

Slika 23. Reljef iz obiteljske grobnice Haterija (detalj), početak 2. st. Vatikan, Musei Vaticani

Prikaz flavijevskog amfiteatra (Koloseja) na reljefu iz jedne obiteljske grobnice s početka 2. st. pokazuje u kojoj je mjeri skulpturalni ukras igrao važnu ulogu u izgledu javnih rimskih građevina u doba Carstva. Često su to bila djela poznatih grčkih kipara iz klasičnog i helenističkog razdoblja, dospjela u Rim nakon osvajanja Grčke i helenističkih kraljevstava na Istoku.

### III.

## SVIJET SLIKE I SPEKTAKLA

*Na istom mjestu nalazi se slavni Eutihidov Otac Liber, a kod Oktavijina trijema u Apolonovu hramu Apolon Filiska Rođanina, osim toga i Leta, Dijana, Devet Muza i još jedan, nagi Apolon. U istom je hramu Apolon s kitarom što ga je napravio Timarhid; unutar Oktavijinih trijemova, u Junoninu hramu, isti je napravio i kip božice, a drugi su izradili Dionizije i Poliklo. Na istome mjestu možeš vidjeti i Filiskovu Veneru, a sva ostala djela su od Praksitelove ruke... Veneru koja se pere izradio je Dedalsa, a Veneru koja stoji Poliharmo. Počasno mjesto zauzima jedno glasovito Lizijino djelo koje je na Palatinu, iznad slavoluka, August posvetio u čast svoga oca Oktavija u malom hramu ili edikuli ukrašenoj stupovima. To djelo prikazuje četveropreg s kolima te Apolonom i Dijanom, sve iz jednoga kamenog bloka. Od skulptura u Servilijevim vrtovima na glasu su Apolon kipara Kalamide, Derkilidini Šakači te kip povjesničara Kalistena koji je izradio Amfistrat.*

Plinije Stariji (*Prirodoslovlje*, XXXVI, 34-36)

U nekoliko bitnih segmenata helenističko-rimskim svijetom dominirali su slika i znak, predstava i spektakl. U tom pogledu rimsko je društvo bilo raznovrsnije od grčkog, a društvena uloga umjetnosti znatno veća, kako u sferi osobnog, tako i javnog života. Obiteljski dom (*domus*) bolje stojećih Rimljana nalikovao je svojevrstnoj galeriji: oslikani zidovi, podni mozaici, namještaj, otmjeno srebrno posuđe, nakit i manje skupocjeni keramički, stakleni i drugi predmeti za svakodnevnu upotrebu – sve to činilo je bogati likovni program raznolikog sadržaja. Posebno je mjesto pripadalo skulpturi, slobodnostojećim kipovima, portretnim bistama, hermama ili reljefima koji su umetani u zidove po uzoru na mozaične embleme. Izvorno je dekor rimske patricijske kuće predstavljao neku vrstu obiteljskog arhiva – mjesto sjećanja i identiteta (*lieu de mémoire*), o čemu svje-

doči Plinije Stariji u *Prirodoslovlju*, kada opisuje atrije starih kuća s voštanim maskama i rodoslovnim stablima s naslikanim portretima vlasnika. Njih Plinije suprotstavlja raskošnim rezidencijama svojih suvremenika koji „umjesto portreta, ostavljaju iza sebe sliku svoga novca“, sakupljajući kipove stranih umjetnika u bronci i mramoru.<sup>184</sup> Takva je kuća Trimalhiona, antijunaka Petronijeva *Satirikona*, u kojoj posjetitelji na zidovima mogu vidjeti oslikane prizore iz karijere novopečenog bogataša koji se miješaju s herojskim djelima iz *Ilijade* i *Odiseje* te s prikazom gladijatorske predstave, zatim srebrne kipove kućnih bogova i mramornu Veneru, zdjele neobičnih oblika, srebrne vrčeve, čaše i pladnjeve ukrašene mitološkim motivima i tome slično.<sup>185</sup> Smjer kojim se posjetioci kreću kroz Trimalhionovu kuću da bi stigli do dvorane u kojoj je pripremljena ekstravagantna gozba nije slučajan i nalikuje obilasku izložbe uz stručno vodstvo; slijedi arhitektonsku os kuće, ali je ujedno i svojevrsna *osobna iskaznica* kućevlasnika. Pritom čak i zlatom okovana kutija, u kojoj je pohranjena „prva domaćinova brada“ (treba voditi računa o satiričnom karakteru Petronijeva teksta), postaje važan izložbeni predmet koji će posjetiocu otkriti ono najvažnije iz kućevlasnikova života i reći ponešto o njegovu statusu, bogatstvu, kulturi i naobrazbi.<sup>186</sup> Pokazivanje, često i razmetanje – suprotno drevnim rimskim tradicijama o kojima s odobravanjem i nostalgijom govori Plinije – u srži je društvenog života u vrijeme Carstva. Takva ambicija plodno je tlo za bogati likovni dekor koji će ostati obilježje rimske aristokratske kuće sve do kraja antike.

