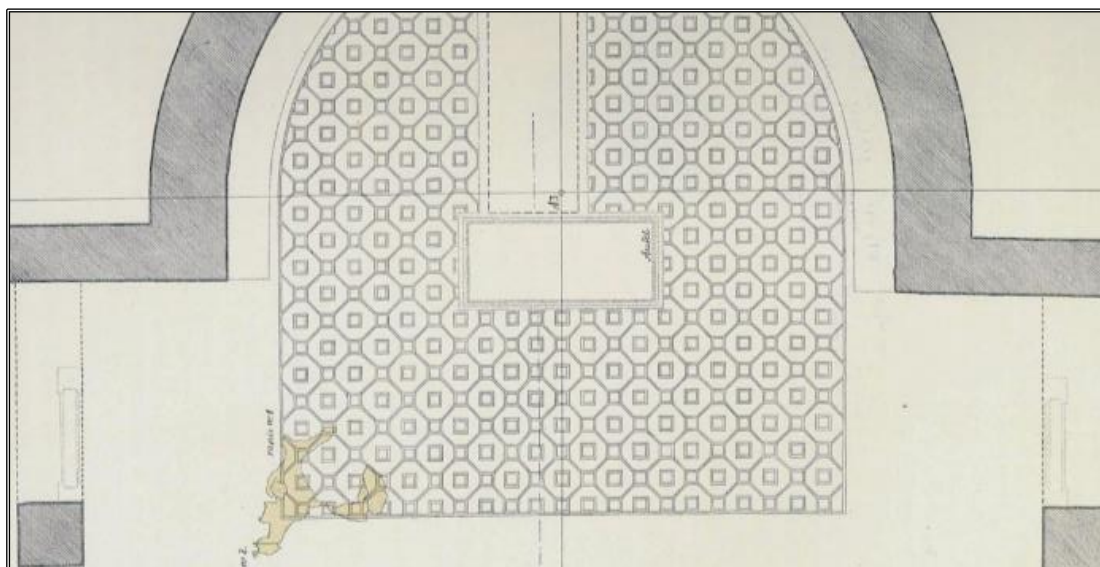
Sl. 10. Podna mozaička ploha br. 9 iz bazilike na Kapljuču izložena u lapidariju Arheološkog muzeja u Splitu
(J. MEDER, 2003, 235.)



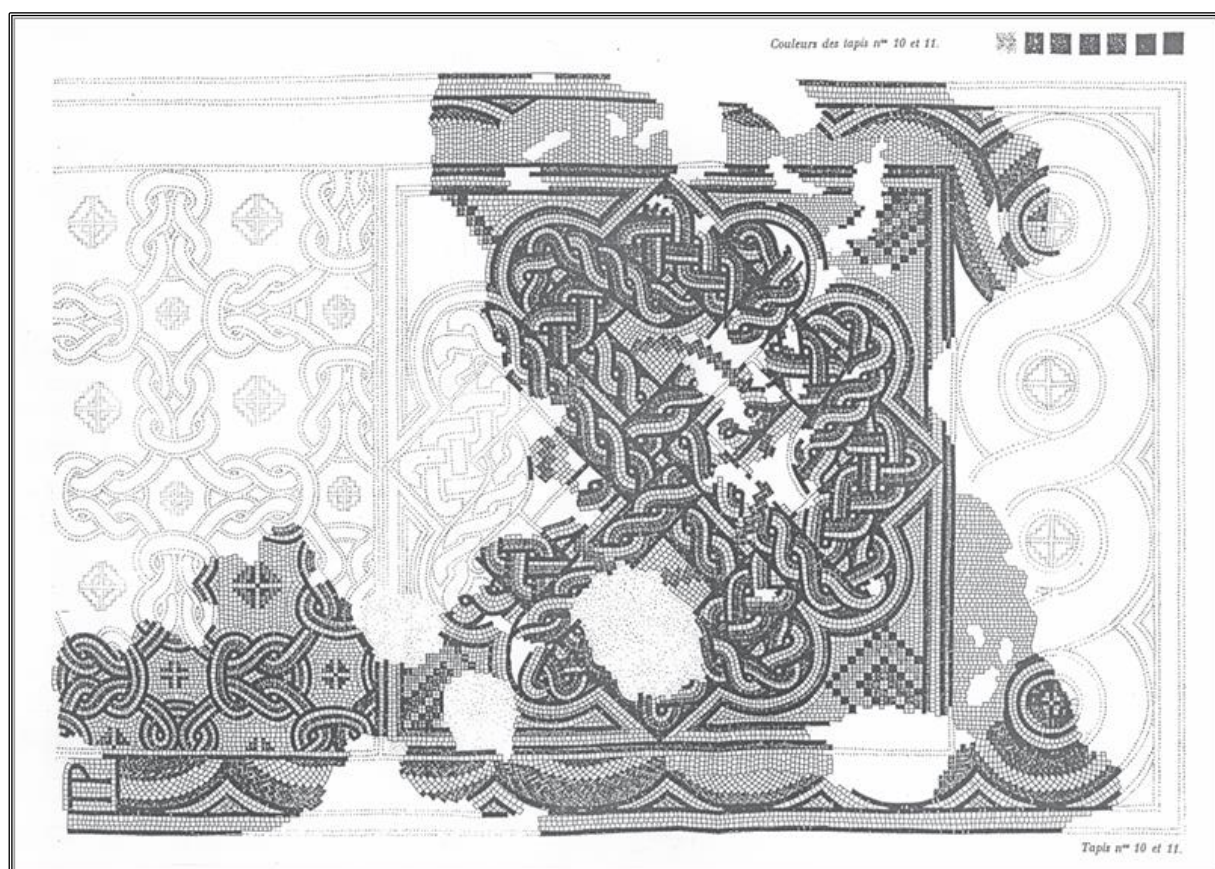
Sl. 11. Podna mozaička ploha br. 14 iz bazilike na Kapljuču izložena u lapidariju Arheološkog muzeja u Splitu
(J. MEDER, 2003, 235.)



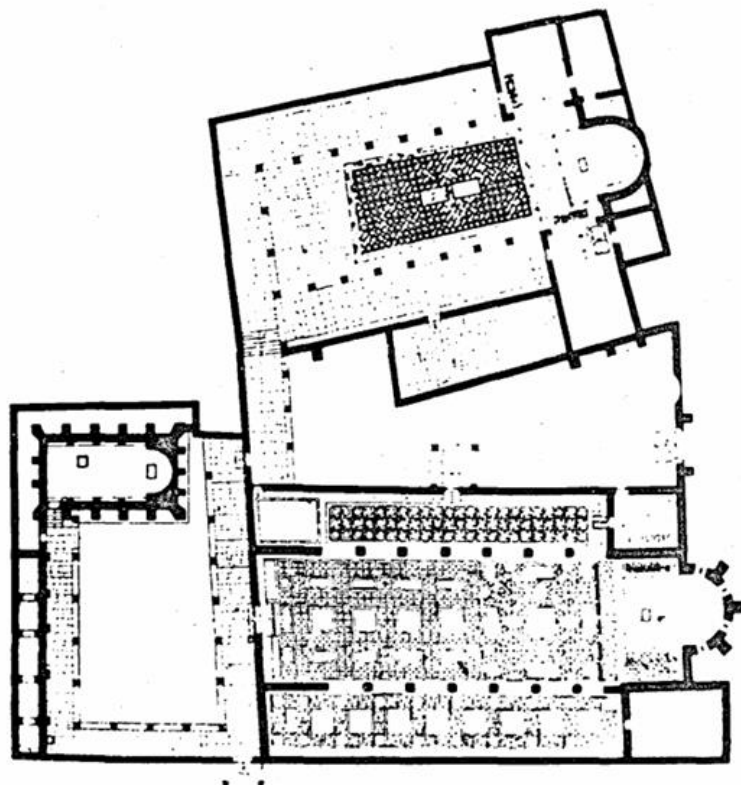
Sl. 12. Crtež podne mozaičke plohe br. 3 iz bazilike na Kapljuču (J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 2003, 517.)



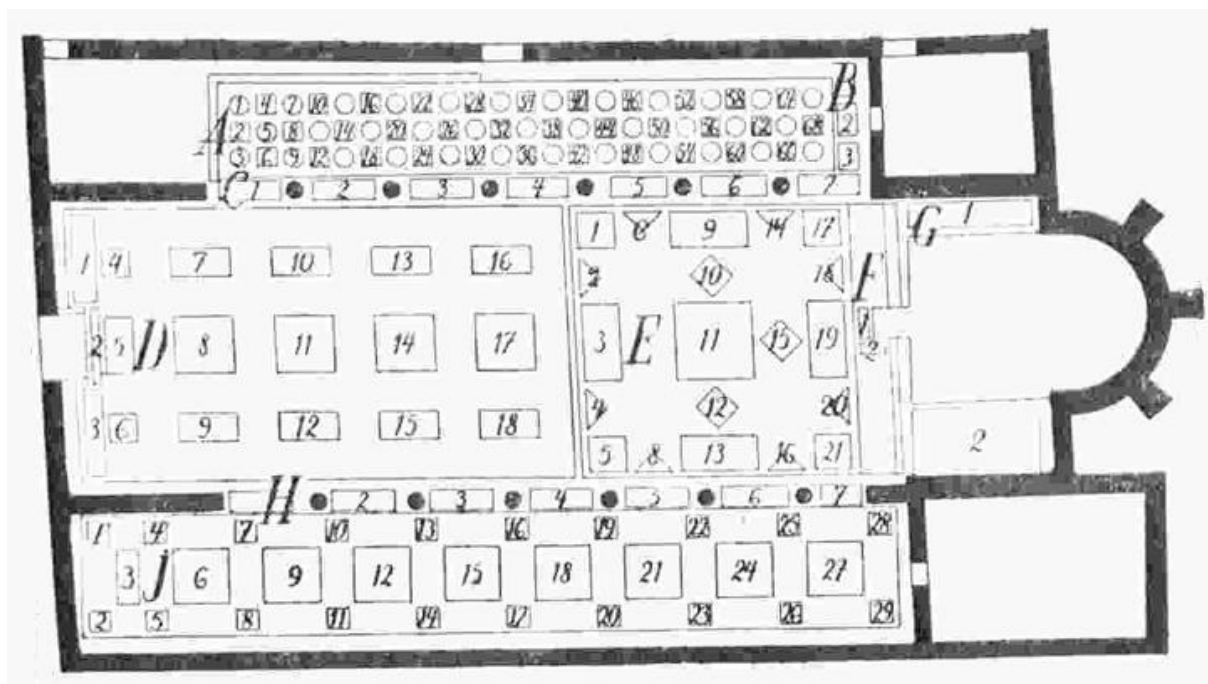
Sl. 13. Crtež rekonstrukcije podne mozaičke plohe br. 1 iz bazilike na Kapljuču (J. MEDER, 2003, 235.)



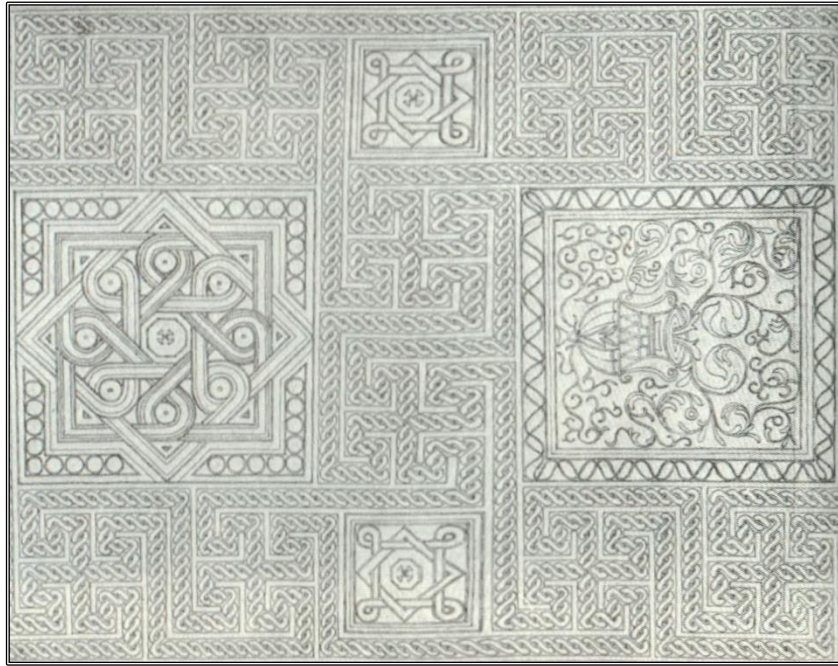
Sl. 14. Crtež podnih mozaičkih ploha br. 10 i br. 11 iz bazilike na Kapljuču (J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 2003, 519.)



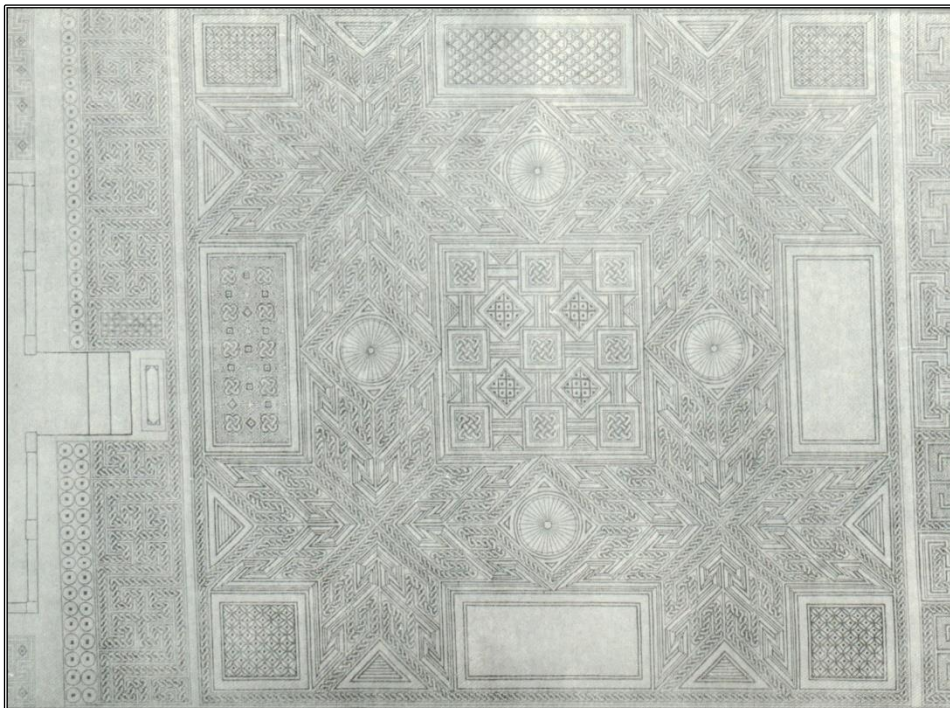
Sl. 15. Tlocrt cemerijalnog sklopa dvojnih bazilika na Marusincu prema E. Dyggve (E. MARIN, 1979, 34.)



