

SARKOFAG S PRIKAZOM PRELASKA IZRAELACA PREKO CRVENOGA MORA U ARHEOLOŠKOM MUZEJU U SPLITU

<https://doi.org/10.17234/9789533791807.05>

IZVORNI ZNANSTVENI ČLANAK

Članak se bavi sarkofagom s prikazom Prelaska Izraelaca preko Crvenoga mora u Arheološkom muzeju u Splitu. Sarkofag je dugo vremena bio dio svetišta u crkvi franjevačkog samostana u Splitu, kamo je vjerojatno stigao iz Solina, s jednog od ranokršćanskih groblja kasnoantičke Salone. Sarkofag je najistočniji primjer skupine sarkofaga s temom Prelaska koja zauzima čitavo pročelje sanduka. Takvo rješenje, jedinstveno među kršćanskim sarkofazima, bio je povod da pokušamo naći uzore koji su mogli utjecati na formiranje scene Prelaska, ali i razloge zašto se baš ona nametnula kao tema na jednom od posljednjih popularnih tipova sarkofaga nastalih u rimskim radionicama u posljednjoj trećini 4. stoljeća. Naše istraživanje vodi nas od uobičajenih tipoloških asocijacija u službi poruke spasa, tipičnih za dekor koji okružuje pokojnika, do razmišljanja o osjetljivom odnosu između crkvenih i carskih vlasti sredinom i tijekom druge polovice 4. stoljeća.

Ključne riječi: kasna antika, kršćanski sarkofazi, rimske radionice, ikonografija, Mojsije, Konstantin, Nicejsko vjerovanje

U Arheološkom muzeju u Splitu čuva se ranokršćanski sarkofag (bez poklopca) čija je prednja strana ukrašena reljefom s prikazom Prelaska Izraelaca preko Crvenoga mora (sl. 1). Na poleđini je reljefno ukrašeno središnje polje s likom orantice (sl. 2) te dva rubna polja s mladolikim muškim figurama u stavu aklamacije (sl. 3). Na desnoj bočnoj strani su dvije muške figure, vjerojatno apostoli, u adoraciji trijumfalnog kristograma (sl. 4), dok lijeva bočna strana nema figuralnog ukrasa. Prije no što ga je don Frane Bulić nabavio za muzej, sarkofag se nalazio u franjevačkom samostanu, povrh glavnog oltara crkve. Njegova ranija povijest, kao ni mjesto nalaza, nisu poznati, ali prema nekim izvorima sarkofag se čuva u samostanu već od 14. stoljeća. Ne znamo gdje se prije toga nalazio, ali možemo pretpostaviti da, kao i većina drugih ukrašenih sarkofaga, potječe s jednog od ranokršćanskih groblja u Saloni. Duljina mu je 222 cm, visina i dubina istovjetnih 56 cm.¹ Kao jedan od rijetkih dobro očuvanih ukrašenih kršćanskih sarkofaga u hrvatskim muzejskim zbirkama, splitski je sarkofag oduvijek privlačio pažnju istraživača. Kvaliteta rada i prepoznatljiva biblijska tema zasigurno su utjecali na to da je u srednjem vijeku poslužio kao spremnik za relikvije salonitanskog mučenika Feliksa, kao što je bio slučaj i s ranokršćanskim sarkofagom u splitskoj katedrali, čiji je reljefni ukras ipak znatno jednostavniji (Dobri pastir). Isti razlozi mora da su utjecali i na odluku da franački kralj Ljudevit u 9. stoljeću bude ukopan u istom, prestižnom tipu sarkofaga.² Nenad Cambi opetovano se osvrtao na sarkofag u svojim radovima, ističući ga kao jedan od najljepših primjera ranokršćanske, odnosno, kasnoantičke skulpture na području Hrvatske, datirajući ga u drugu polovicu / kraj 4. stoljeća i pripisujući ga radionicama grada Rima.³

¹ Usp. Dresken-Weiland 1998 (dalje: Repertorium II), katalog br. 146, s ranijom bibliografijom.

² Za detaljni katalog francuskih ranokršćanskih sarkofaga vidi Christern-Briesenick 2003 (dalje: Repertorium III); sarkofag-relikvijar u Metz u (*ibid.*, kat. br. 340) najsjeverniji je primjer našeg tipa; usp. Bardiès 2000, str. 23–25.

³ Usp. Cambi 2020, str. 389, s ranijom literaturom.



Sl. 1. – 4. Sarkofag s prikazom Prelaska preko Crvenoga mora, Arheološki muzej, Split (foto: Živko Bačić)

Odabrao sam ovaj sarkofag za izlaganje na II. kongresu hrvatske ranokršćanske arheologije iz više razloga. Naime, sarkofag može poslužiti kao ogledni primjer kasnoantičke likovne produkcije u okviru „dekora koji okružuje smrt“, pri čemu njegova ikonografija upućuje na specifičnost kršćanskoga zagrobnog repertoara. Unutar takve produkcije, koja plijeni pažnju brojnošću i raznovrсноšću sadržaja (o čemu svjedoče tri objavljena volumena Repertorija antičkih kršćanskih sarkofaga), naš sarkofag pripada posljednjoj fazi proizvodnje gradsko-rimskih radionica, s kraja 4. stoljeća. Usprkos skorom kraju produkcije, Dagmar Stutzinger to vrijeme naziva „drugim razdobljem procvata“ (*die zweite Blütezeit*), s obzirom na broj i kvalitetu sačuvanih sarkofaga.⁴ U odnosu na ranije kršćanske sarkofage, koji od samog početka proizvodnje (druga polovica / kraj 3. stoljeća) plijene pažnju raznolikošću sadržaja, odabirom i kombinacijom starozavjetnih i novozaavjetnih tema, kao i postupnom prilagodbom ikonografije tehničkim specifičnostima nosača slike, naš se sarkofag izdvaja po tome što jedna biblijska tema prekriva čitavo pročelje sanduka. Takav odabir predstavlja jedinstveno rješenje u kršćanskoj produkciji i može podsjetiti na ranije rimske sarkofage s prikazom bitke protiv barbara (tzv. *Schlachtsarkophagen*), koji su u modi u Rimu i Italiji u drugoj polovici 2. stoljeća. Splitski primjerak nije, međutim, jedini s prikazom Prelaska preko Crvenoga mora; do sada je zabilježeno gotovo trideset primjera ove teme na sarkofazima (na sanducima ili poklopcima), datiranih u rasponu između prve četvrtine i posljednje četvrtine 4. sto-

⁴ Stutzinger 1982, str. 169.