Ako je dekor privatne kuće bio posvećen obiteljskoj tradiciji i statusu pojedinca, javna su mjesta s vremenom postala svojevrsan otvoreni arhiv rimske povijesti i obilovala su komemorativnim spomenicima, među kojima su se brojem isticali portreti zaslužnih građana; bilo ih je na forumima, u hramovima, kazalištima, termama, trkalištima, naposljetku i na grobljima. Zaludenost skulpturom nije oduvijek bila obilježje rimskoga društva koje se dugo vremena opiralo isticanju pojedinca, strahujući za ravnotežu i slogu unutar zajednice. Uspon ambicioznih političara i vojskovođa u posljednjem stoljeću Republike pokazao je ispravnost takvih strahovanja i potvrdio ulogu umjetnosti u svrhu osobne promocije moćnih pojedinaca. Jedan natpis iz Neronova vremena sadrži odluku senata da se istom čovjeku podigne čak devet počasnih kipova!<sup>187</sup> U to je vrijeme, kaže Plinije, skulptura (*statuaria*) „procvjetala do neslućenih razmjera“, tako da su cenzori u nekoliko navrata bili prisiljeni uklanjati portretne kipove s foruma kako bi raščistili središnji rimski trg.<sup>188</sup> Bila je

to, dakako, posljedica izravnog susreta s helenističkim svijetom i njegovim navikama: Plinije kaže da je Mumije, nakon što je pokorio Grčku (146. pr. Kr.), napunio Rim otežanim umjetninama i spominje tri tisuće (!) kipova (*signa*) koji su krasili pozornicu jednog kazališta u doba kasne Republike.<sup>189</sup> Pomislili bismo da pretjeruje, ali na reljefu iz obiteljske grobnice Haterija, s početka 2. stoljeća (sl. 23), prepoznajemo neke od najznamenitijih rimskih građevina, načičkane kipovima; neke od tih skulptura poznata su djela velikih majstora – ili njihove kopije – primjerice, Lizipov umorni Heraklo na pročelju flavijevskog amfiteatra (Koloseja).<sup>190</sup> O ljubavi i brizi Rimljana za njih govori služba „čuvara kipova“ (*curator statuarum*) među gradskim magistratima, koji su i „svojom glavom“ odgovarali za sigurnost povjerenih im umjetnina.<sup>191</sup> U kojoj ih je mjeri rimski puk smatrao urešom grada i držao do njih kao do jedne od svojih privilegija, pokazuje slučaj druge poznate Lizipove skulpture – Apoksiomena – koju je car Tiberije s javnoga mjesta premjestio u svoju palaču da bi je pod pritiskom javnosti ponovo vratio pred Agripine terme.<sup>192</sup>