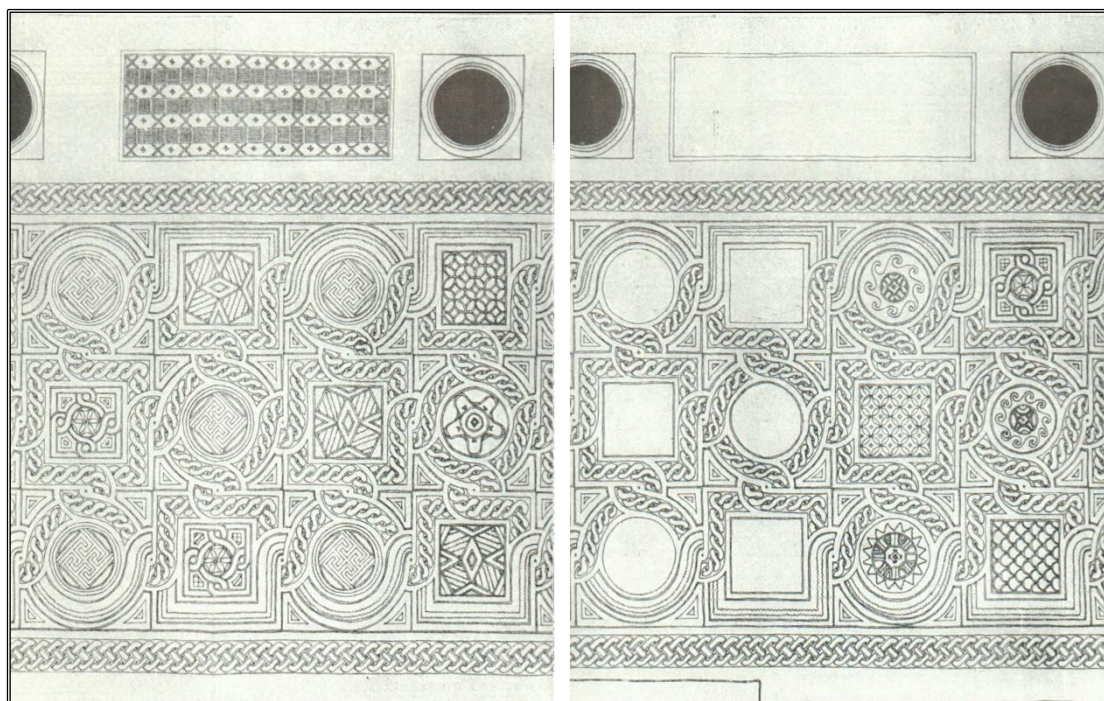
Sl. 16. Crtež s prikazom podnih mozaika južne bazilike na Marusincu (M. BUZOV, 1991a, 63.)



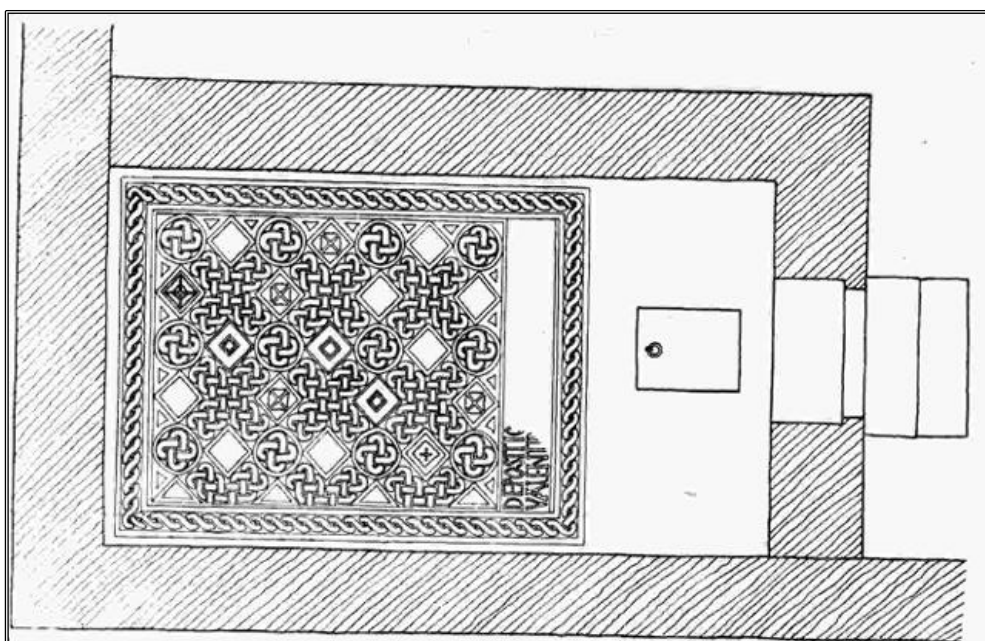
Sl. 17. Crtež rekonstrukcije detalja mozaičkog poda iz južne lađe južne bazilike na Marusincu
(M. BUZOV, 1991a, 66.)



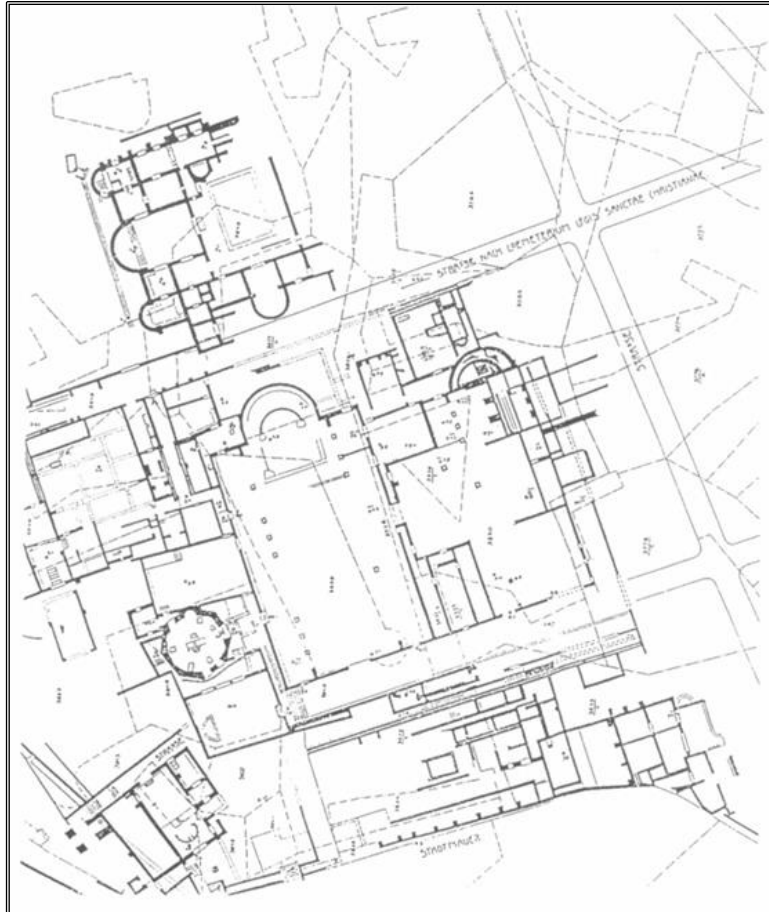
Sl. 18. Crtež rekonstrukcije detalja mozaičkog poda iz srednje lađe južne bazilike na Marusincu
(M. BUZOV, 1991a, 73.)



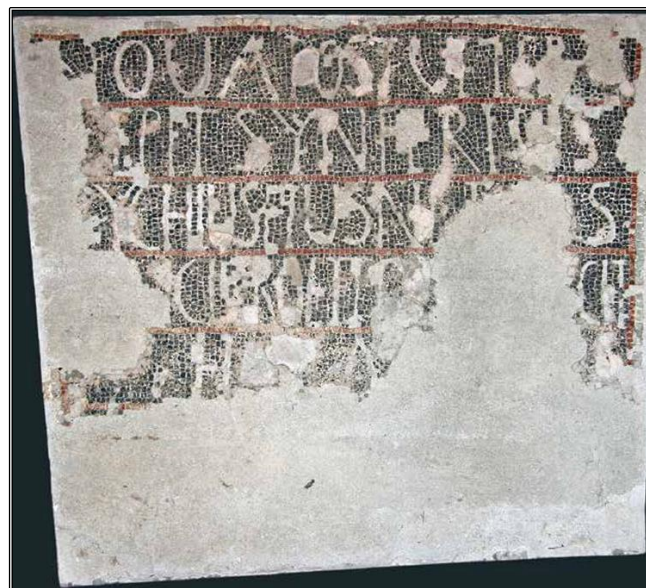
Sl. 19. Crtež rekonstrukcije detalja mozaičkog poda iz sjeverne lađe južne bazilike na Marusincu
(M. BUZOV, 1991a, 70.)



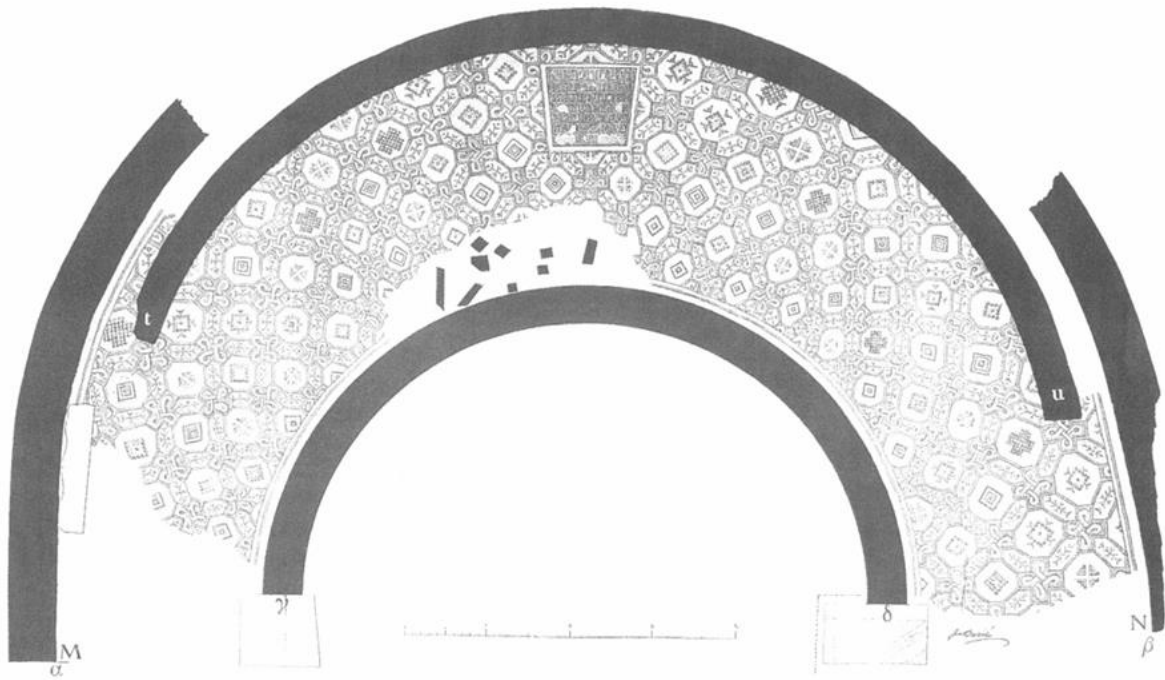
Sl. 20. Crtež rekonstrukcije mozaičkog poda iz bočnog krila sjeverne bazilike na Marusincu
(M. BUZOV, 1991a, 60.)



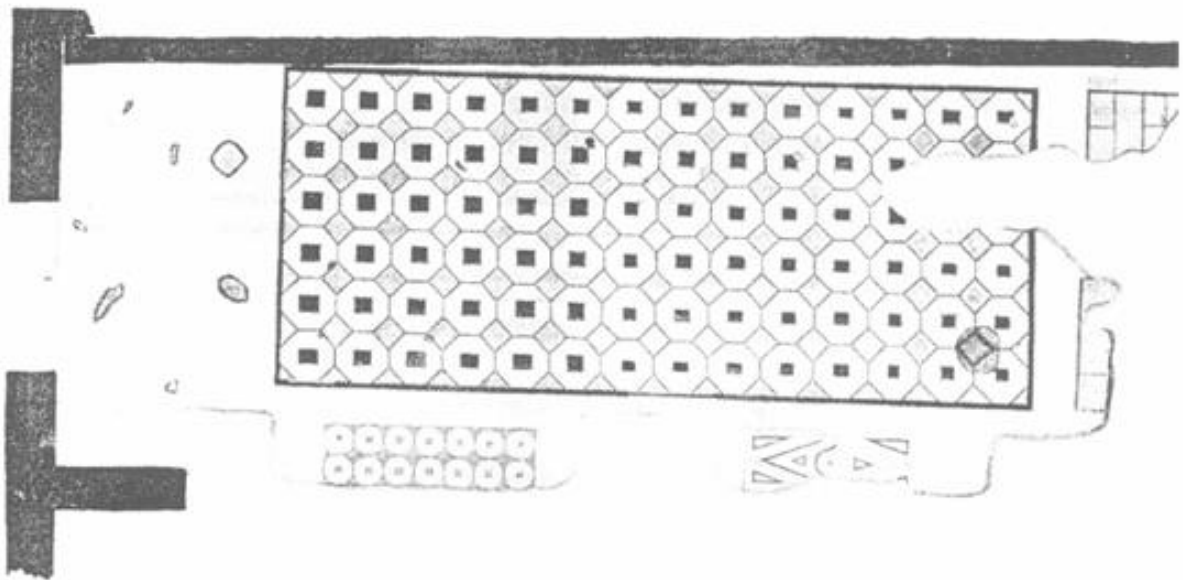
Sl. 21. Tlocrt episkopalnog središta u Saloni prema W. Gerber (JELIČIĆ-RADONIĆ, 1999, 53.)



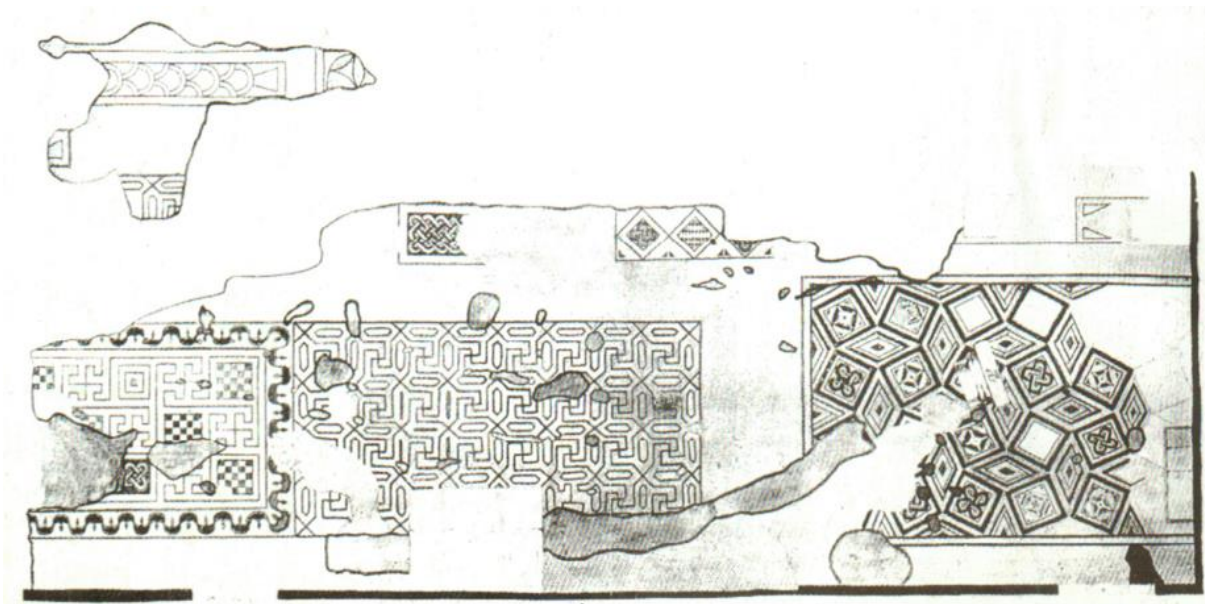
Sl. 22. Podni mozaički natpis biskupa Simferija i Hezihija iz salonitanske katedrale (M. BUZOV, 2021, 66.)