ljeća, od kojih je njih trinaest sačuvano u cijelosti.⁵ Ako je na ranijim primjerima prikaz Prelaska samo dio bogatijeg ikonografskog programa, na kasnijim je sarkofazima – tako i na onom u Splitu – scena zauzela čitavo pročelje, a sličnosti među pojedinim primjerima pokazuju da je riječ o serijskoj proizvodnji jedne radionice. Uz sarkofage tipa „Gradskih vratiju“, to je ujedno i jedan od dominantnih tipova ranokršćanskih sarkofaga u završnoj fazi njihove proizvodnje. Zanimljiva je i njihova zemljopisna distribucija: najveća koncentracija sačuvanih primjera je na području južne Francuske, s naglaskom na Arles, koji će početkom 5. stoljeća (407.) postati administrativno središte prefekture rimske provincije Galije, zbog čega su neki istraživači smatrali da je riječ o proizvodu južnofrancuskih ili sjevernoitalskih radionica.⁶ Međutim, vrsta mramora (Carrara), koji je isti kao i u slučaju splitskog sarkofaga, ukazuje na italsko, a ne južnofrancusko podrijetlo, te su danas istraživači praktički jednoglasni u tome da je i taj tip nastao u radionicama grada Rima.⁷ Ostaje mogućnost uvoza nedovršenih primjeraka ili putujućih majstora koji slijede važnije narudžbe, ali upravo splitski sarkofag, pod pretpostavkom da je doista nađen u Saloni, govori u prilog središnje (rimske) radionice koja je dovršene proizvode slala na različite strane. Odatle i gotovo istovjetni primjerci u Splitu i Arlesu, dva grada koji su, uostalom, podjednako udaljeni od Rima.⁸ Teško je, naime, vjerovati da bi dvije međusobno udaljene lokalne radionice bile u mogućnosti izvesti slične radove jednako visoke kvalitete, ili da bi netko u Splitu naručivao sarkofag iz udaljene radionice na jugu Galije. Zajedno s primjercima u Španjolskoj i Sjevernoj Africi, ti sarkofazi ukazuju na uznapredovalu kristijanizaciju lokalnih elita, ali i ograničene dosege rimskog utjecaja tijekom posljednja dva stoljeća Carstva na zapadu.⁹

*

Kako izgleda tema Prelaska na pročelju splitskog sarkofaga? Prikaz slijedi tekst Knjige Izlaska (XIV, 15–30) i Pjesmu zahvale Jahvi (XV, 3–5): „Jahve je ratnik hrabar, Jahve je ime njegovo / Kola faraonova i vojsku mu u more baci; cvijet njegovih štitonoša / More crveno proguta / Valovi ih prekrše; poput kamena u morske potonuše dubine“. Slijeva pratimo konjanike u punoj ratnoj spremi (štitovi, koplja, oklopi) kako napuštaju grad (elementi arhitekture u pozadini podsjećaju na istovremene sarkofage tipa „Gradskih vratiju“), dok pod kopitima konja vidimo dvije poluležeće figure s atributima koji ukazuju na personifikacije zemlje i vode (Egipat / Nil); na čelu konjanika je faraon u kočiji, uzdignuta štita i s kopljem u desnoj ruci, a na zemlji pod kopitima

⁵ Jedina monografska obrada i dalje je Rizzardi 1970; njezin katalog sadrži 29 primjera scene, od kojih autorica šest datira u prvu trećinu 4. stoljeća (320. – 330.). Usp. također Wessel 1971, cols. 370–389.

⁶ Rizzardi 1970, str. 70–72, pojedine primjerke pripisuje radionicama u Arlesu. Za Christern-Briesenick 2003, str. 75, „die Ansammlung dieser Sarkophage in Arles ist allerdings auffallend“. Za pregled problema vidi Février 1978.

⁷ Jedan od rijetkih koji u novije vrijeme još razmatra mogućnost lokalnih radionica u južnoj Galiji je Güntram Koch (Koch 2000, str. 491); Caillet 1993, str. 129, ne odbacuje mogućnost dolaska majstora iz središnje radionice, koji bi na licu mjesta dovršili narudžbu. O mramoru splitskog sarkofaga vidi Ward-Perkins 1975. Ipak, Caillet 1993, str. 129, upozorava da geološke analize nisu uvijek pouzdane.

⁸ Splitskom sarkofagu najbliži su Repertorium III, kat. br. 43 (Arles), 119 (Arles) i 340 (Metz).

⁹ „Das Sinken der Weltmacht Roms kann nicht sprechender illustriert werden als durch diese Reduktion ihrer kulturellen Reichweite“, piše Hanns von Schoenebeck (Schoenebeck 1936, str. 286). Splitski sarkofag dobro ilustrira sve slabiji doseg rimskog kulturnog utjecaja; prema Ward-Perkinsu (1975, str. 43), to je jedini poznati primjer sarkofaga rađenog od Carrara mramora istočno od Italije. Međutim, Nenad Cambi donosi fragment sarkofaga iz Siska, opisujući nalaz kao „najsjeverniju točku dokle je stigao import radionica iz grada Rima“ (Cambi 2020, str. 393, sl. 624). Tu je i fragment arhitektonskog sarkofaga (tipa „gradskih vratiju“) iz Trogira (*ibid.*, sl. 623), što uz primjer jednog porečkog sarkofaga ipak ukazuje na značajniju prisutnost rimskih radionica u našim krajevima krajem 4. i početkom 5. stoljeća.

još jedna naga ležeća figura s atributima personifikacije vode, ovaj put Crvenog mora, čiji valovi gutaju konjanike, njihove konje i kola po sredini reljefa. Među njima je – ponovno – faraon, koji se sunovratio u more zajedno s kočijom. U desnom dijelu reljefa je kolona Izraelaca – muškaraca, žena i djece – s Mojsijem na začelju koji se okreće prema progoniteljima i štapom dotiče uzburkane vode mora. Na čelu kolone ide Aronova sestra, proročica Mirjam, udarajući u bubanj, detalj koji također odgovara tekstu Knjige Izlaska.¹⁰ Reljef na desnoj strani završava prikazom stupa s jonsko-korintskim kapitelom iz kojega izbijaju plamenovi, što se, dakako, odnosi na „stup od oblaka / ognja“ koji vodi Izraelce prilikom izlaska iz Egipta (Izl. XIII, 21).¹¹ Riječ je, dakle, o svojevrsnom triptihu, spojenom u jedan narativni niz, koji u sebi sažima poglavlja 13–15 starozavjetne Knjige Izlaska. Detalji kao što su bubanj u koji udara Mirjam ili „stup od oblaka“ otkrivaju narativni pristup temi i ciklički način pripovijedanja, po čemu se ovaj tip sarkofaga razlikuje od uobičajene kršćanske produkcije. Dvostruki prikaz faraona – jedini slučaj na čitavome reljefu – daje naslutiti da je njegova sudbina posebno apostrofirana, tim više što u tome dijelu naracija odudara od tekstualnog predloška.