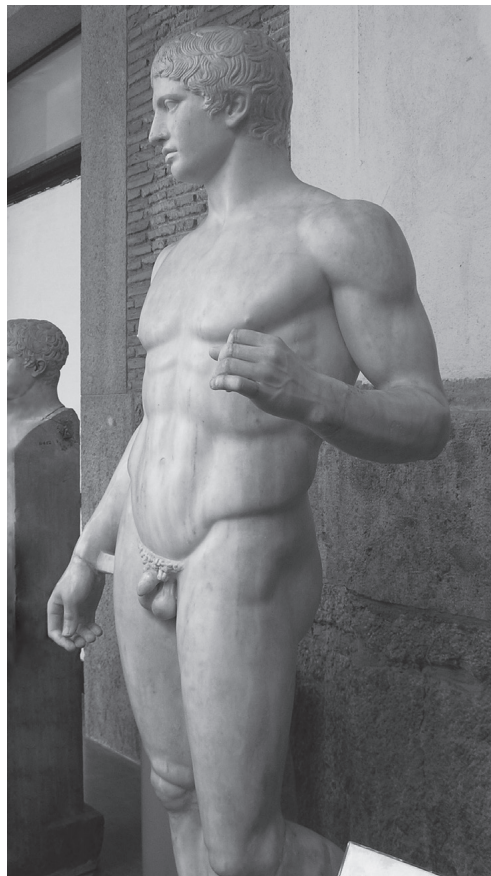
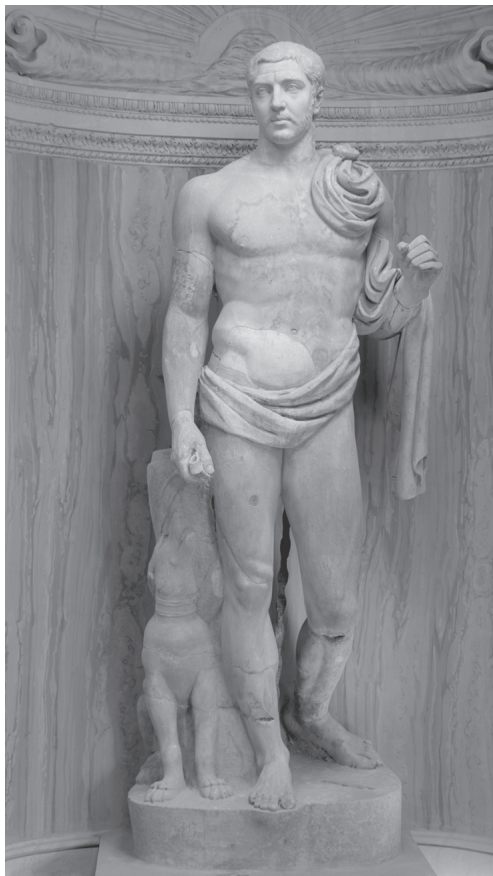
Takva je situacija s vremenom neminovno utjecala na uspostavljanje estetskih kriterija pri prosudbi umjetničkoga djela. Kao i za posljednjih stoljeća Republike, mjerila vrijednosti u doba Carstva ostala su vezana uz velika imena iz grčke prošlosti, što se moralo odraziti na suvremenu likovnu produkciju, ali i na ambicije i status umjetnika u Rimu. Koliko nam je poznato, ti su uglavnom bili iz Grčke i s helenističkog Istoka, primjerice, Trajanov veliki arhitekt Apolodor iz Damaska ili Zenodor, autor Neronovog kolosa. Rimski, odnosno, italjski umjetnici bili su malobrojni, češće slikari nego kipari. Uz njih se često vezuju bizarni detalji koje Plinije bilježi u 35. knjizi *Prirodoslovlja*, posvećenoj slikarstvu. Tamo doznajemo, primjerice, da je Famul, autor oslika u Neronovoj Zlatnoj palači (*Domus aurea*), slikao tek nekoliko sati na dan, „sa strogom ozbiljnošću“, jer nikada nije skidao togu (odjeću rimskog građanina), te da je palača bila „zatvor njegove umjetnosti“.<sup>193</sup> U Augustovo doba poznat je bio Arelije, koji je „uprljao svoju umjetnost sramotnim izgredima“ slikajući božice u liku bludnica koje je posjećivao.<sup>194</sup> Plinijevi komentari mogu se doimati poput običnog trača, ali pokazuju da status umjetnika u rimskome društvu nije bio istovjetan onome u Grčkoj. Ako je slikarstvo među Rimljanima, kako tvrdi Plinije, već zarana bilo na posebnoj cijeni – pa je tako drevna obitelj Fabijevaca dobila nadimak *Pictor* po jednom članu koji je bio slikar – čini se da je obilje umjetnina koje su počele pristizati u Rim nakon osvajanja grčkih kolonija u južnoj Italiji krajem 3. stoljeća pr. Kr., a u idućem