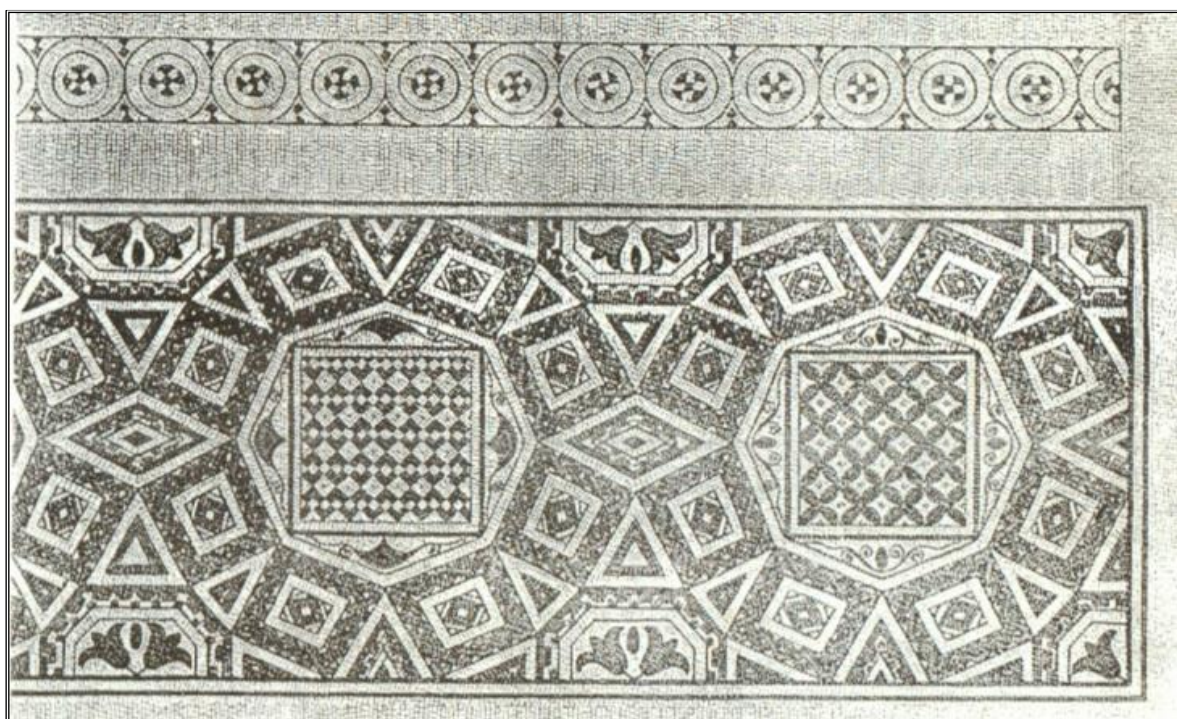
Sl. 23. Crtež mozaičkog poda deambulatorija salonitanske katedrale (JELIČIĆ-RADONIĆ, 1999, 55.)



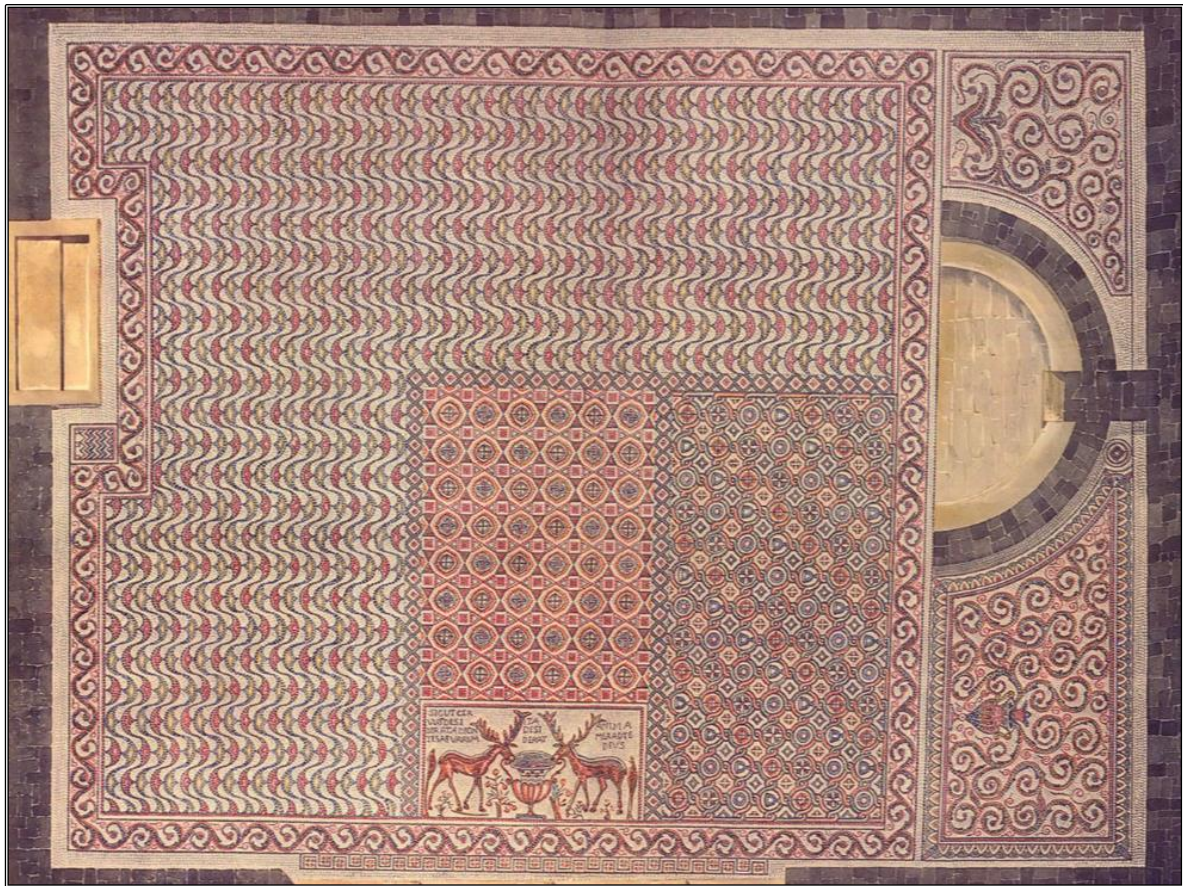
Sl. 24. Crtež mozaičkog poda sjeverne lađe salonitanske katedrale (J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1999, 68.)



Sl. 25. Crtež mozaičkog poda južne lađe salonitanske katedrale (J. MEDER, 2003, 239.)



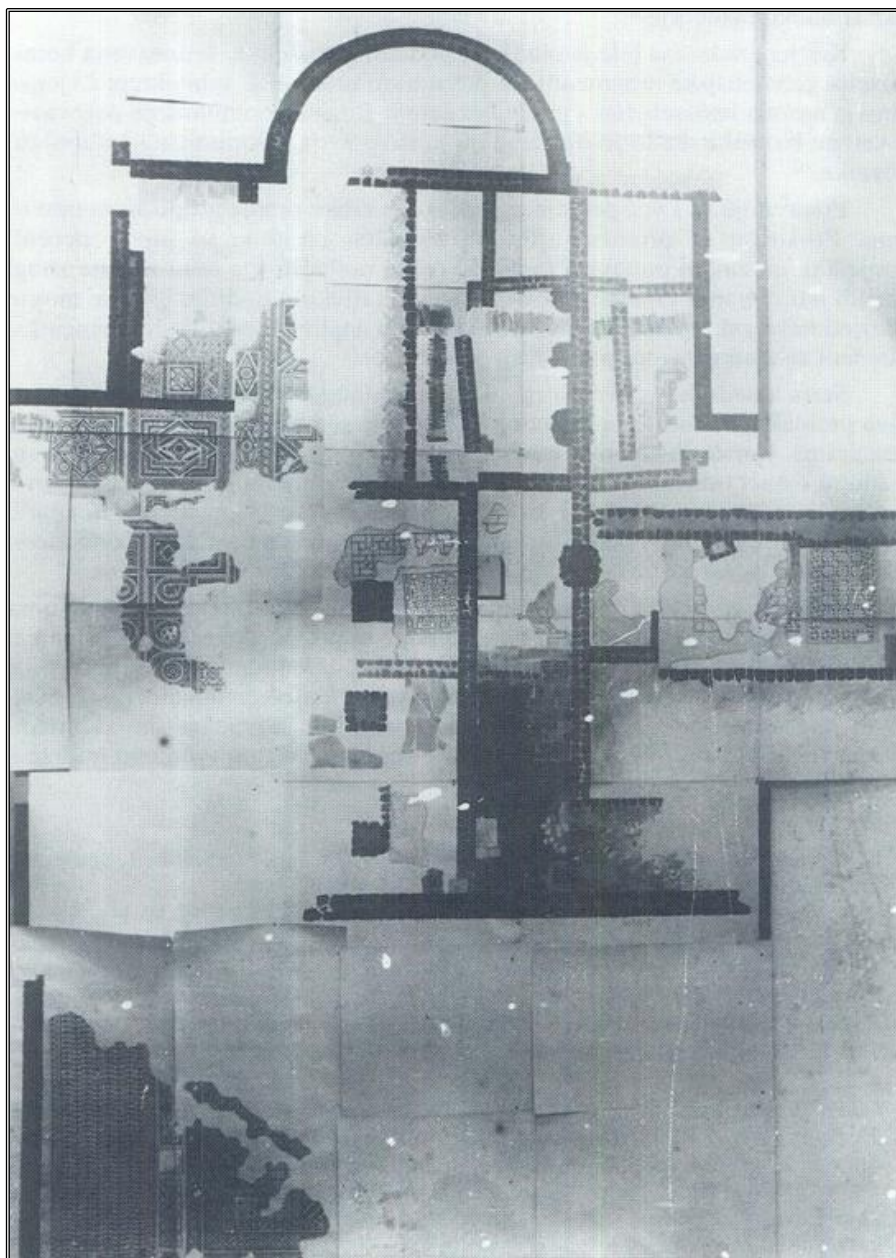
Sl. 26. Crtež rekonstrukcije mozaičkog poda iz dijakonikona salonitanske katedrale (J. MEDER, 2003, 239.)



Sl. 27. Crtež rekonstrukcije mozaičkog poda konsignatorija salonitanske katedrale (J. MEDER, 2003, 240.)



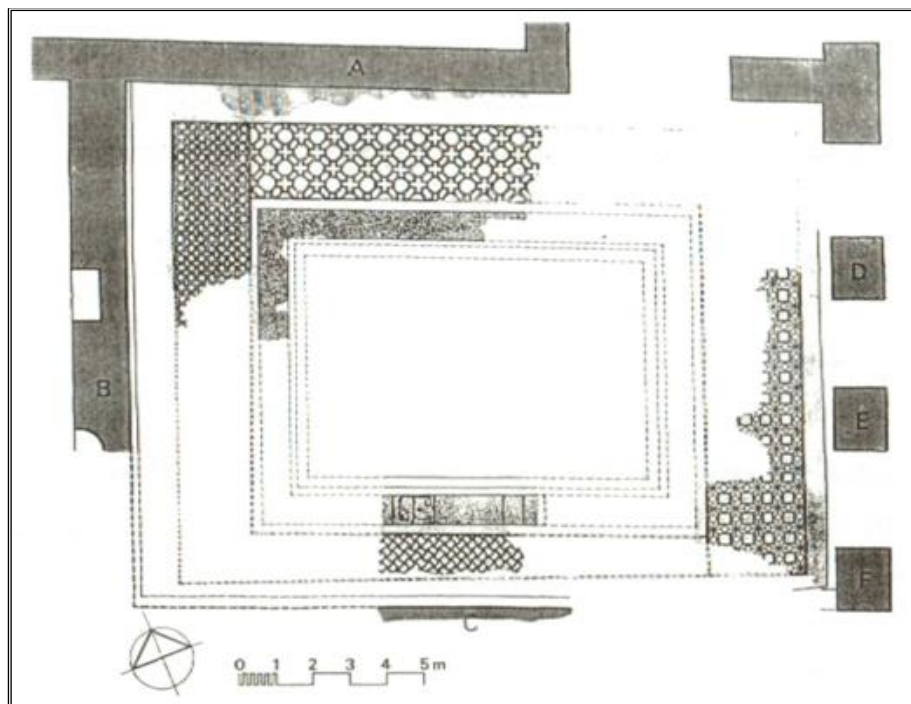
Sl. 28. Crtež podne mozaičke plohe s prikazom dvaju jelena oko središnjeg kantara iz konsignatorija salonitanske katedrale (I. ŽIŽIĆ, 2011, 119.)



Sl. 29. Crtež podnih mozaika križne bazilike episkopalnog kompleksa u Saloni
(J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994b, 26.)



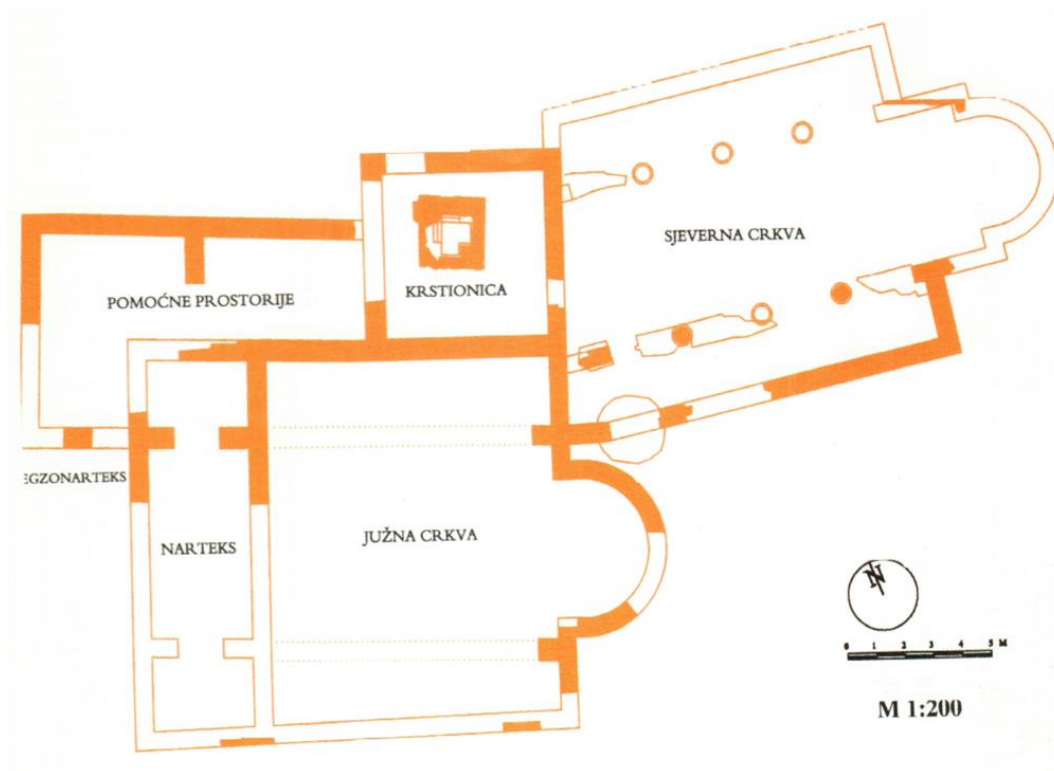
Sl. 30. Mozaički pod u sklopu arhitektonskih ostataka s tzv. solinske zaobilaznice
(J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1999, 59.)