Niti jedna biblijska tema na sarkofazima nije dobila toliko prostora kao što je to slučaj s temom Prelaska preko Crvenoga mora u drugoj polovici 4. stoljeća. Na ranijim sarkofazima ništa nije dalo naslutiti njezinu kasniju popularnost. Primjeri iz prve polovice stoljeća su malo-brojni, a tema je dio šireg ikonografskog programa¹²; uostalom, njezina specifična kompozicija čini je teško prilagodljivom uobičajenom sarkofagu na friz iz konstantinovskog razdoblja, na kojemu su biblijske epizode – starozavjetne i novozavjetne – sve povezane u jednu cjelinu. Na jednom sarkofagu iz Arlesa s reljefom u dvije zone, nazvanom po priči o čednoj Suzani (*sarcophage „de la chaste Suzanne“*), epizoda Prelaska ubačena je ispod središnjeg medaljona s portretima pokojnika (sl. 5); za Theodora Klausera takav izbor posljedica je tehničkih specifičnosti (prilagodbe nepravilnom formatu polja ispod medaljona), a ne jasne konceptualizacije poruke Spasa.¹³ „Tehničke“ je razloge moguće navesti i kao razlog za smještaj scene na poklopac sarkofaga, čiji je format posebno prilagodljiv kompozicijama narativnog karaktera, kao što pokazuje primjer Poklonstva maga u kombinaciji sa scenom Rođenja.¹⁴ U nekoliko navrata, primjerice, na sarkofagu iz Brescie, scena se javlja zajedno s (rijetkom) temom mane u pustinji, koja se u Knjizi Izlaska nadovezuje na opis Prelaska (sl. 6).¹⁵ Takva kombinacija daje naslutiti postojanje ilustriranoga starozavjetnog ciklusa, vjerojatno židovskog podrijetla; uostalom, najstariji prikaz Prelaska onaj je na zidnom osliku sinagoge u Dura Europosu, koji mora datirati iz prve polovice

¹⁰ Izl. XV, 20.

¹¹ Stup nije prisutan na svim sarkofazima s prikazom Prelaska, ali nalazimo ga na sarkofagu u katedrali u Arlesu (Repertorium III, kat. br. 119), dok je na onome u Metz (Repertorium III, kat. br. 340) stup smješten između Izraelaca i progonitelja, što odgovara tekstu Izl. XIV, 20.

¹² Rizzardi u svome katalogu prepoznaje šest primjera iz vremena oko 320. – 330. (Rizzardi 1970, br. 10, 12, 17, 18, 24 i 27).

¹³ Usp. Klauser 1966, str. 57–60. Za razliku od njega, Caillet ukazuje na proces „razrade ikonografije ‘znalačkog’ karaktera“ (Caillet 2002, str. 41–42). Inače, odabir epizoda ubačenih ispod medaljona s portretima pokojnika na rimskim sarkofazima na friz je raznolik; čini se da je na tome mjestu posebno često Danijel među lavovima, ali imamo i nekoliko primjera s Poklonstvom maga, dakle, dvije scene vrlo različitih kompozicijskih rješenja, što samo po sebi ne govori u prilog „tehničkih“ razloga odabira pojedinih tema.

¹⁴ Rizzardi se pita nisu li prikazi Prijelaza na poklopcu ujedno i najraniji primjeri scene na sarkofazima (Rizzardi 1970, br. 10, 18).

¹⁵ Tako na sarkofazima u Pisi i Bresciji (Repertorium II, br. 12 i 249), te na dva sarkofaga iz južne Francuske, gdje su scene prikazane na poklopcima (Repertorium III, br. 141 i 161).



Sl. 5. Sarkofag „čedne Suzane“, Arles, Musée archéologique (foto: D-DAI-ROM 60.1706)

3. stoljeća.¹⁶ Ako i nije bio neposredni predložak za prikaze na kršćanskim sarkofazima, ilustrirani model mogao je imati odlučujuću ulogu pri pojavi novog tipa sarkofaga, kojemu pripada i splitski primjerak.¹⁷ Na osliku iz sinagoge vidimo, naime, sličan, premda obrnut redosljed priče (s desna na lijevo), u obliku triptiha, s egipatskim progoniteljima koji se utapaju u moru po sredini prikaza. No razlike su također znakovite: u Dura Europosu Mojsije je višekратно prisutan, a njegova se figura veličinom ističe među drugim protagonistima, što nije slučaj na sarkofazima; Izraelci su prikazani u punoj vojnoj spremi, što odgovara tekstu Knjige Izlaska gdje čitamo da su Izraelci napustili Egipat „naoružani od glave do pete“¹⁸; tu su i dvanaestorica nositelja vojničkih znakovlja, po uzoru na rimske, koji predstavljaju dvanaest izraelskih plemena. Pritom se ističe opetovana pojava motiva Božje desnice (*dextera Domini*), slabo zastupljene na kršćanskim sarkofazima.¹⁹ Posebno je znakovito, međutim, da je na osliku u sinagogi izostao faraon, za razliku od dvostrukog prikaza na splitskom reljefu. Njegov izostanak teško možemo pripisati tehnikama „kraćenja“, koje u pravilu prate proces prenošenja ilustriranih slikovnih ciklusa u monumentalni medij²⁰; osim toga, slikari u Duri vjerno se pridržavaju zadanoga tekstualnog predloška. Bilo bi nam zasigurno lakše odgovoriti na pitanje mogućih uzora iz ilustriranih rukopisa kada bismo imali više primjera scene Prelaska u slikarstvu, no poznat nam je tek jedan prikaz u katakombama, i to u podzemnoj grobnici na Via Latini u Rimu, koja je po mnogočemu jedinstvena i gotovo sigurno kasnija od prvih primjera scene na sarkofazima.²¹ Popularnost teme Prelaska na sarkofa-

¹⁶ Teorija se doima uvjerljivom, ali moguće usporedbe svode se na nekoliko fragmenata ilustriranih (mitoloških) ciklusa iz helenističkog razdoblja i kasnije primjere kršćanskih ilustriranih rukopisa; usp. Weitzmann 1957; za oslike sinagoge u Duri vidi Perkins 1973, str. 55 i dalje.

¹⁷ Mogućnost da sarkofazi s prikazom Prijelaza u Arlesu potječu sa staroga židovskog groblja nije dokazana (usp. Repertorium III, str. 75). Ostatak ikonografije na sarkofazima ne potkrepljuje takvu pretpostavku.

¹⁸ Izl. XIII, 18.

¹⁹ Upotreba ruke za prikaz Boga Oca (Jahvea) u kršćanskoj umjetnosti tijekom 4. stoljeća svodi se na intervenciju u slučaju Abrahamove žrtve i Predaje zakona Mojsiju, no u katakombama ispod Via Latine ona se javlja u još nekoliko starozavjetnih epizoda, što podsjeća na oslike sinagoge u Dura Europosu i daje naslutiti utjecaj židovskih ilustriranih rukopisa.

²⁰ Weitzmann 1957, str. 88–89, navodi tri tehnike „kraćenja“: izostavljanje (*omission*), zgušnjavanje (*condensation*) i stapanje (*conflation*).