Slika 24. a-b) Heraklo, rimska kopija prema helenističkom originalu, Arheološki muzej Zagreb

Mitološki junak Heraklo, prepoznatljiv po snažnoj muskulaturi i koži Nemejskoga lava svezanoj oko vrata, u skulpturi je bio poznat u više klasičnih i helenističkih tipova. Među sačuvanima u Hrvatskoj valja spomenuti i kolosalnu glavu iz Čitluka (*Aequum*) u zbirci Franjevačkog samostana u Sinju.

stoljeću i iz same Grčke, za posljedicu imalo i razmjerni gubitak oduševljenja za bavljenje tom profesijom.<sup>195</sup> Grčka umjetnost bila je, dakako, superiorna – poznati Horacijevi stihovi na najbolji to način potvrđuju – ali je istovremeno bila dio ratnog plijena što po pravu pripada osvajaču. Ti isti Grci nisu, uostalom, bili na visini svojih junačkih predaka iz vremena Grčko-perzijskih ratova ili Aleksandra Velikog, pa su tako i njihovi najbolji majstori bili pozvani da prave kopije slavni uzora za bogate rimske naručitelje ili careve (sl. 24). Bili su bez sumnje na cijeni, ali njihova slava nije se mogla mjeriti s onom koju su imali umjetnici iz ranijih, slavnijih razdoblja.<sup>196</sup> Takav odnos prema grčkom naslijeđu često je istican kao razlog za izostanak istinske stvaralačke energije; Winckelmann o rimskoj umjetnosti govori kao o *Dobu oponašatelja*, što će ostati prevladavajući pristup sve do 20. stoljeća. U kasnoj će antici antikvarski odnos Rimljana prema prošlosti dodatno dobiti na značenju: u polemikama između tradicionalista i kršćana, koje će obilježiti 4. stoljeće,



Slika 25. a) Kip muškarca, oko 260. Rim, Villa Doria Pamphilj; b) kopija prema Polikletovom doriforu, Napulj, Museo archeologico nazionale

Portretnu glavu rimskoga muškarca neki stručnjaci pripisuju caru Galijenu (a). Prikazan je kao mitološki lovac s psom, u herojskoj nagosti i po uzoru na Polikletovog kopljonošu (b). Kombinacija realističnog portreta i idealiziranog tijela česta je u rimskoj umjetnosti.

helenistička kultura po prvi puta se doživljava kao cjelina, postajući sinonimom za poganstvo općenito.<sup>197</sup>

Pa ipak, premda su vješti majstori i dalje potpisivali svoje radove, čak i kada je riječ o kopijama, njihova imena s vremenom postaju sve rjeđa, da bismo ih u posljednjim stoljećima Carstva sasvim izgubili iz vida. Fenomen anonimnosti u umjetnosti javlja se usporo s postupnim opadanjem interesa za klasični kip (*Idealstatue*). Nakon što je proizvodnja kopija rađenih prema slavim grčkim djelima – vezana uz privatne naručitelje i razvijeno tržište umjetnina – tijekom 2. stoljeća doživjela vrhunac (Hadrijanova vila u Tivoliju je najeklatantniji primjer), u narednom stoljeću dolazi do naglog smanjenja produkcije. Rezultati proučavanja najraširenijih tipova kopija (Polikletov dorifor ili diadumen, Mironov diskobol, Praksitelova Afrodita itd.), pokazuju da niz prestaje krajem dinastije Severa, unatoč kratkotrajnoj obnovi u doba cara Galijena (sl. 25).<sup>198</sup> Sličan