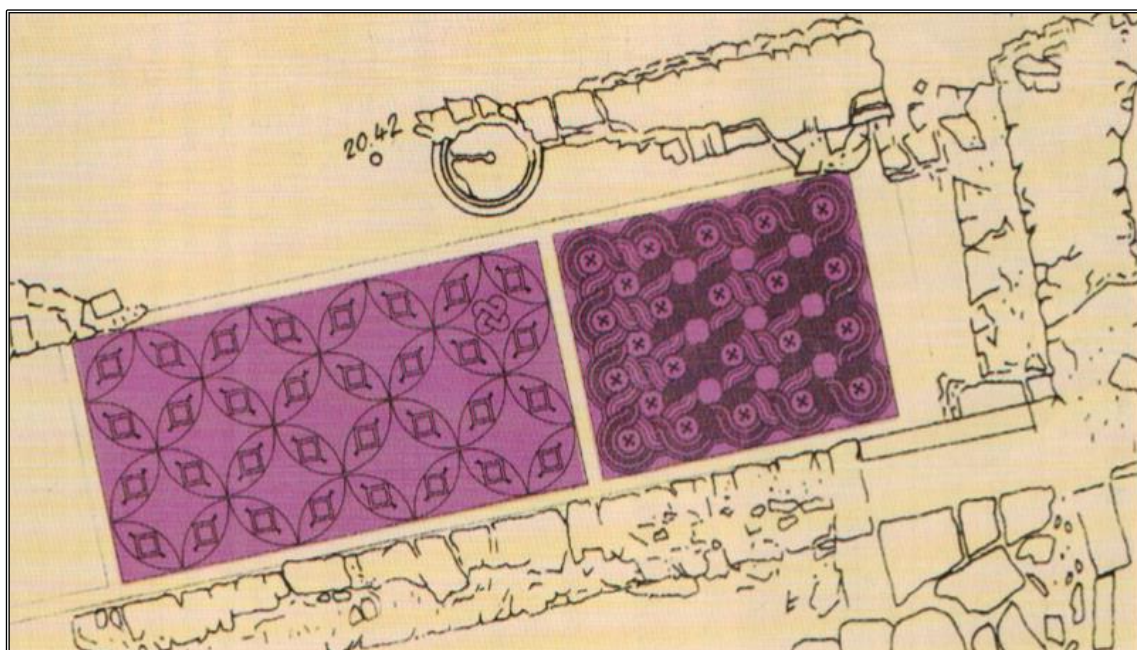
Sl. 31. Crtež mozaičkog poda u tzv. Sektoru I. Dioklecijanove palače u Splitu (J. MEDER, 2003, 97.)



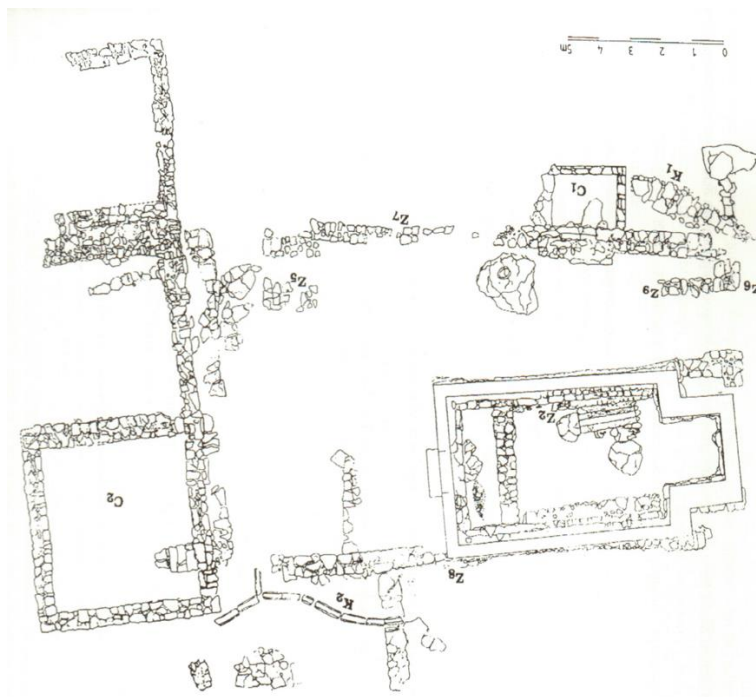
Sl. 32. Detalj mozaičkog poda sjevernog trijema u tzv. Sektoru I. Dioklecijanove palače u Splitu (J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1999, 61.)



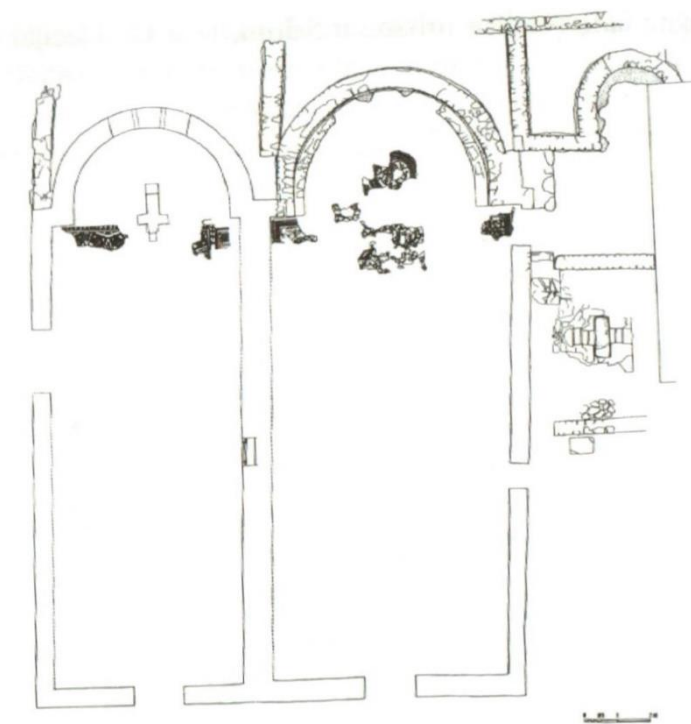
Sl. 33. Crtež tlocrta pretpostavljene starokršćanske faze lok. Ad basilicas pictas u Splitu prema I. Vojnović (F. OREB et al., 1999b, 25.)



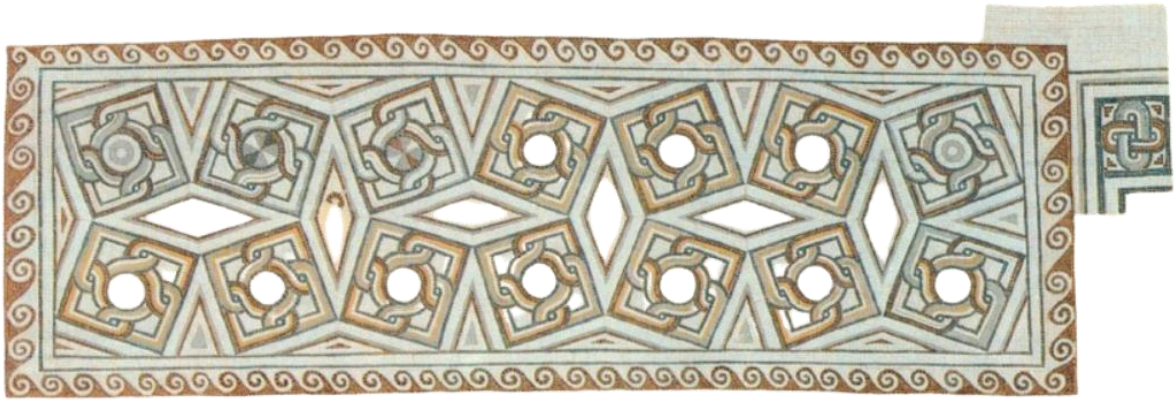
Sl. 34. Crtež rekonstrukcije dijela mozaičkog poda sjeverne bazilike na lok. Ad basilicas pictas u Splitu (D. ČERINA, 1999, 37.)



Sl. 35. Tlocrt kasnoantičkih arhitektonskih ostataka na Putalju prema I. Fadić (I. FADIĆ, 2001, 146.)



Sl. 36. Tlocrt starokršćanskog sklopa u Starom Gradu na Hvaru prema J. Jeličić-Radonić (J. MEDER, 2003, 103.)



Sl. 37. Crtež rekonstrukcije podnog mozaika iz apside sjeverne bazilike u Starom Gradu
(J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994a, 77.)



Sl. 38. Podni mozaički medaljon iz apside južne bazilike u Starom Gradu (J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994a, 69.)



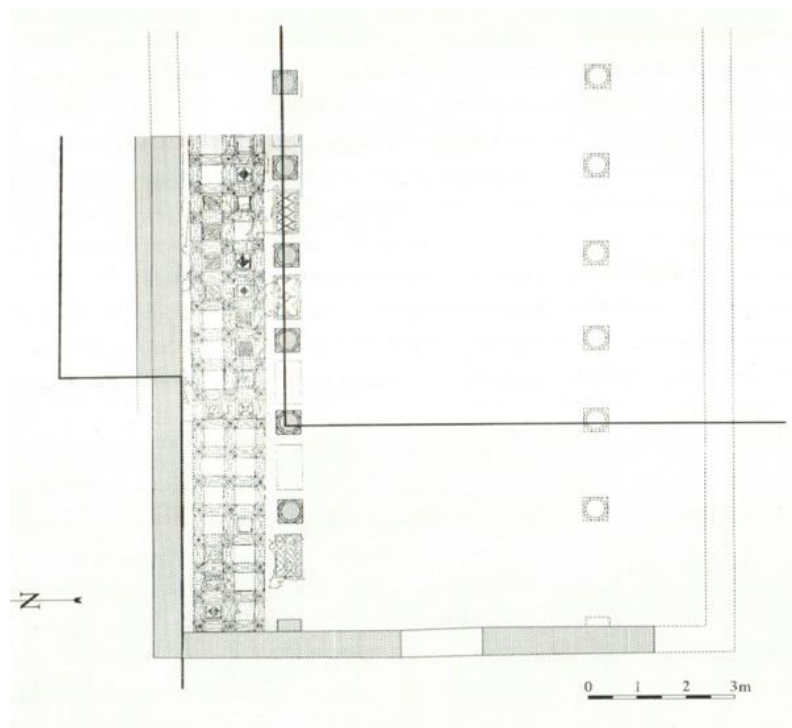
Sl. 39. Crtež rekonstrukcije podnog mozaika iz prezbiteterija južne bazilike u Starom Gradu
(J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994a, 85.)



Sl. 40. Crtež rekonstrukcije podnog mozaika južne bazilike u Starom Gradu (J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994a, 73.)



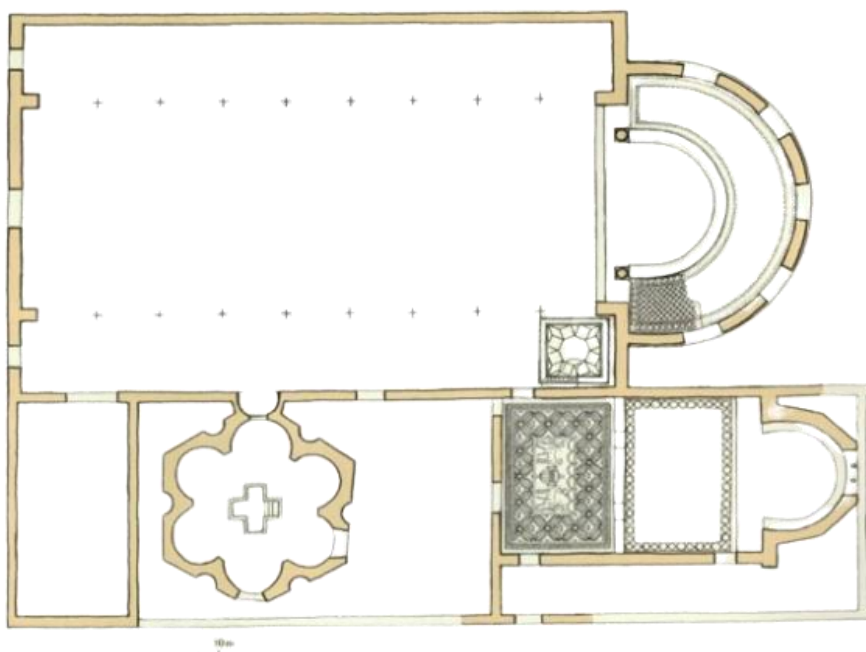
Sl. 41. Crtež rekonstrukcije podnog mozaika južne bazilike u Starom Gradu (J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994a, 72.)



Sl. 42. Tlocrt bazilike sv. Petra s mozaikom u Supetru prema J. Jeličić-Radonić (J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994c, 62.)



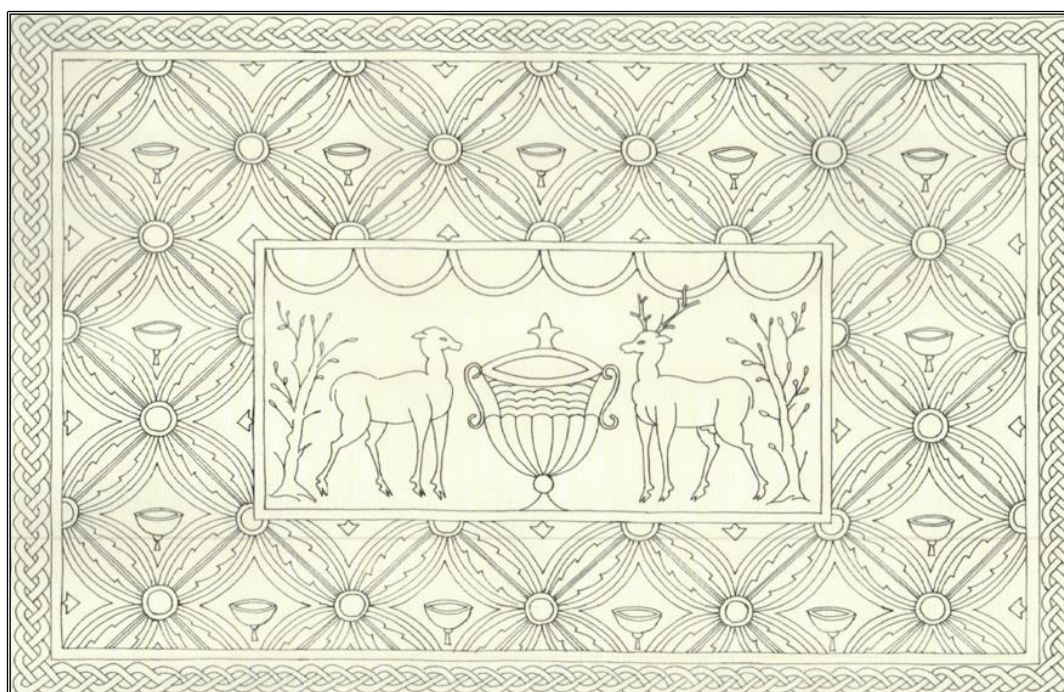
Sl. 43. Crteži podnih mozaika iz bazilike sv. Petra u Supetru (J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994c, 58-59.)