²¹ Rizzardi je, bez posebnog objašnjenja, pretpostavila da su prvi primjeri na sarkofazima nastali pod utjecajem slikarstva u kršćanskim katakombama grada Rima (Rizzardi 1970, str. 135). Za grobnicu na Via Latini usp. Kötzsche-Breitenbruch 1976. Autorica donekle pretjeruje kada tvrdi da je prikaz Prijelaza u grobnici teško usporediv s onima na sarkofazima. Ipak, i ona vidi moguće uzore u ilustriranim (židovskim?) biblijskim rukopisima, ili, pak, u ranim monumentalnim ciklusima u crkvama, za čije postojanje nemamo dokaza.



Sl. 6. Brescia, Museo Cristiano (foto: D-DAI-ROM 59.936)

zima (29 zasad poznatih primjera), u odnosu na slikarstvo znakovita je i ukazuje na neočekivane razlike u ikonografiji u ova dva medija.²² Takav nerazmjer u dekoru koji okružuje kršćanskog pokojnika samo djelomice možemo objasniti specifičnostima radioničke proizvodnje; za razliku od zajedničkih ukapanja u katakombama i svojevrsnog eshatološkog egalitarizma, karakterističnog za ranu kršćansku zajednicu u Rimu, sarkofag je aristokratski statusni simbol i svojevrsni nastavak drevnog *ius imaginuma*, sada s kršćanskim predznakom, pa je tako i najbolji svjedok kristijanizacije urbanih elita u 4. stoljeću kako u Rimu, tako i u okolnim provincijama Carstva.²³

*

„Si le choix des images n’est pas innocent dans la maison, comment pourrait-il l’être dans la tombe“, podsjeća Paul-Albert Février i sugerira da odabir tema i njihov raspored u ranokršćanskoj zagrobnoj umjetnosti treba sagledavati kroz simboličko-teološko povećalo, ali i u svjetlu promjena u kasnorimskome društvu općenito.²⁴ Kako objasniti pojavu novih tipova kršćanskih sarkofaga u drugoj polovici 4. stoljeća, od kojih je jedan od najzanimljivijih upravo onaj s prikazom Prelaska, sada duž čitavoga pročelja sanduka (sl. 7)?! Promjena u odnosu na način prikaza iste scene na ranijim sarkofazima više je nego očita i nema paralele u rimskoj zagrobnoj umjetnosti; logično je pretpostaviti da sugerira i drugačije shvaćanje biblijske priče. Koliko drugačije? Uobičajena, oduvijek prihvaćena interpretacija teme Prelaska zasniva se na riječima sv. Pavla upućenih Korinćanima: „Dakako, htio bih da znate, braćo, da su svi naši očevi bili pod oblakom; da su svi prešli preko

²² Usp. Thümmel 2002. Drugi primjeri su teme Predaje zakona Mojsiju, Ulazak u Jeruzalem ili, što je također neobično, Kristova rođenja, s malom zastupljenošću u slikarstvu, za razliku od sarkofaga.

²³ Thümmel 2002, str. 242; vidi i Février 1983. O (dijelom) društveno uvjetovanoj ikonografiji zagrobne umjetnosti govori i podatak da je na oslicima u katakombama zabilježen samo jedan primjer motiva lova, što je inače jedan od najomiljenijih ne-religijskih motiva na sarkofazima, kako poganskim, tako i kršćanskim; usp. Nestori 1993.

²⁴ Février 1983, str. 40.

mora; da su svi kršteni u oblaku i u moru za pripadnike Mojsiju; da su svi jeli isto duhovno jelo; da su svi pili isto duhovno piće. Pili su, naime, iz duhovne stijene koja ih je pratila, a ta stijena bijaše Krist²⁵. Na tragu Pavlovih riječi, brojni su Crkveni oci u starozavjetnoj priči vidjeli simbol krštenja. Tako Teodoret u prvoj polovici 5. stoljeća nudi uobičajeno tipološko objašnjenje: „Stvari iz prošlosti tipovi su kasnijih događaja... Kada su Egipćani proganjali Hebreje, ovi su se spasili od njihove okrutnosti prošavši kroz Crveno more. More je tako tip krstioničkog zdenca, oblak tip Duha Svetoga, a Mojsije Krista Spasitelja; Mojsijev štap tip je križa, faraon đavla, a Egipćani palih anđela²⁶. Čak ni progonitelji nisu isključeni iz opće poruke spasa; prema Origenu (prva pol. 3. st.), Egipćani utjelovljuju zemaljske gospodare koji nisu mogli iskupiti grijehe na drugi način nego prošavši kroz vode krštenja²⁷. Budući da se biblijske teme u zagrobnom kontekstu vrte oko ideje spasa i božanske intervencije, tako je i bijeg naroda Izraelovog od faraonovih vojnika uvršten u molitvu poznatu kao *Commendatio animae*, u kojoj vjernici zazivaju pomoć od Gospodina, po uzoru na starozavjetne primjere: *Libera, Domine, animam eius, sicut liberasti Moysen de manu Pharaonis regis Aegyptiorum...* Pozivanje na drevnu molitvu za spas duše i, posljedično, simbolika krštenja nesumnjivo stoje iza nekih od najčešćih i najvažnijih motiva u kršćanskoj zagrobnoj umjetnosti²⁸. Osim toga, na ranijim sarkofazima, tako na onome u Pisi (sl. 8), Prelazak se katkad javlja u neposrednoj blizini scene čudesnog izvora, s prikazom Petra i dvojice rimskih vojnika – stražara koji doživljavaju preobrazbu pijuću vodu iz stijene, pri čemu je aluzija na Mojsijevo istovjetno čudo u pustinji više nego očita²⁹. Takvo grupiranje scena ukazuje na snažnu simboliku vode, s tipološkim suprotstavljanjem starozavjetnog i novozavjetnog junaka, čemu u prilog govori i čudesni štap u Petrovoj ruci, koji se inače pridaje samo Kristu i Mojsiju. No u stijeni iz koje je potekla voda možemo prepoznati još jedan detalj iz Knjige Izlaska, a to je spomen „Duhovne stijene“ koja prati i štiti Izraelce, a koja u trenutku prelaska preko Crvenoga mora zadobiva oblik plamenog stupa. Jahve je, dakle, stijena, kao što i Petar u samome imenu nosi spomen na stijenu. U svakom slučaju, odabir takvog (i takvih) prikaza upućuje na shvaćanje sarkofaga kao zagrobnog spomenika na koji dnevnopolitički ili povijesni događaji – izvan biblijskog narativa – nemaju nikakva utjecaja³⁰.

Istraživanja su, međutim, pokazala da za zagrobne spomenike nije lako naći jedinstveno značenje³¹. Ne govori li jedinstveni ukras našeg sarkofaga u prilog onima koji u njegovu sadržaju naslućuju više od tipološko-eshatološkog tumačenja epizode iz Knjige Izlaska? Dva su osnovna razloga za „povijesnu“ interpretaciju teme Prelaska na rimskim sarkofazima. Prvi je Euzebij Cezarejski, koji u Crkvenoj povijesti uspoređuje cara Konstantina s Mojsijem, a njegova suparnika, „tiranina“ Maksencija s faraonom i Egipćanima³². Drugi razlog je friz na Konstantinovu rimskom slavoluku

²⁵ Korinćanima 1, X, 1–5.