fenomen zabilježen je u epigrafiji; drastičan pad broja posvetnih natpisa vezanih uz javne investicije u gradovima u pravilu se dovodi u vezu s krizom koja je Carstvo dovela na rub propasti.<sup>199</sup> No, dok su ekonomske poteškoće svakako utjecale na umjetničku proizvodnju, a politička nesigurnost na trgovinu i transport, sve to ipak ne može u potpunosti objasniti fenomen o kojem je riječ. Znakovito je da proizvodnja bogato ukrašenih sarkofaga doživljava vrhunac upravo tijekom 3. stoljeća, što podrazumijeva postojanje radionica i vještih majstora, ali i dovoljno bogatih naručitelja.<sup>200</sup> Dio odgovora možda leži u regionalnim specifičnostima: tako je kvalitetni polikromni mozaik tijekom 3. stoljeća preuzeo vodeću ulogu u ukrasu bogatih obiteljskih kuća u Sjevernoj Africi, koja je pošteđena ratova i gospodarski naprednija od drugih dijelova rimske države.<sup>201</sup> Uz tradicionalne mitološke, prevladavaju realistične teme i odabrani prizori iz života lokalne elite: lov, igre, život na ladanjskim imanjima te različite seoske žanr scene (vidi sl. 10). Bogatstvo rimskoga svijeta teško da je igdje došlo više do izražaja kao što je to na sjevernoafričkim mozaicima; kriza, o kojoj sredinom istog stoljeća govori sv. Ciprijan, nije na njima ostavila nikakva traga.

Znakovito je da ponovni gospodarski procvat Carstva u 4. stoljeću nije doveo do obnove proizvodnje klasičnih kipova, barem ne na masovnoj razini; nalazi iz toga vremena uključuju nanovo upotrijebljene starije primjerke, ali malo, ili nimalo novih kopija.<sup>202</sup> U velikim kasnoantičkim vilama ne nedostaje bogatoga skulpturalnog ukrasa, primjerice, u Chiraganu i Saint-Georges-de-Montagneu na jugozapadu Francuske, ili u Welschbilligu blizu Trieria, ali od suvremenog materijala prevladavaju portreti (često u obliku herma) i reljefi, te mitološka skulptura manjih dimenzija.<sup>203</sup> Klasični kip nije, dakako, u potpunosti nestao iz javnog prostora; znamo da je car Konstantin vodio brigu oko ukrašavanja svoje nove prijestolnice na Bosporu – koja je trebala postati *Novim Rimom* – i da je u tu svrhu iskoristio skulpture koje je dao dopremiti iz drugih dijelova Carstva. Velik dio nanovo upotrijebljenih kipova i reljefa zasigurno je potjecao sa starijih, dotrajalih spomenika, a sve češće i iz poganskih hramova, premda carski zakoni opetovano zabranjuju njihovo skrnavljenje i korištenje u privatne svrhe.<sup>204</sup> Pojavu i raširenu upotrebu spolija u kasnoj antici – što je često prizivano kao dokaz umjetničke nemoći vremena – moguće je dijelom objasniti upravo obiljem dostupnog materijala vrhunske kvalitete. Uostalom, brojni nalazi ukazuju na skladištenje starije i oštećene skulpture.<sup>205</sup>

Na njima su često vidljive naknadne intervencije, što zbog posebnih zahtjeva naručitelja, što zbog stanja očuvanosti.<sup>206</sup> One mogu imati ideološke motive – kao što je slučaj s portretima na Konstantinovom slavoluku – ali su drugdje slični primjeri prerade vezani uz praktične razloge. Primjerice, u Chiraganu sve portretne biste careva pokazuju tragove restauracije, a neke od njih nastale su rezanjem kipova u punoj veličini.<sup>207</sup> To govori da je nepoznati vlasnik, u trenutku obnove vile u drugoj polovici 4. stoljeća, koristio starije skulpture koje je dao urediti i nanovo upotrijebiti, zajedno s novijim radovima, većinom mitološkim kipovima manjih dimenzija i reljefima. Također je znakovito da su u Chiraganu noviji kipovi rađeni u lokalnom kamenu, ali su stilski bliski onima iz radionica u Afrodizijadi, što upućuje na dolazak umjetnika iz Male Azije i govori u prilog kontinuitetu skulptorske djelatnosti i umjetničke trgovine u kasnom Carstvu.<sup>208</sup> Ipak, sve upućuje na to da klasičan kip, nekoć sinonim za grčku umjetnost, ali i simbol samosvijesti antičkog polisa, više nije dominantan ukras. Ne preostaje drugo nego zaključiti da je u prvoj polovici 3. stoljeća „jedna izrazito duga likovna tradicija naglo dospjela do svoga kraja“.<sup>209</sup>