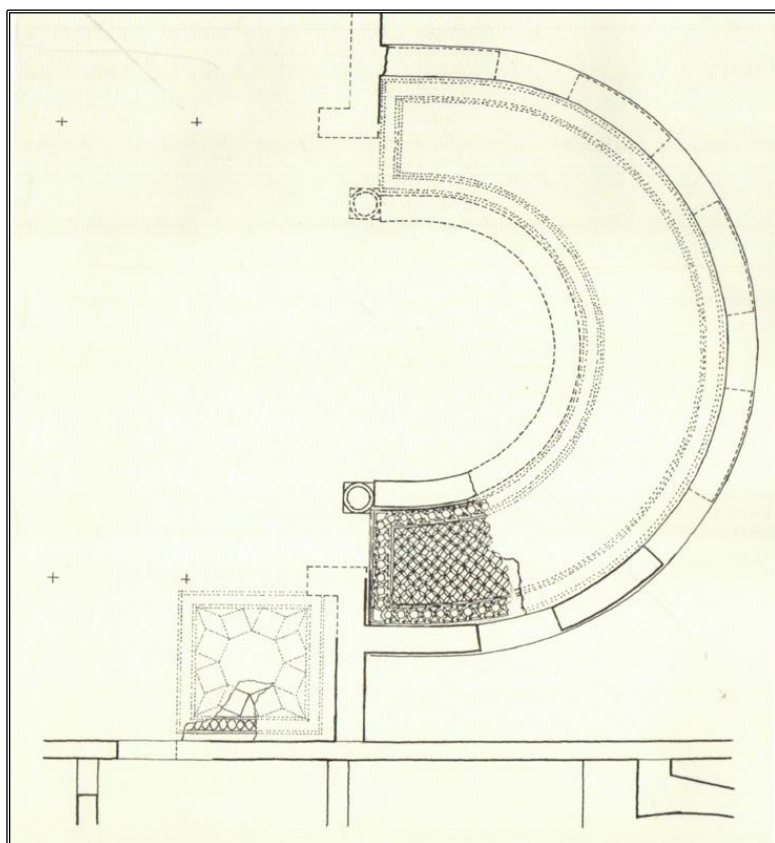
Sl. 44. Tlocrt starokršćanskog kompleksa u Zadru prema P. Vežić (P. VEŽIĆ, 2005, 37.)



Sl. 45. Podni mozaik s prikazom jelena i košute oko središnjeg kantara iz katekumeneja starokršćanskog kompleksa u Zadru (M. BUZOV, 2018, 212.)



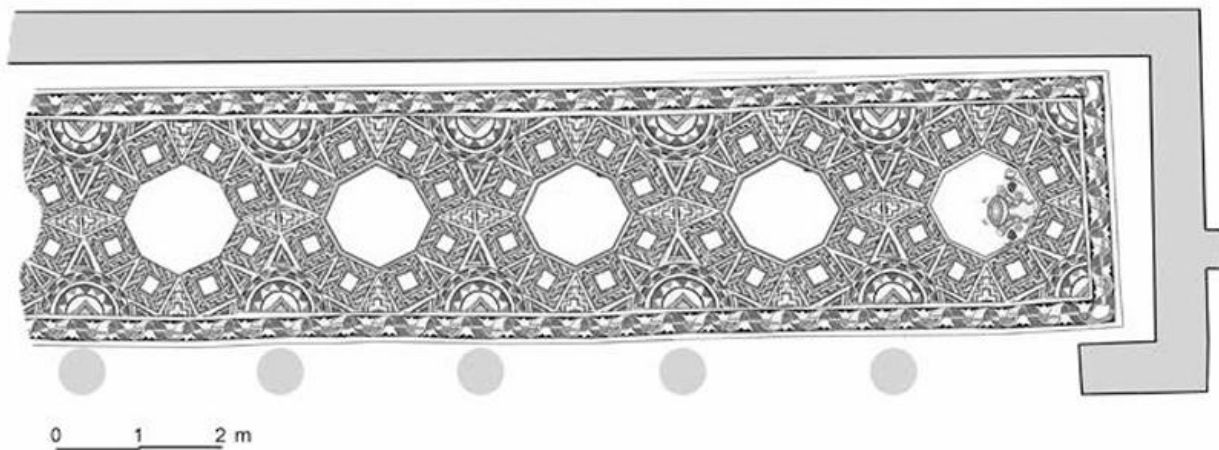
Sl. 46. Crtež rekonstrukcije podnog mozaika iz katekumeneja starokršćanskog kompleksa u Zadru (P. VEŽIĆ, 2005, 52.)



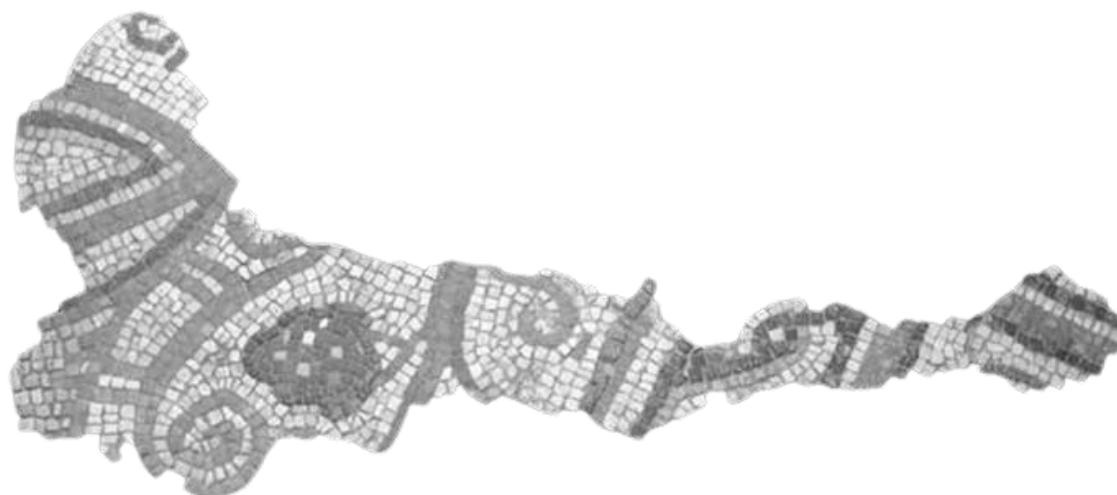
Sl. 47. Crtež podnih mozaika starokršćanske bazilike u Zadru (P. VEŽIĆ, 2005, 39.)



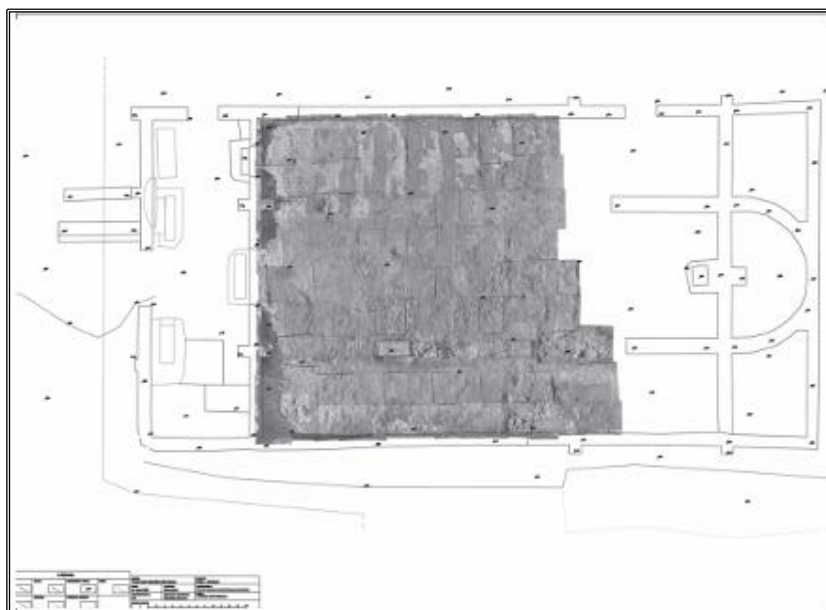
Sl. 48. Podni mozaik u deambulatoriju starokršćanske bazilike u Zadru (P. VEŽIĆ, 2005, 40.)



Sl. 49. Rekonstrukcija geometrijske mozaičke plohe iz sjeverne lađe zadarske katedrale (J. VUČIĆ, 2019, 60.)



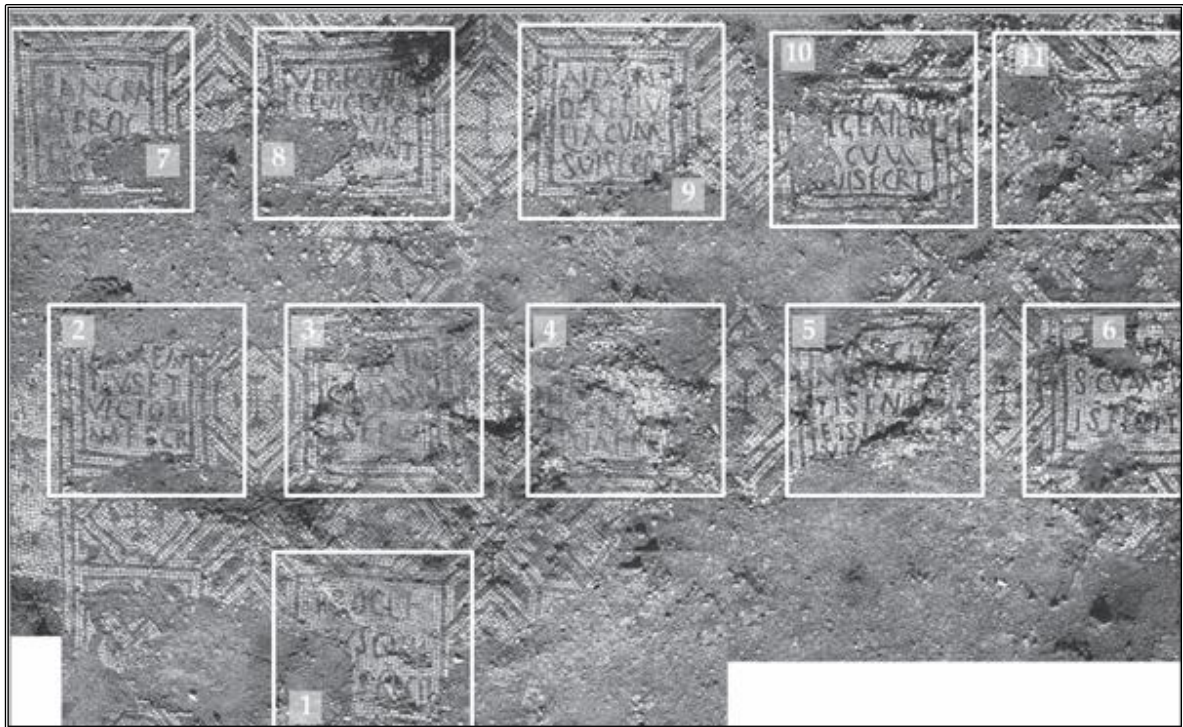
Sl. 50. Prikaz kantara i vinove loze u sklopu mozaičke plohe iz sjeverne lađe zadarske katedrale (J. VUČIĆ, 2019, 59.)



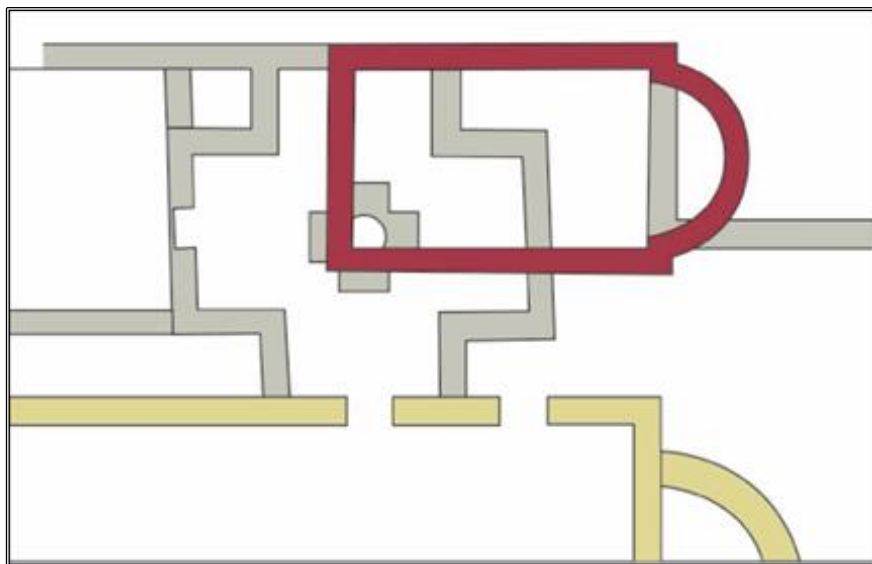
Sl. 51. Tlocrt starokršćanske bazilike u Jurandvoru pored Baške prema R. Starac
(A. KURILIĆ, Z. SERVENTI, 2016, 2303.)



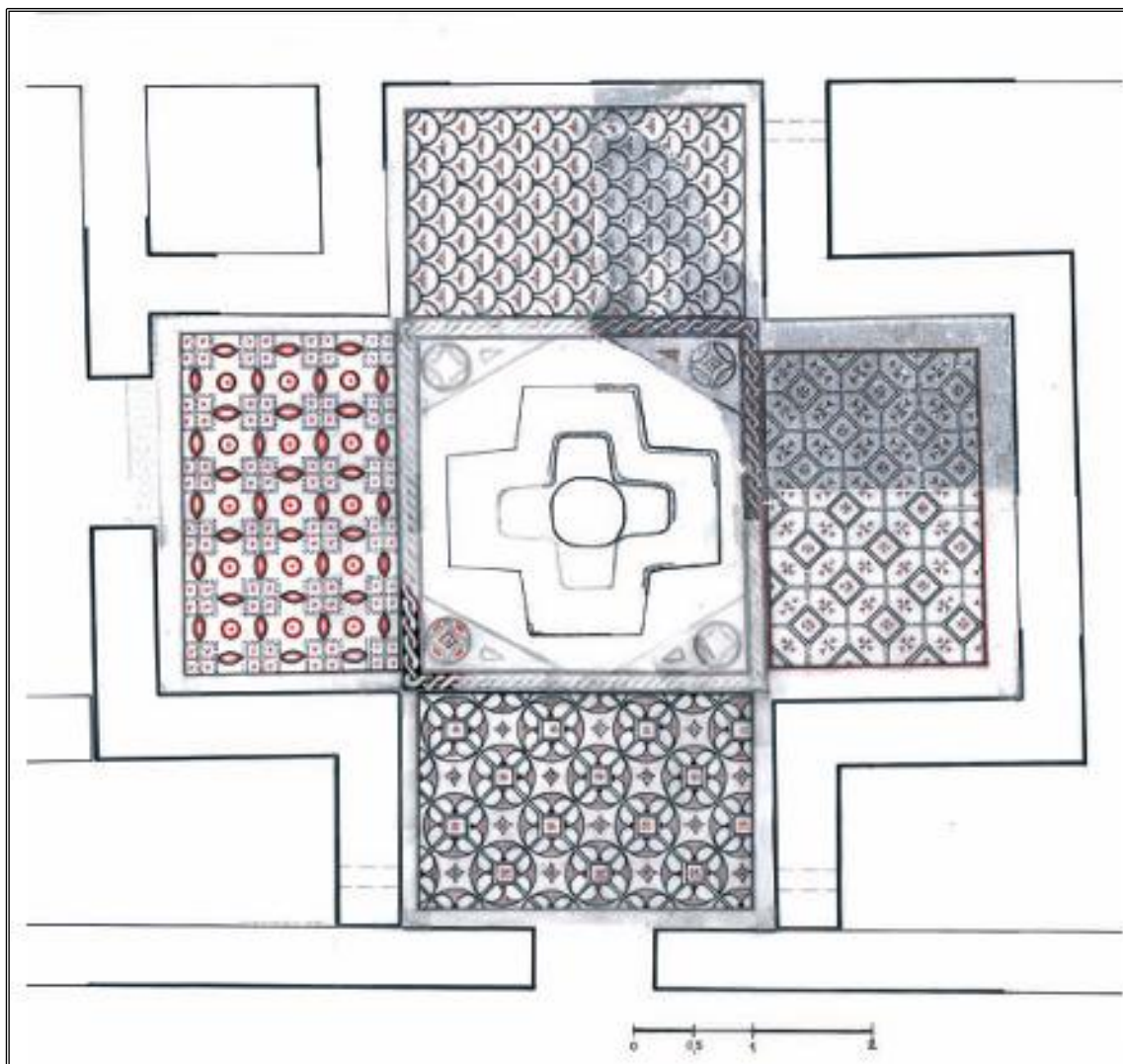
Sl. 52. Detalji mozaičkog poda starokršćanske bazilike u Jurandvoru pored Baške
(A. KURILIĆ, Z. SERVENTI, 2016, 2303.)