²⁶ Teodoret Cirski, PG 80: 257.

²⁷ *In Exodum homilia* V, 5.

²⁸ Za Hannsa von Schoenebecka, „jedes Einzelbild besitzt eine zweifache Bezogenheit, den Kern der biblischen Erzählung und die grabessymbolische Beziehung auf die anima“ (Schoenebeck 1936, str. 277). To nam pomaže shvatiti popularnost pojedinih motiva u kršćanskoj zagrobnoj umjetnosti, kao što je čudesni izvor (Mojsije, odnosno, Petar) – druga tema po učestalosti na oslicima u katakombama (poslije Dobrog pastira).

²⁹ Tako na sarkofagu iz Pise (Repertorium II, br. 12). Na ranijim primjerima u katakombama kao protagonist se javlja Mojsije (Izl. XVII), dok je na sarkofazima njegovu ulogu preuzeo Petar, sugerirajući usporedbu sa starozavjetnim junakom. Tim je zanimljivije da Petrovo čudo, za razliku od Mojsijeva (Izl. XVII), nije dio kanonskog teksta Svetoga Pisma.

³⁰ Rizzardi 1970, str. 30.

³¹ Poruka reljefa na kršćanskim sarkofazima nije neminovno istovjetna predodžbama koje nalazimo u patrističkim komentarima; usp. Engemann 1996, str. 554–555.

³² Eus. *Hist. Eccl.* IX, 9; isto ponavlja i u Konstantinovu životu (Eus. *V. Const.* I, 38).



Sl. 7. Rim, Museo Pio Cristiano (foto: D-DAI-ROM 3223)

iz 315. godine (sl. 9), na kojemu je prikazana Konstantinova pobjeda kod Milvijskoga mosta tri godine ranije, kada se Maksencije utopio u rijeci Tiberu, kao nekoć faraon u moru. Autoritet prvoga kršćanskog cara i formalni predložak na carskome spomeniku bili su dovoljan razlog brojnim istraživačima da u prikazima Prelaska preko Crvenoga mora prepoznaju aluziju na Konstantinovu pobjedu i smrt jednog od „progonitelja“, te tako biblijsku egzegezu i simboliku vode i krštenja nadopune „sjećanjem“ na povijesni događaj koji je označio prekretnicu u povijesti Crkve i kršćanskoga naroda.³³ Usporedba sa slavlukom potaknula je čitav niz usporedbi s carskim ceremonijalom; tako je defile naoružanih konjanika koji napuštaju grad u potjeri za Izraelcima uspoređen s ceremonijalom carskog *adventus*, popraćenog glazbom (Mirjam s bubnjem u ruci); u bizantsko bi doba na forumu u Konstantinopolu zbor pjevao Mirjaminu pobjedničku himnu (Izl. XV, 21): „Zapjevajte Jahvi / jer se slavom proslavio! / Konja s konjanikom / u more je survao“, nakon čega bi car stavio nogu na leđa roba, simbolički gazeći svoje neprijatelje.³⁴ Bili su to dvorski rituali kojima bi se proslavljala pobjeda; je li pritom ulogu igrao i carski kult prvoga kršćanskog cara, kojega je Istočna crkva proglasila svetim? U kojoj mjeri je tradicija koja se začela s Euzebijem obilježila suvremenike, govori i podatak da su u carskoj palači u Konstantinopolu – kao dvije prestižne relikvije – zajedno bili pohranjeni Mojsijev štap i Konstantinov križ.³⁵ Euzebije je vidio i opisao križ, ali ne i štap; čak i da je taj u palaču stigao naknadno, veza između starozavjetnog junaka i prvoga kršćanskog cara morala je biti dijelom prihvaćene predaje, na koju se pozivaju kasniji bizantski izvori.³⁶ Osim toga, Konstantin je mogao računati na još jednu, carevima omiljenu usporedbu, ovaj put s Aleksandrom Velikim; njegov prolazak između mora i planine Taurus u Maloj Aziji, tijekom pohoda protiv Darija, mnogi su stari pisci iskitili kao čudo, a židovski povjesničar Josip Flavije usporedio ga je ni manje, ni više već s prelaskom Židova preko Crvenoga mora.³⁷ U svakom

³³ U tom smislu već Becker 1910. Od novije literature vidi, primjerice, Kaiser-Minn 1983, str. 331; također Thümmel 2002, str. 243.

³⁴ Taj opis nalazimo kod bizantskoga cara Konstantina Porfirogeneta u 10. stoljeću (*De caerem.* II, 19); usp. Doignon 1962.

³⁵ Konstantin Porfirogenet, *De caerem.* I, 7; usp. Doignon 1962, str. 78; također Wessel 1971.

³⁶ Usp. Milinović 2009, str. 77 i dalje.

³⁷ *Arr. Anab.* I, 26.



Sl. 8. Pisa, Camposanto (foto: D-DAI-ROM 34.650)

slučaju, carske konotacije, zajedno s naslijeđenim likovnim repertoarom i obilježjima rimske trijumfalne umjetnosti, bile su dovoljno značajne i mogle su poslužiti „kao ključ za razumijevanje slike Prelaska“.³⁸

Ako se ponuđene usporedbe s elementima carske i trijumfalne umjetnosti mogu činiti uvjerljive – uostalom, one zauzimaju značajno mjesto u interpretaciji kršćanske ikonografije općenito – ostaje činjenica da se tip sarkofaga kojemu pripada splitski primjerak javlja relativno kasno u odnosu na likovni uzor s rimskog slavoluka iz 315. godine.³⁹ Prikaz bitke kod Milvijskoga mosta na slavoluku mogao je biti „okidač“ za pojavu scene Prelaska na sarkofazima iz Konstantinova doba, ali malo je vjerojatno da bi izravno utjecao na formiranje sasvim novog tipa sarkofaga više od pola stoljeća kasnije.⁴⁰ Ako želimo slijediti „povijesnu teoriju“, kao objašnjenje za pojavu i raširenost našeg tipa, tada moramo razmotriti razvoj Crkve u Rimskome Carstvu u trenutku njegova nastanka u posljednjoj trećini, odnosno, prema kraju 4. stoljeća. Vidjet ćemo da su se okolnosti značajno promijenile u odnosu na vrijeme Konstantina i Euzebija, kada je cezarejski biskup, pod dojmom trijumfa Crkve, pisao hagiografske posvete i panegirike prvome kršćanskom caru.

*

U svojoj kontroverznoj knjizi iz 1993. godine (*The Clash of Gods*) Thomas Mathews primijetio je zanimljivu činjenicu u prikazu Prelaska preko Crvenoga mora na sarkofagu iz crkve Saint-Trophime u Arlesu koji pripada istom tipu kao i onaj u Splitu. Faraon, koji predvodi Egipćane u potjeri za Izraelcima, ima neobična obilježja (sl. 10): njegova brada, oklop, plašt i, naposljetku,

³⁸ Usp. Zimmermann 1993, str. 333. Prikaz Prijelaza u sinagogi u Duri, kao i onaj u crkvi Santa Maria Maggiore u Rimu (o. 430.), također upućuju na tradiciju rimske trijumfalne umjetnosti.

³⁹ Jedan od vodećih zagovornika utjecaja rimske carske umjetnosti na nastanak kršćanske ikonografije, još od objave *Cara u bizantskoj umjetnosti* (1936.), bio je André Grabar. Među recentnijim autorima koji zastupaju isti pristup vidi, primjerice, Deckers 2001. Najglasniji kritičar „carske mistike“ je Mathews 1993.

⁴⁰ Valja pritom ukazati i na razlike između reljefa na Konstantinovu slavoluku i kasnijih reljefa s prikazom Prelaska preko Crvenoga mora; usp. Mathews 1993, str. 76.



Sl. 9. Rim, Konstantinov slavoluk, detalj (foto: Dino Milinović)

dijadema u kosi odgovaraju prikazima rimskih careva, kao što i egipatski konjanici opremom odgovaraju rimskim vojnicima!⁴¹ Mathews koristi taj primjer kako bi dokazao svoju temeljnu postavku, a ona se sastoji u nijekanju široko prihvaćenog utjecaja carske umjetnosti na razvitak kristološke ikonografije; i u ovom je slučaju Mojsije, sa štapom u ruci, zapravo preteča Krista – čarobnjaka, u tipološkom i ikonografskom smislu, dok je spas Izraelaca (u konačnici i kršćanskog naroda) zapravo spas od tiranske vlasti rimskoga cara, kaže Mathews.⁴² Istina je da tekst Knjige Izlaska ne spominje faraonovu smrt u valovima Crvenoga mora i da se prikaz scene na reljefima sarkofaga u Arlesu i Splitu (kao i ostalih istoga tipa) utoliko razlikuje od biblijskog izvora; dapače, faraon je prikazan dva puta – kako predvodi Egipćane u svojoj kočiji i kako se potom sunovraćuje u dubine mora, do nogu Mojsiju. Mathews s pravom pretpostavlja da takva nedosljednost ukazuje na dublji razlog za nastalu promjenu. No pritom valja primijetiti da izgled faraona ne možemo objasniti raširenom predodžbom o rimskome caru, niti njegovim slikama (carevi od Konstantina nadalje nose dijademu, istina, ali su uvijek prikazani obrijani); u obzir dolazi tek Julijan (361. –363.) koji je jedini doista njegovao helenističke tradicije – od dijademe i brade, sve do filozofije i religije. Julijan je ostao poznat kao Apostata, odrekavši se kršćanstva u kojemu je odgojen i vrativši se tradicionalnoj religiji, odnosno nekoj vrsti filozofskog panteizma koji je u 3. i 4. stoljeću zamijenio stare kultove. Za vrijeme njegove kratke vladavine dogodili su se novi mučenici i na trenutak se kršćanska crkva vratila u razdoblje prije Milanskoga proglašenja (313.). Kada je Julijan pod nerazjašnjenim okolnostima poginuo u ratu protiv Perzijanaca 363. godine, sv. Gregorije Nazijanski slavodobitno je pozvao vjernike da zapjevaju Mirjaminu pobjedničku himnu, istu onu „koju je nekoć pjevao Izrael, u spomen na Egipćane koje je progutalo Crveno more“.⁴³ Sveti Jeronim, u to doba mladić ne stariji od dvadeset godina, zapisao je da čak niti pogani, premda su naviknuli slične nesreće tumačiti voljom bogova, nisu propustili u Julijanovoj sudbini prepoznati kaznu kršćanskoga Boga.⁴⁴ Moć Izraelova boga, utjelovljena u štapu kojim Mojsije zapovijeda valovima, i tijelo faraona koji se pod njegovim nogama sunovraćuje u dubine doista su mogli prizvati u sjećanju zasluženu sudbinu posljednjega poganskog cara.

Ako je, dakle, poruka reljefa s prikazom Prelaska preko Crvenoga mora na novom tipu sarkofaga bila upućena kao strelica protiv nekog od rimskih careva, tada je razumno pretpostaviti da to može biti jedino Julijan, odmetnik od prave vjere i novi progonitelj kršćana. No ako je doista tako,

⁴¹ Mathews se poziva na prikaze bradatih careva prije Konstantina, ali pritom ne pravi razliku između helenističke (filozofske) brade careva iz 2. stoljeća i vojničke (kratke) brade „vojničkih“ careva iz 3. stoljeća; osim toga, zaboravlja da je dijadema, tipična za helenističko poimanje kraljevskog dostojanstva, ponovno došla u upotrebu upravo u vrijeme Konstantina i njegovih nasljednika, ne ranije.

⁴² Mathews 1993, str. 76.

⁴³ Greg. Naz. *Or. IV Contra Iulianum* I. Vidi opis Julijanove smrti kod Amijana Marcelina (*Amm. Marc.* 25, 3).

⁴⁴ Hieron. *In Habacuc* III, 14.

tada govorimo o političkom pamfletu, što bi bio jedinstven slučaj u prvoj kršćanskoj umjetnosti. Imamo li dovoljno razloga da u to povjerujemo? Ne bismo li tada pojavu novog tipa sarkofaga jednako tako mogli shvatiti kao biblijsku metaforu za pustošenja koja su uslijedila nakon katastrofalnog poraza rimske vojske kod Adrianopola (378.) i poziv novome Mojsiju (Konstantinu) da dođe spasiti svoj narod u opasnosti?⁴⁵ Znakovito je da kršćanski pjesnik Prudencije, koji djeluje krajem 4. stoljeća, u nekoliko navrata spominje epizodu Prelaska Izraelaca preko Crvenoga mora, ali nikada u kontekstu stvarnih progonitelja, niti suvremenih događaja; umjesto toga, on u Mojsiju vidi Krista, pod čijim se vodstvom pred vjernicima otvara prolaz kroz more bez opasnosti, da bi vode potom progutale bezbožnike; kao što je nekoć Mojsije spasio Izraelce bježeći od zlog faraona, tako je Krist spasio sebe i budući kršćanski narod od tirana Heroda.⁴⁶ Znak krizmona u lovorovu vijencu na desnoj bočnoj strani splitskog sarkofaga, u kombinaciji s križem (sl. 4), doista u sebi nosi trijumfalnu poruku, a Mojsije na jednom od ranih primjera scene na sarkofazima (sl. 11) doista slični Kristu. No aluzija na vjernike i bezbožnike kod Prudencija možda nudi mogućnost alternativne interpretacije našeg sarkofaga. Ona nas uvodi u arenu drugačijeg sukoba, jednako žestokog i strastvenog kakav je bio onaj između Izraelaca i Egipćana, ili kršćana i Julijana, a to je sukob oko konačne definicije katoličke vjere i usuglašavanja crkvenoga kanona.