Sl. 53. Podni mozaici s imenima donatora iz starokršćanske bazilike u Jurandvoru pored Baške
(A. KURILIĆ, Z. SERVENTI, 2016, 2304.)



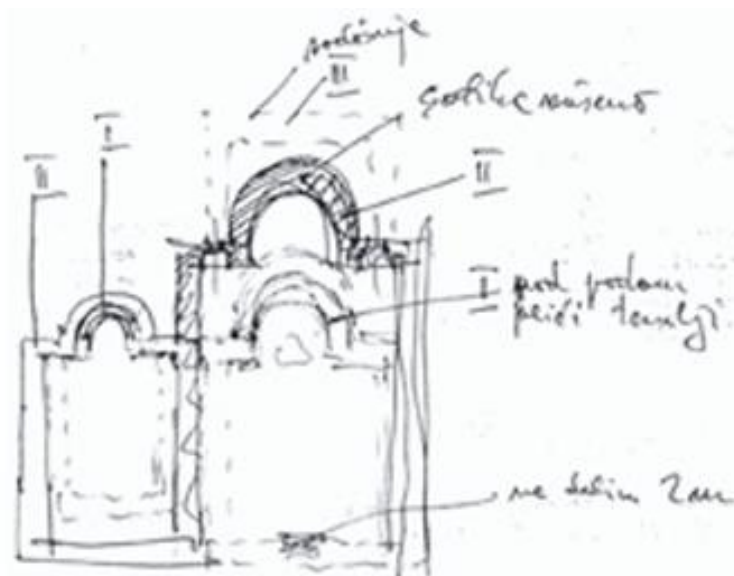
Sl. 54. Plan starokršćanskog sklopa u Baškoj prema A. Matešić (N. JAKŠIĆ, N. NOVAK, 2009, 403.)



Sl. 55. Crtež rekonstrukcije mozaičkog poda krstionice starokršćanskog sklopa u Baškoj
(N. JAKŠIĆ, N. NOVAK, 2009, 405.)



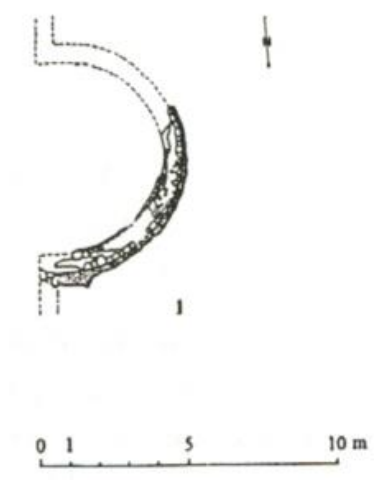
Sl. 56. Crtež podnog mozaika iz atrija starokršćanskog sklopa u Baškoj (N. JAKŠIĆ, N. NOVAK, 2009, 406.)



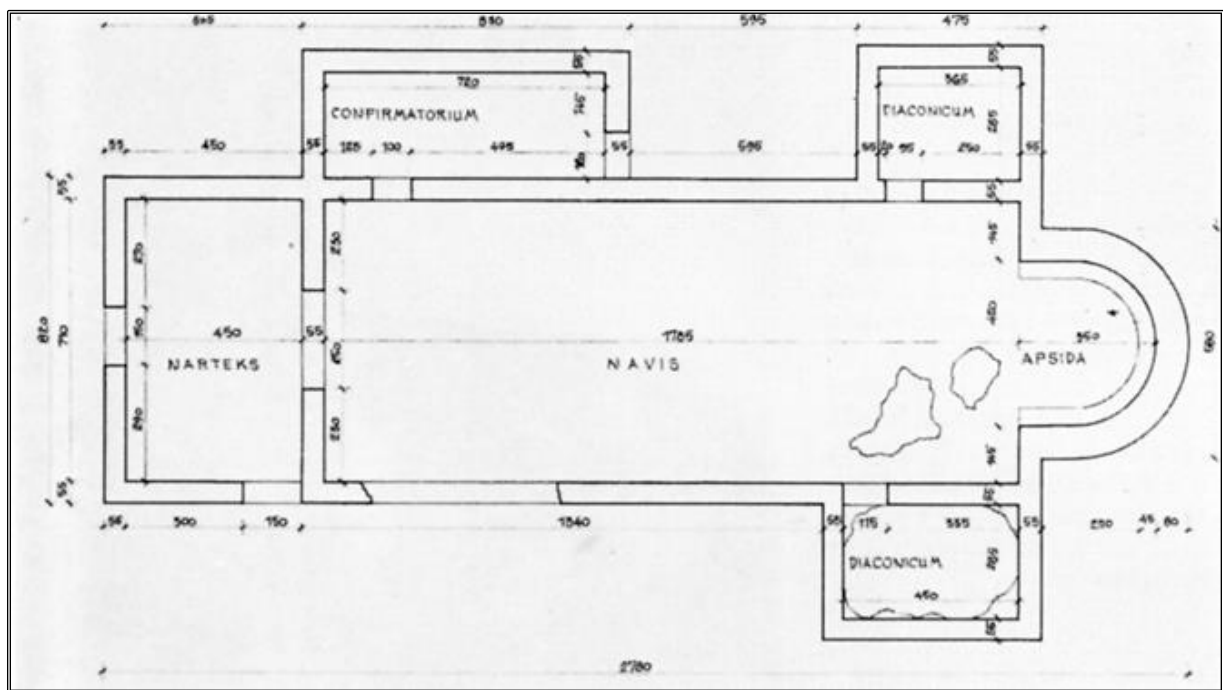
Sl. 57. Skica I. Štambuka nalaza ispod hvarske katedrale (I. ŠTAMBUK, 2019, 75.)



Sl. 58. Fragment mozaika i crtež rekonstrukcije mozaika – medaljona iz gornje crkve ispod kapele sv. Prospera u Hvaru (I. ŠTAMBUK, 2019, 75.)



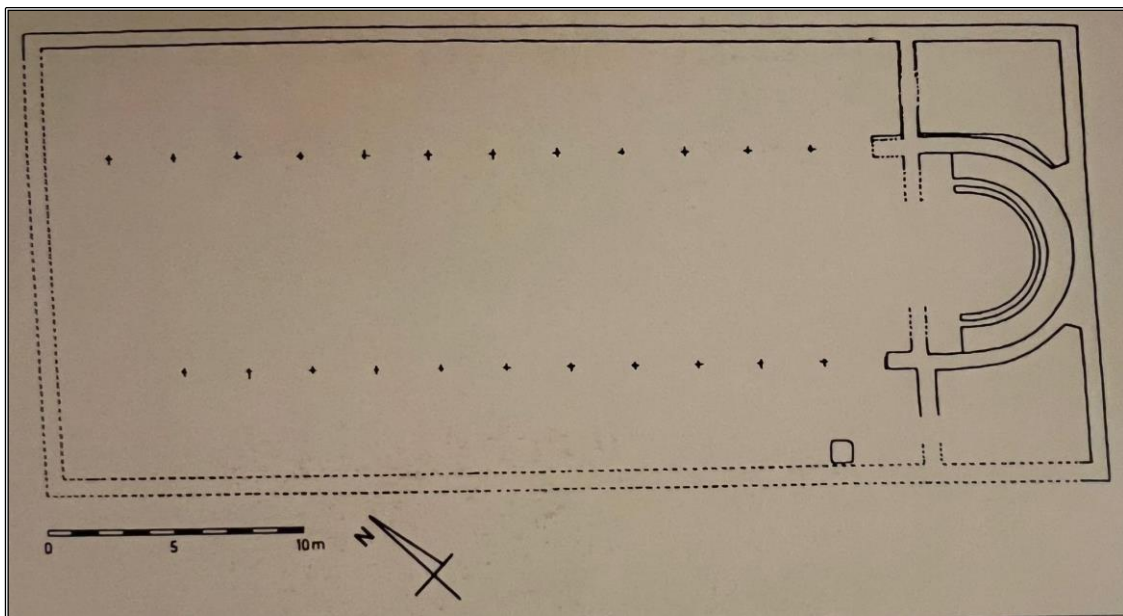
Sl. 59. Tlocrt poznatih ostataka starokršćanske bazilike u Trogiru prema F. Bulić (J. MEDER, 2003, 97.)



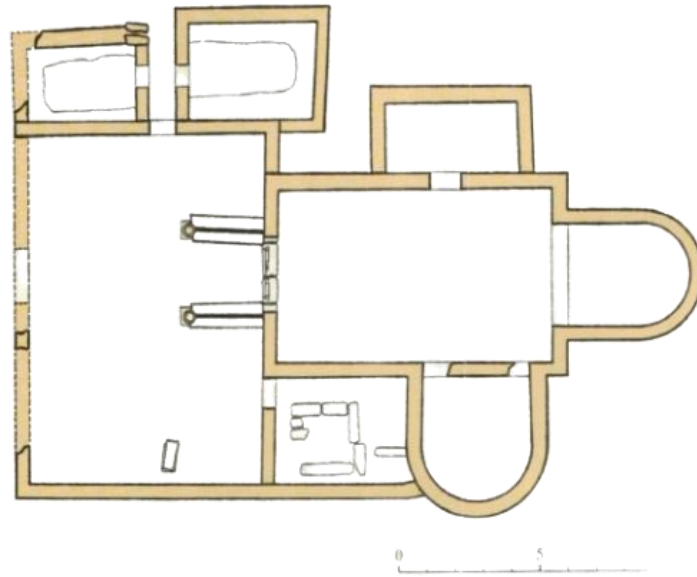
Sl. 60. Tlocrt bazilike sv. Stjepana u Grohotama prema F. Oreb (F. OREB, 1983, 8.)



Sl. 61. Detalj mozaičkog poda iz prostorije s južne strane apside bazilike sv. Stjepana u Grohotama (J. JELIČIĆ-RADONIĆ, 1994b, 33.)



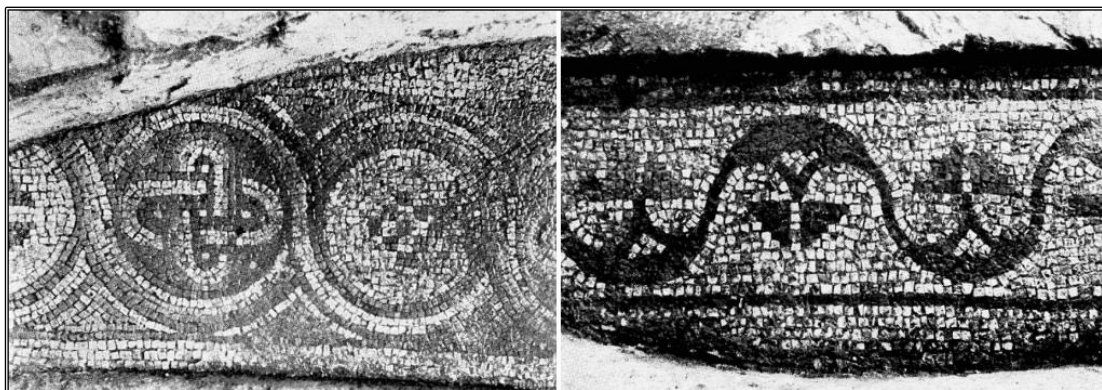
Sl. 62. Tlocrt starokršćanske bazilike sv. Ivana prema P. Vežić (A. UGLEŠIĆ, 2002, 29.)



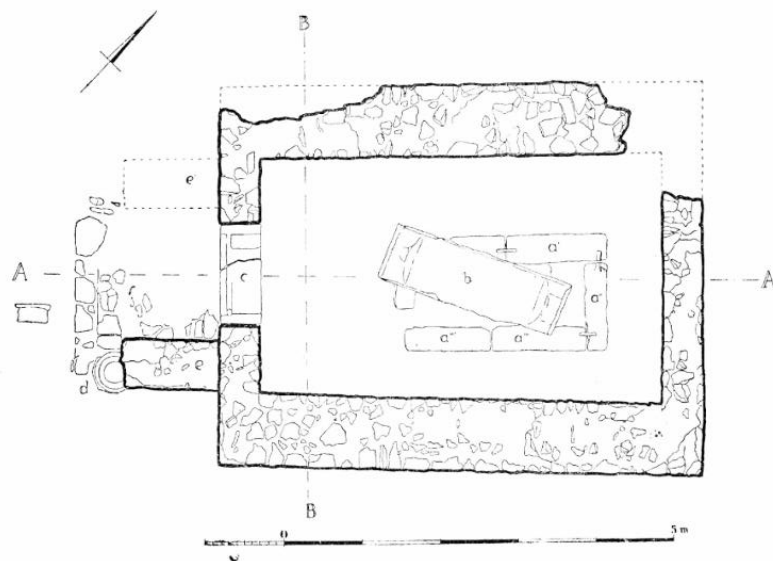
Sl. 63. Tlocrt starokršćanske memorije u Mulinama prema P. Vežić (P. VEŽIĆ, 2005, 83.)



Sl. 64. Jedna od podnih mozaičkih ploha iz starokršćanske memorije u Mulinama (P. VEŽIĆ, 2005, 84.)



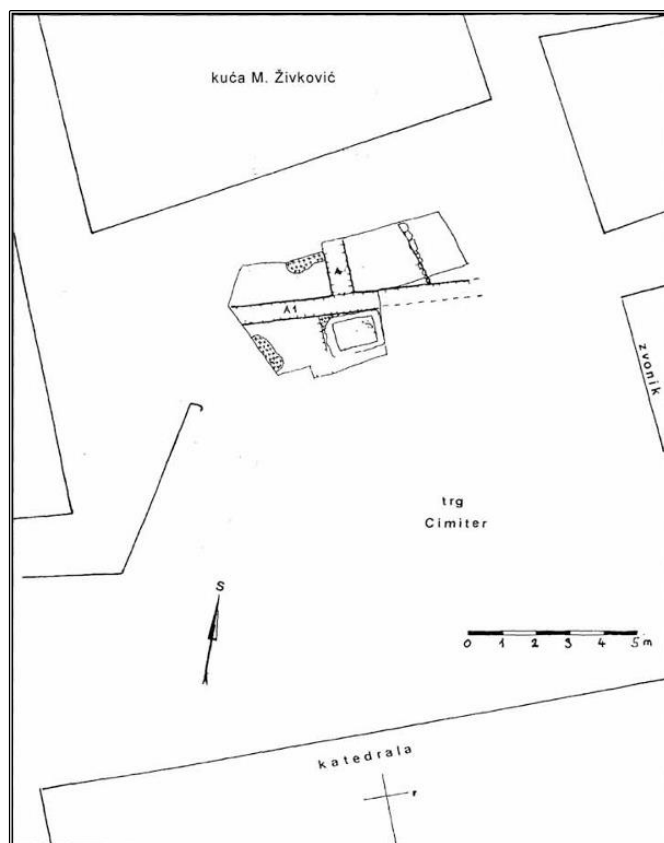
Sl. 65. Detalji mozaičkog poda iz starokršćanske memorije u Mulinama (M. SUIĆ, 1960, 240.)



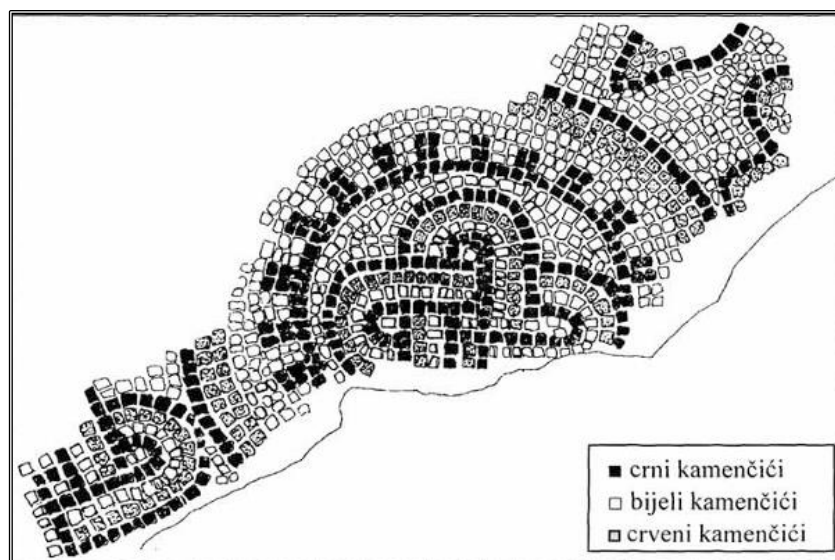
Sl. 66. Tlocrt starokrščanskog mauzoleja u Mulinama prema M. Suić (M. SUIĆ, 1960, 238.)



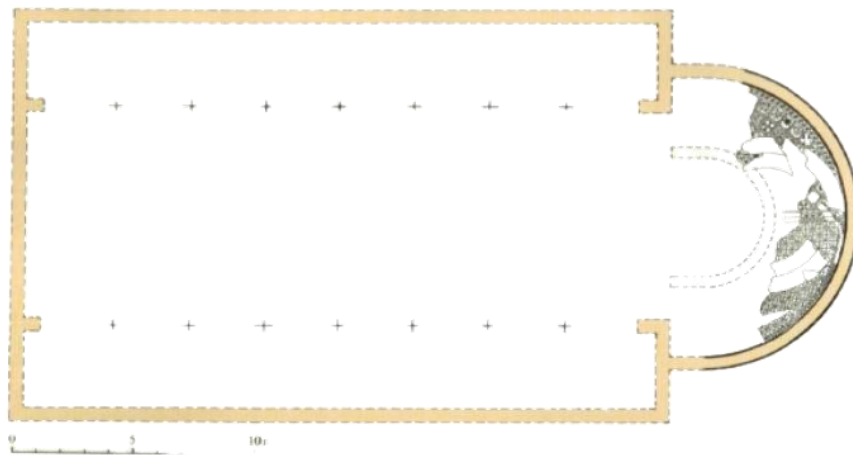
Sl. 67. Detalji mozaičkog poda starokrščanskog mauzoleja u Mulinama (J. MEDER, 2003, 224.)



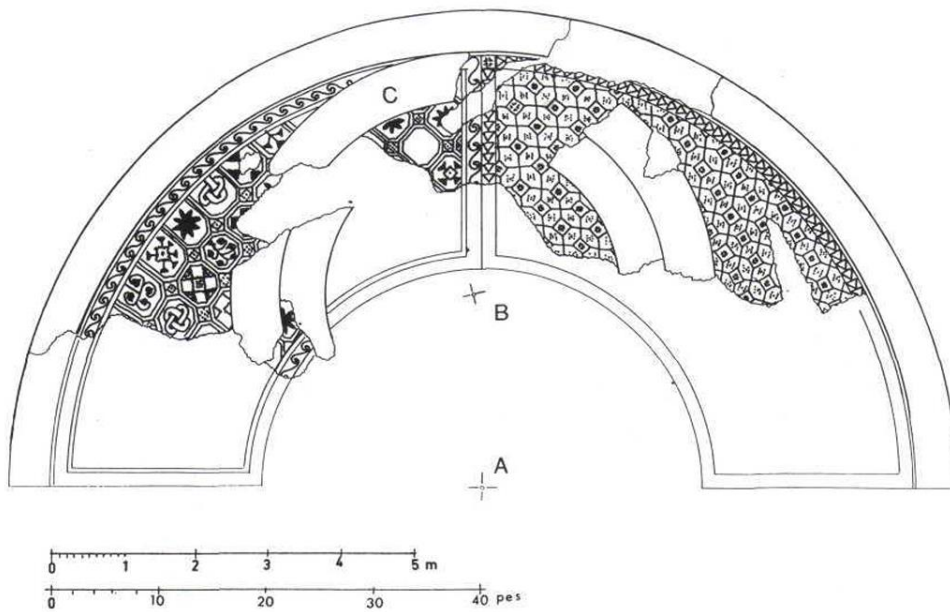
Sl. 68. Plan istraženog dijela na trgu Cimiter u Senju prema R. Starac (R. STARAC, 1999, 72.)



Sl. 69. Očuvani dio mozaičkog poda na trgu Cimiter u Senju (R. STARAC, 1999, 81.)



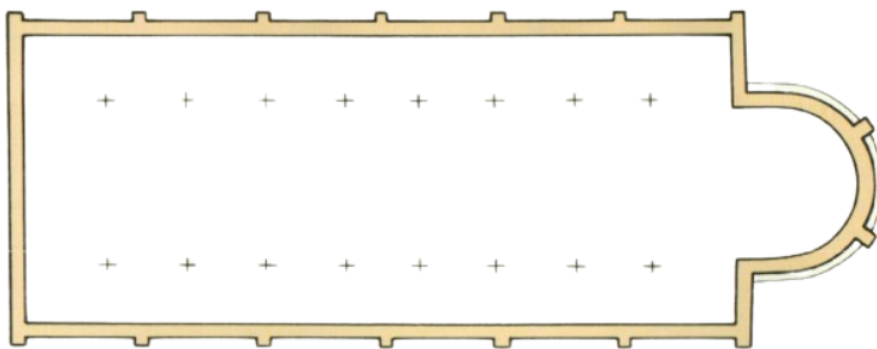
Sl. 70. Crtež rekonstrukcije tlocrta bazilike sv. Marije u Novalji prema P. Vežić (P. VEŽIĆ, 2005, 122.)



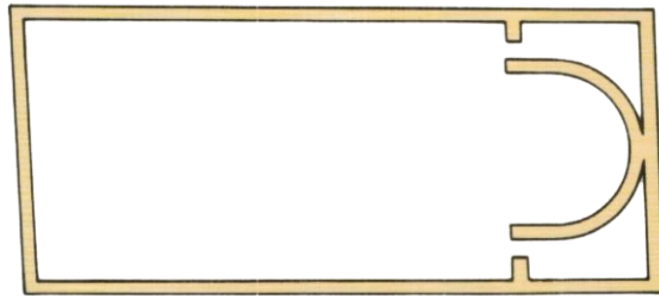
Sl. 71. Crtež mozaičkog poda u deambulatoriju bazilike sv. Marije u Novalji (B. ILAKOVAC, 1994, 49.)



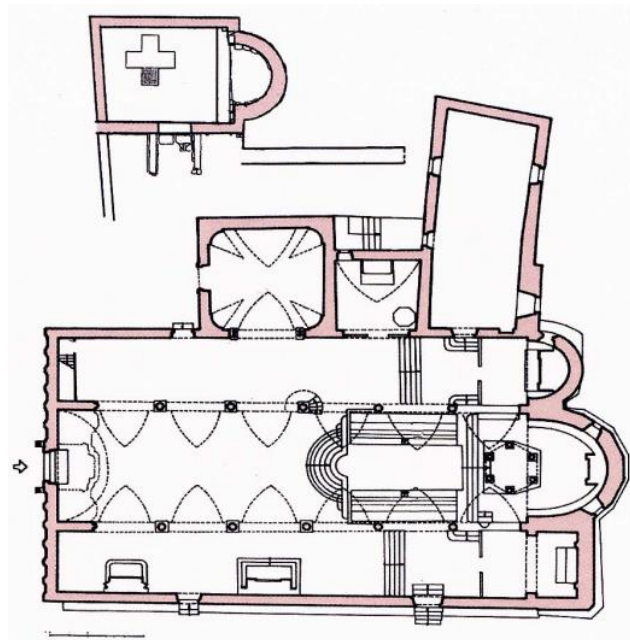
Sl. 72. Detalji mozaičkog poda u deambulatoriju bazilike sv. Marije u Novalji (M. RAJZL, 2012, 25-26.)



Sl. 73. Tlocrt cemeterijalne bazilike na položaju Jazu u Novalji prema P. Vežić (P. VEŽIĆ, 2005, 123.)



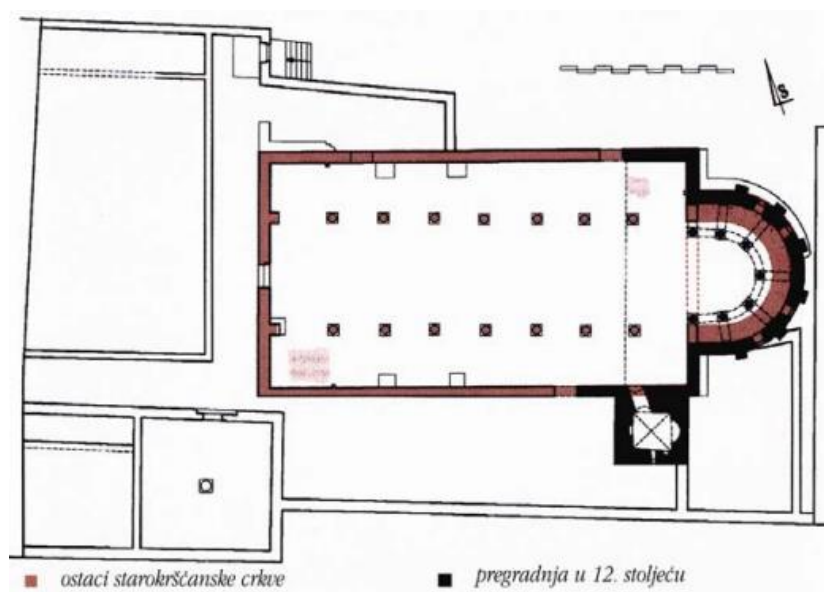
Sl. 74. Tlocrt ceterijalne bazilike na položaju Gaj u Novalji prema P. Vežić (P. VEŽIĆ, 2005, 123.)



Sl. 75. Tlocrt današnje nadžupne crkve Uznesenja Blažene Djevice Marije u Rabu s naznačenim konturama starokršćanske bazilike prema M. Domijan (B. NADILO, K. REGAN, 2009, 972.)



Sl. 76. Detalji starokršćanskog mozaičkog poda iz današnje nadžupne crkve Uznesenja Blažene Djevice Marije u Rabu (J. MEDER, 2003, 217.)



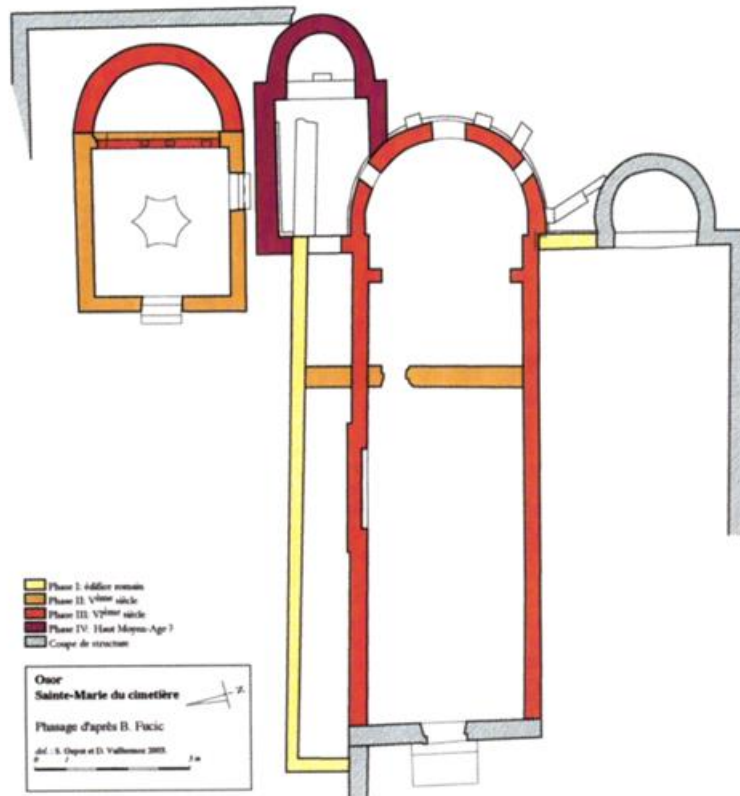
Sl. 77. Tlocrt ostataka crkve i samostana sv. Ivana Evadelistu u Rabu s naglašenom starokršćanskom fazom prema M. Domijan (B. NADILO, K. REGAN, 2009, 974.)



Sl. 78. Detalj mozaičkog poda starokršćanske faze nekadašnje crkve i samostana sv. Ivana Evanđeliste u Rabu
(J. MEDER, 2003, 216.)



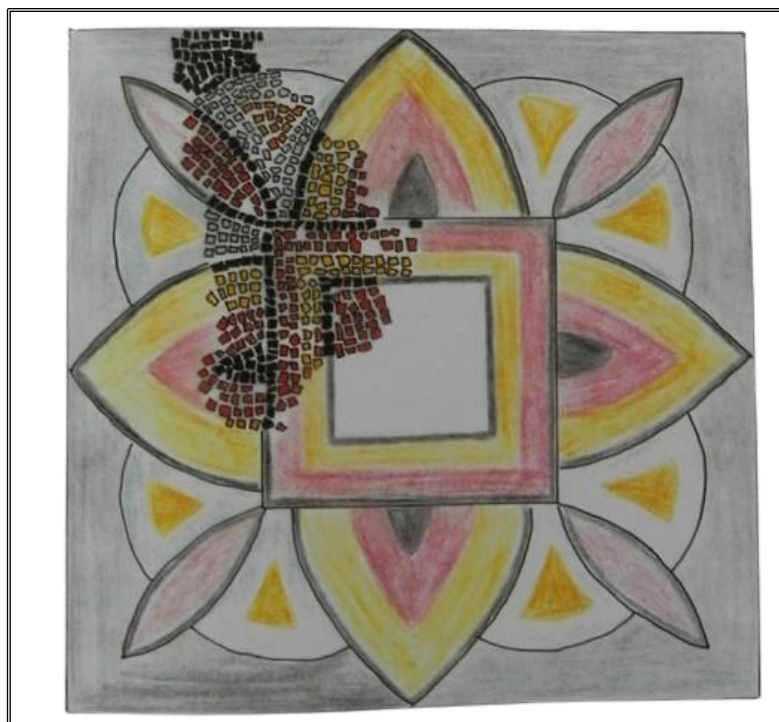
Sl. 79. Crteži mozaičkog poda starokršćanske faze nekadašnje crkve i samostana sv. Ivana Evanđelista u Rabu
(J. MEDER, 2003, 216.)