Ovaj je put dežurni krivac car Konstancije II. (337. – 361.), sin Konstantina Velikog, kojemu je isprva bio namijenjen istočni dio Carstva, da bi nakon smrti svoja dva brata nakratko ponovno sam zavladao čitavom državom. Trudeći se da, poput oca, očuva jedinstvo Crkve, Konstancije je svim kršćanima nastojao nametnuti tzv. arijansku dogmu koja se razlikovala od ranije usvojenog Nicejskog vjerovanja, prihvaćenog od zbora biskupa na koncilu u Niceji 325. godine. Protiv careve politike prvo se pobunio aleksandrijski biskup Atanazije, koji je u nekoliko navrata osuđivan na progonstvo i zbog kojega je u jednom trenutku gotovo došlo do rata između Konstancija i njegova brata Konstansa (337. – 350.), toliko je usijana bila vjerska scena u Carstvu polovicom 4. stoljeća.⁴⁷ Nakon što je sam zavladao Carstvom, Konstancije je sazvao crkvene koncile u Arlesu (353.) i Milanu (355.) kako bi nametnuo zaključke koji su bili u skladu s arijanskom doktrinom i koji su prije toga potvrđeni na koncilu u Sirmiju (351.). Zapadni su se biskupi pobunili, a među najglasnijima bio je Hilarije (iz Poitiersa), koji je u svojim invektivama cara nazvao „neprijateljem božanske vjere“ i „Antikristom“; Atanazije je nešto umjereniji i zove ga „heretikom“, ali ga optu-



Sl. 10. Faraon u kočiji (detalj sa sl. 1)

⁴⁵ U isto vrijeme zapažamo čestu pojavu u umjetnosti teme Ahileja na otoku Skiru, što možemo shvatiti i kao domoljubni poziv na oružje; usp. Milinović 2016, str. 345 i dalje.

⁴⁶ Prudent. *Cathemerinon* V, 87–88; XII, 93 i 141. Usporedbu Krista i Mojsija koristi već Euzebijije; vidi Bruns 1977.

⁴⁷ Vidi Barnes 1993.



Sl. 11. Rim, Campo Santo Teutonico (foto: D-DAI-ROM 57.37)

žuje za progone, gore od onih kakve su kršćani trpjeli u vrijeme poganskih vladara.⁴⁸ U konačnici, sin prvoga kršćanskog cara iz sukoba izlazi kao gora napast po Crkvu od svojih poganskih pret-hodnika, što ujedno mijenja i odnos kršćana prema vladaru kao predstavniku svjetovne vlasti. Dok Euzebije Konstantina naziva kršćanskim vrhovnim svećenikom (*pontifex maximus*), dotle Atanazije i Hilarije njegovu sinu odriču titulu biskupa nad biskupima (*episcopus episcoporum*) i time ga odbijaju prihvatiti kao arbitra u crkvenim stvarima. Car može biti „brat biskupa“ (*frater episcoporum*) i „prvi među jednakima“ (*primus inter pares*), ali ne i „gospodar“ (*dominus*). Bio je to presudan trenutak u povijesti odnosa između Crkve i Carstva, odnosno duhovne i svjetovne vlasti (*sacerdotium / imperium*), barem na Zapadu; sukob se u vrijeme kasnijih careva dodatno produbio, ali je biskup iz njega izišao kao pobjednik.⁴⁹ Pojavu novog tipa sarkofaga sa scenom Prelaska preko Crvenoga mora i njegovu raširenost (popularnost) vjerojatno doista treba dovesti u vezu s ovim, za crkvu u Rimu povijesnim događajima, ali ostaje upitno treba li ići dalje od toga i u prikazu fara-ona-progonitelja „prepoznati“ određenog vladara – bio to poganin Julijan, ili arijanac Konstancije. Na oprez upućuje i činjenica da su na reljefima kršćanskih sarkofaga u 4. stoljeću na isti način kao i egipatski faraon prikazani i drugi predstavnici svjetovne vlasti, redom negativnog predznaka: babilonski kralj Nabukodonosor (njegov kip) te veliki svećenik Kaifa.⁵⁰

⁴⁸ Ath. *Historia Arianorum* 71, 1; usp. Humphries 1997. Također vidi Girardet 1977.

⁴⁹ Slučaj s milanskim biskupom Ambrozijem i carem Teodozijem Velikim 388. i ponovno 390. godine; vidi Setton 1941, str. 118 i dalje; Martin 1997.

⁵⁰ U epizodi s trojicom Hebreja koji odbijaju štovati idole, te u epizodi Kristova uhićenja.

LITERATURA

- Bardiès 2000 Is. Bardiès, „Sarcophage de Louis le Pieux“, u: P.-É. Wagner – M. Parisse – É. Palazzo, *Le chemin des reliques. Témoignages précieux et ordinaires de la vie religieuse à Metz au Moyen Age*, katalog izložbe, Metz 2000.
- Barnes 1993 T. D. Barnes, *Athanasius and Constantius*, London 1993.
- Becker 1910 E. Becker, „Konstantin der Grosse, der ‘neue Moses’, die Schlacht am Pons Milvius und die Katastrophe am Schilfmeer“, *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 3, Mainz 1910, 161–171.
- Bruns 1977 J. E. Bruns, „The Agreement of Moses and Jesus in the ‘Demonstratio Evangelica’ of Eusebius“, *Vigiliae Christianae* 31 (2), Leiden 1977, 117–125.
- Caillet 1993 J.-P. Caillet, „Les sarcophages chrétiens en Provence, IIIe – Ve s.“, *Antiquité tardive* 1, Paris 1993, 127–142.
- Caillet 2002 J.-P. Caillet, „Note sur la cohérence iconographique des sarcophages des décennies 320-340“, u: G. Koch (ur.), *Akten des Symposiums „Frühchristliche Sarkophage“*, Mainz 2002, 41–45.
- Cambi 2020 N. Cambi, *Umjetnost antike u hrvatskim krajevima*, Split – Zagreb 2020.
- Christern-Briesenick 2003 B. Christern-Briesenick, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, III (Frankreich, Algerien, Tunesien), Mainz 2003.
- Deckers 2001 J. G. Deckers, „Göttlicher Kaiser und kaiserlicher Gott“, u F. A. Bauer – N. Zimmermann (ur.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, Mainz 2001, 3–16.
- Doignon 1962 J. Doignon, „Le monogramme cruciforme du sarcophage paléochrétien de Metz représentant le passage de la Mer Rouge“, *Cahiers archéologiques* 12, 1962, 65–87.
- Dresken-Weiland 1998 J. Dresken-Weiland (ur.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, II (Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt), Mainz am Rhein 1998.
- Engemann 1996 J. Engemann, *Biblische Themen im Bereich der frühchristlichen Kunst* (= Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 23), Münster 1996.
- Février 1978 P.-A. Février, „La sculpture funéraire à Arles au IVe et début du Ve siècle“, *XXV Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna 1978, 159–181.
- Février 1983 P.-A. Février, „Une approche de la conversion des élites au IVe siècle: le décor de la mort“, *Miscellanea historiae ecclesiasticae VI* (Congrès de Varsovie, 1978), Bruxelles 1983, 22–46.
- Girardet 1977 K. M. Girardet, „Kaiser Konstantius II. als ‘Episcopus Episcoporum’ und das Herrscherbild des kirchlichen Widerstandes“, *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* 26, Stuttgart 1977, 95–128.
- Humphries 1997 M. Humphries, „In Nomine Patris: Constantine the Great and Constantius II in Christological Polemic“, *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* 46, Stuttgart 1997, 448–464.