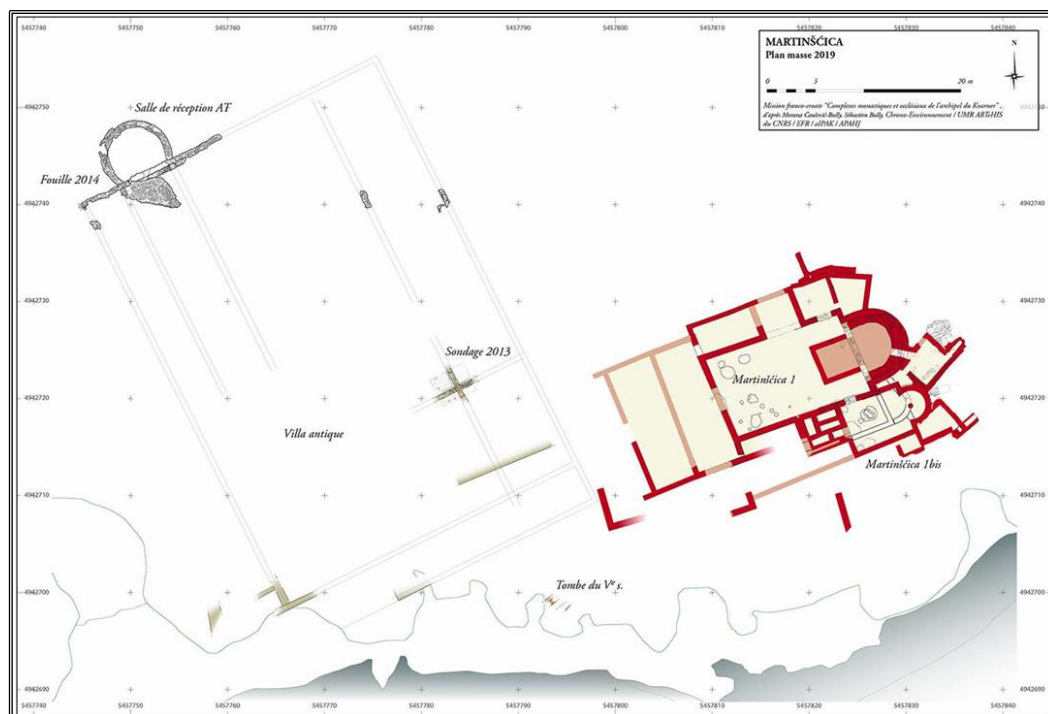
Sl. 80-. Plan razvojnih faza starokršćanskog sklopa u Osoru prema B. Fučić (N. MARAKOVIĆ, T. TURKOVIĆ, 2005, 12.)



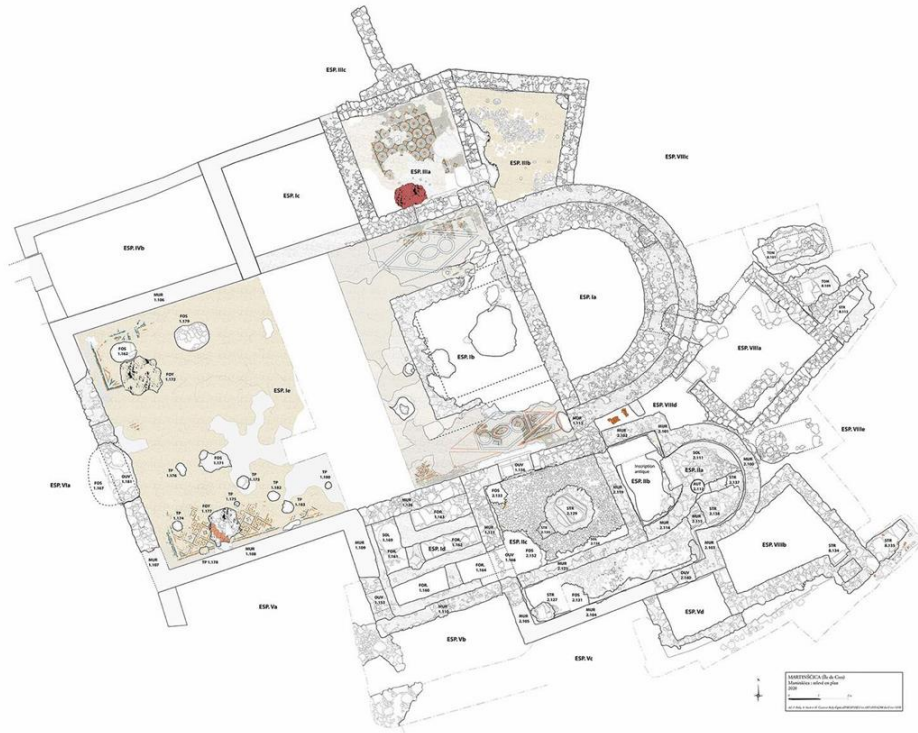
Sl. 81. Detalj mozaičkog poda iz starokršćanskog sklopa u Osoru (J. MEDER, 2003, 216.)



Sl. 82. Prijedlog rekonstrukcije podnog mozaika u dvorani osorske katedrale prema A. Vigi Fior
(G. CUSCITO, 2000, 39.)



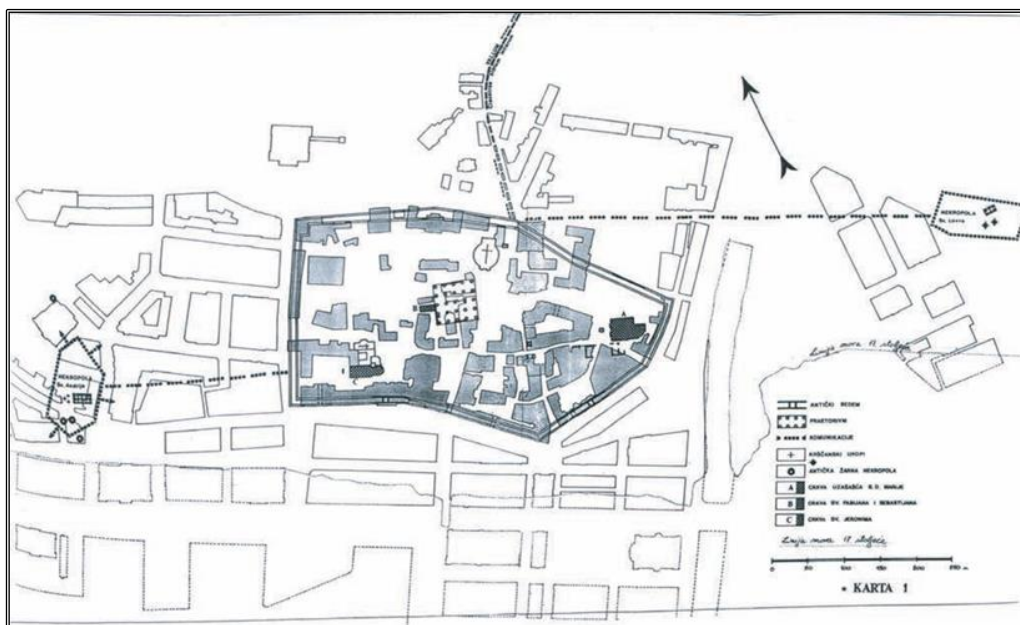
Sl. 83. Situacijski plan starokršćanskog lokaliteta u uvali Martinšćici na Punta Križi prema M. Čaušević-Bully
(M. ČAUŠEVIĆ-BULLY et al., 2021, 3.)



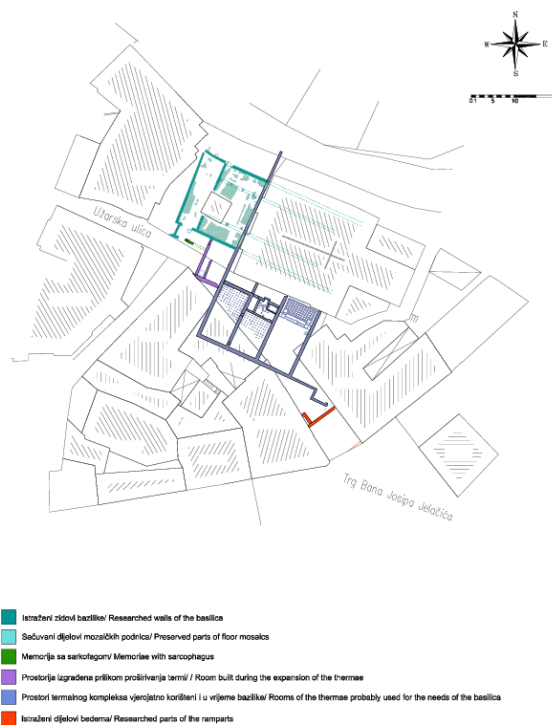
Sl. 84. Tlocrtni plan centralne bazilike s aneksima u uvali Martinšćici na Punta Križi prema M. Čaušević-Bully (M. ČAUŠEVIĆ-BULLY et al., 2021, 3.)



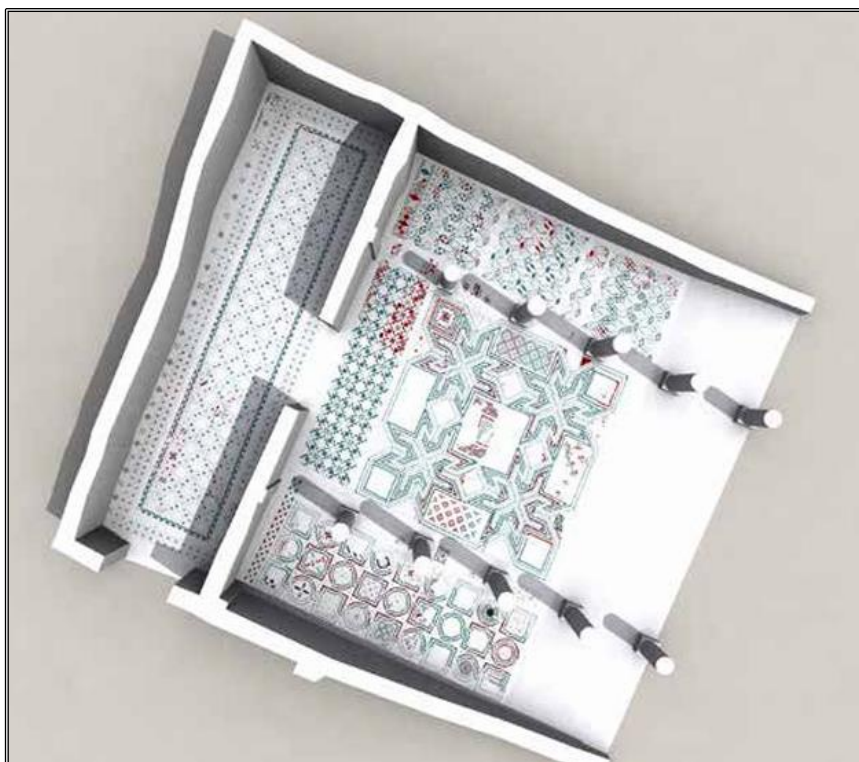
Sl. 85. Mozaički pod sakristije nadodane na baziliku križnog tlocrta u uvali Martinšćici (M. ČAUŠEVIĆ-BULLY et al., 2018, 13.)



Sl. 86. Plan antičke Rijeke sa zabilježenim antičkim i starokršćanskim nalazima prema N. Novak (P. KARKOVIĆ TAKALIĆ et al., 2014, 122.)



Sl. 87. Plan istraženih struktura u vezi s ranokršćanskom bazilikom prema J. Višnjic (J. VIŠNJIĆ, 2017, 98.)



Sl. 88. Crtež rekonstrukcije mozaičkog poda istraženog dijela tarsatičke bazilike prema V. Višnjić (J. VIŠNJIĆ, 2017, 114.)



Sl. 89. Natpisno polje mozaičkog poda središnje lađe tarsatičke bazilike (J. VIŠNJIĆ, 2017, 108.)

Sažetak

Mozaici starokršćanskih bazilika na obalnom dijelu provincije Dalmacije

Kasna antika može se razmatrati kao koncepcija koja pod tim pojmom želi razjasniti burnost kulturoloških i političkih događanja rimskog svijeta unutar općenitih okvira 3. i 7. stoljeća. Jedno od stajališta za promatranje tih zbivanja jest i materijalna kulturna baština poput mozaika. Riječ je o grani umjetnosti koja u vremenskom odsječku kasne antike prvenstveno služi svrsi izražajnog sredstva kršćanskih zajednica u vidu vizualnog predočenja bogoslovlja te kao slikovna vodilja u misterij kršćanske vjeroispovijesti i bogoslužja. U pogledu istočne obale Jadrana i nekadašnje provincije Dalmacije već obalni dio raspolaže nizom arheoloških lokaliteta s kasnoantičkim podnim mozaicima kršćanske tematike u različitim stanjima istraženosti i očuvanosti. Poznati mozaici uklopljeni su obično u interijer bazilike kao osnovne sakralne kasnoantičke građevine i predstavljaju svojevrsan ritmički obrazac liturgije. Bazilikalni prostor i mozaičke cjeline uklopljene u njega u međuodnosu su te u raspravi o kršćanskim simbolima na mozaicima ne mogu se tumačiti bez razumijevanja arhitekture bazilikalnog sklopa čiji su sastavni dio. Reprezentativni primjeri takva jedinstva slike i prostora mogu se naići u antičkom Solinu. Kao sjedište nekadašnje rimske provincije Dalmacije Salona je bila i žarište djelovanja vlastite mozaičke škole-radionice. Iako su neka od drugih središta također imala vlastitu proizvodnju, jedino je Salona nudila naobrazbu na zanatskoj i akademskoj razini uz postojeću proizvodnju. Salonitanski majstori-mozaičari ostavili su žig na sveukupnoj kasnoantičkoj mozaičkoj produkciji provincije. Svakako nisu zanemariva mozaička dostignuća drugih lokaliteta poput onih u Starom Gradu na Hvaru, Zadru, Baškoj na Krku i drugih. Kao što je učestao slučaj u arheologiji, gotovo svaki od obrađenih lokaliteta trpi od nepoznanica proizašlih iz nepotpune istraženosti ili izgubljenosti materijala. Usprkos poznatim poteškoćama vezanih uz struku uz gotovo svaki lokalitet iznesen u ovom radu može se iščitati priča složena u kockicama svakoga mozaičkog poda.

Ključne riječi: kršćanski simboli, kasnoantički mozaici, rimska provincija Dalmacija, salonitanska škola-radionica mozaika, starokršćanske bazilike, kršćanska riječ u slici

Summary

Mosaics of early Christian basilicas on the coastal part of the province of Dalmatia

The Late Antiquity period can be regarded as a concept that tries to elucidate the tumultuous cultural and political affairs of the Roman world during the time frame between the 3rd and 7th century. One approach to observing these events is through material cultural heritage, such as mosaics. When speaking of mosaics, one is talking about an art form that, during the period of Late Antiquity, primarily the Christian communities used. They were utilized as a means of visual expression for their theology and as a visual guide towards the mystery of the Christian faith and liturgy. With regard to the eastern Adriatic coast and the Roman province of Dalmatia, its coastal area in its own right is rich with archaeological sites containing Late Antiquity floor mosaics in different stages of research and preservation. Furthermore, the studied mosaics are ordinarily embedded into the interior of basilical complexes, and they, so to speak, represent a form of rhythmical template for liturgy. In addition, it is worth noting that the basilica was the principal form of sacral architecture in Late Antiquity. The mosaics and the space they occupy in the basilica need to be viewed in conjunction with each other. Correspondingly, in order to grasp the symbolic nature of the visual representations on the mosaics, one has to acquire an understanding of the architectural space of the basilical complex itself. Such exemplary cases of basilical complexes with preserved mosaics can be found in the city of Solin. While once known as Salona and the capital of the Roman province of Dalmatia, it was the at the same time the base of operations of a mosaic academy-workshop. Although some other cities produced their own mosaic tiles, Salona solely offered education on an artisanal and academic level for its craftsmen alongside its own production. As a result, the mosaic craftsmen of Salona left their mark on the overall Late Antiquity mosaic production in the province. Nonetheless, there is an abundance of other archeological sites, such as Stari Grad on the island of Hvar, Zadar, Baška on the island of Krk, and others, that offer equally distinguished mosaic achievements. As is usual in archaeology, almost all the researched sites suffer from the same unknowns that originate from lost material or incomplete research. All things considered, in the case of almost all the presented sites in this paper, one can piece together a story that itself is pieced together in the tiles of every mosaic floor.

Keywords: Christian symbols, Late Antiquity mosaics, the Roman province of Dalmatia, mosaic academy-workshop in Salona, Early Christian and Byzantine basilicas, a visual representation of the christian word