- Kaiser-Minn 1983 H. Kaiser-Minn, „Die Entwicklung der frühchristlichen Sarkophagplastik bis zum Ende des 4. Jahrhunderts“, u: H. Beck – P. C. Bol (ur.), *Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebieghaus Museum*, Frankfurt am Mein 1983, 318–338.
- Klauser 1966 Th. Klauser, *Frühchristliche Sarkophage in Bild und Wort*, Olten 1966.
- Koch 2000 G. Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, München 2000.
- Kötzsche-Breitenbruch 1976 L. Kötzsche-Breitenbruch, *Die neue Katakombe an der Via Latina in Rom* (= Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 4), Münster 1976.
- Martin 1997 J. Martin, „Das Kaisertum in Spätantike“, u: F. Paschoud – J. Szidat (ur.), *Usurpation in der Spätantike*, Stuttgart 1997, 47–62.
- Mathews 1993 T. F. Mathews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton 1993.
- Milinović 2009 D. Milinović, „Što je vidio Euzebije? Prilozi za poznavanje kršćanske umjetnosti u doba Konstantina“, *Histria Antiqua* 18/2, 2009, 73–79.
- Milinović 2016 D. Milinović, *Nova post vetera coepit. Ikonografija prve kršćanske umjetnosti*, Zagreb 2016.
- Nestori 1993 A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe Romane*, Città del Vaticano 1993.
- Perkins 1973 A. Perkins, *The Art of Dura Europos*, Oxford 1973.
- Rizzardi 1970 C. Rizzardi, *I sarcofagi paleocristiani con rappresentazione del passaggio del Mar Rosso*, Faenza 1970.
- Schoenebeck 1936 H. von Schoenebeck, „Die christliche Sarkophagplastik unter Konstantin“, *Römische Mitteilungen* 51, Rom 1936, 238–336.
- Setton 1941 K. M. Setton, *Christian Attitude towards the Emperor in the Fourth Century*, New York 1941.
- Stutzinger 1982 D. Stutzinger, *Die frühchristliche Sarkophagreliefs aus Rom*, Bonn 1982.
- Thümmel 2002 H. G. Thümmel, „Ikonographisches Sondergut der constantinischen Sarkophagplastik“, u: G. Koch (ur.), *Akten des Symposiums „Frühchristliche Sarkophage“*, Mainz 2002, 239–245.
- Ward-Perkins 1975 J. B. Ward-Perkins, „Dalmatia and the Marble Trade“, *Disputationes Salonitanae* 1970, Split 1975, 38–44.
- Weitzmann 1957 K. Weitzmann, „Narration in Early Christendom“, *American Journal of Archaeology* 61, 1957, 83–91.
- Wessel 1971 K. Wessel, „Durchzug durch das Rote Meer“, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst II*, Stuttgart 1971, cols. 370–389.
- Zimmermann 1993 B. Zimmermann, „Der sogenannte ‘Kontinuierende Stil’ in der frühchristlichen Kunst Roms: die Darstellungsweise in Funktion der intendierten Bildaussage“, *Rivista di archeologia Cristiana* LXIX, 1993, 315–351.

DINO MILINOVIĆ

THE SARCOPHAGUS WITH THE SCENE OF THE CROSSING OF THE RED SEA IN THE ARCHAEOLOGICAL MUSEUM IN SPLIT

The article deals with an early Christian sarcophagus from the Archaeological Museum in Split with the representation of the Crossing of the Red Sea which occupies the entire length on the front side. Sometimes during the later Middle Ages, the sarcophagus was transferred to the Franciscan Monastery in Split, probably from one of the late antique cemeteries in nearby Salona, former capital of the Roman province of Dalmatia. The Split sarcophagus belongs to a notable group of early Christian sarcophagi dating from the last third / quarter of the 4th century, found in Rome and Italy, as well as in southern France. Numerous examples of this type found in Arles incited some experts to attribute the entire group to local workshops; today, however, they are mostly attributed to a Roman workshop, which would also better explain similarities between the Split sarcophagus and the one in Arles (Saint-Trophime). Besides being one of the latest groups of Roman (*stadtrömisch*) sarcophagi, and testifying to the „zweite Blütezeit“ of Christian sarcophagi production towards the end of the 4th century, our type of sarcophagus differs from the rest of the Roman production in that its relief covering the entire front consists of only one Biblical scene, that is, the episode from the book of the Exodus, in which the Israelites, led by Moses, flee from the Egyptians by crossing the Red Sea. Their miraculous salvation is also the doom for the Egyptians, as the sea swallows Pharaoh and his army. The somewhat unexpected popularity of this type of sarcophagus (there are some 30 examples of the Passage theme on the sarcophagi, but not all of them belong to our type), has mostly been explained in terms of the usual eschatological and allegorical approach to early Christian iconography. Under such considerations, the Crossing scene is referred to as a typological example of the salvation through baptism, such as frequently occurs in the prayers (i.e. *Commendatio animae*). Yet, along with the accent on only one episode (Crossing), there are interesting details in the narrative sequel which have provoked a „historical“ approach to the meaning of the reliefs. There is also the much commented similarity with Constantinian reliefs from the Roman arch, in particular the depiction of the battle of the Milvian bridge, which led to establishing parallels between the „tyrant“ Maxentius and Pharaoh on one side, and Constantine and Moses on the other. The appearance of Pharaoh, in particular, is curious. He is represented in the manner of a hellenistic ruler, with long philosopher's beard and a diadem in his hair. Thomas Mathews (*The Clash of Gods*) has proposed to compare this image to that of Julian the Apostate, thereby interpreting the Crossing scene as some sort of an anti-pagan political manifesto. Mathews is using this example to further attack Grabar's theory about the influence of imperial models on early Christian iconography. Whilst admitting to a potential „historical“, even „polemic“ aspect of the Crossing-type sarcophagi, I would like to turn aside from his manifesto-like approach – which is altogether alien to early Christian art – and propose to see the anti-imperial sting in the Crossing theme as being the result of ongoing differences which opposed ecclesiastical authorities (*sacerdotium*) and the imperial power (*imperium*) after the death of Constantine and during most of the 4th century, and which were particularly strong during the reign of Constantius II. Bottom line, these differences relate to the ongoing struggle to impose the Nicaean creed as the only legitimate and catholic interpretation of Christianity.

Keywords: *Late Antiquity, Christian sarcophagi, Roman workshops, iconography, Moses, Constantine, Nicaean creed*