## SUDBINA KULTNOGA KIPA

Jedan od razloga za presudan utjecaj helenističke kulture na onu rimsku zasigurno leži u tome što je Rim od Grčke naslijedio mitologiju i panteon. Religija je područje na kojemu duh (ili genij) naroda ponajviše dolazi do izražaja, ali rimski slučaj na prvi pogled ne potvrđuje to pravilo. Rim je imao mali repertoar lokalnog mita, vezan poglavito uz borbu zajednice za opstanak i prevlast u neprijateljskom okruženju srednjoiitalskog prostora; no, herojski žanrovi bili su oni iz velikog repertoara panhelenskog znanja, pa je tako *mitsko* postupno poistovječeno s *grčkim*. Možemo reći, dakle, da je veliki dio tradicije, koja je bila i ostala glavno uporište društvene elite sve do kraja antike, stvoren sustavnim preuzimanjem grčke baštine, s jasnim ciljem da rimskoj kulturi priskrbi prestiž (moć) kulture nasljednice. Suprotno ocjenama ranijih istraživača koji su, poput Winckelmanna, u tome vidjeli samo oponašanje i dokaz stvaralačke nemoći, bio je to dinamičan i kontinuiran proces koji je iziskivao golemu intelektualnu i društvenu energiju.<sup>210</sup> Razdoblje *Druge sofistike* jedan je od vrhunaca toga procesa, a proizvodnja mitoloških sarkofaga najbolji pokazatelj ovisnosti o grčkim uzori-



Slika 26. Mitološki sarkofag s prikazom Dioniza i Arijadne, oko 235. Pariz, Louvre

Mitološki sarkofazi najzanimljiviji su proizvod rimske zagrobne kulture u 2. i 3. stoljeću. Na primjeru iz Louvrea prikazan je mit o Arijadni (ležeća figura desno), koju je Tezej, vraćajući se s Krete u Atenu, napustio na otoku Naksu. Nesretnu ljubavnicu pronalazi Dioniz, na čelu pijane povorke (*thiasos*), koja ga prati u njegovim pustolovinama. Nedovršeni portret pokojnika na poklopcu daje naslutiti serijsku proizvodnju takvih sarkofaga. Samo radionicama grada Rima pripisuje se oko tisuću dvije stotine danas poznatih primjera.

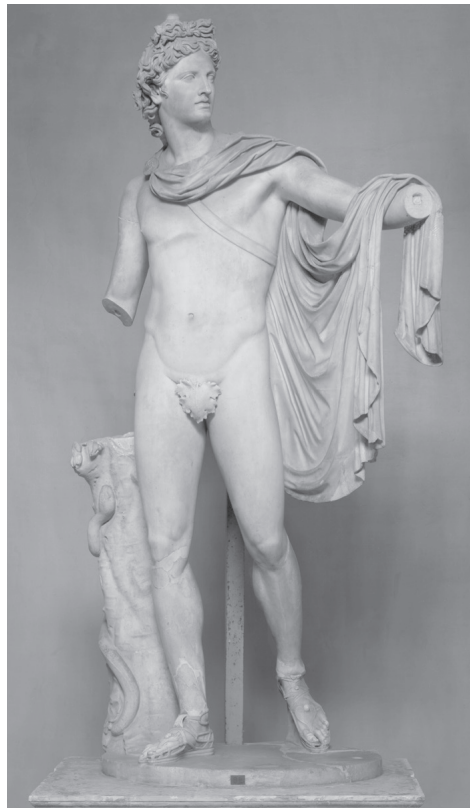
ma: od oko tisuću dvije stotine sarkofaga nastalih u radionicama grada Rima, velika većina njih ukrašena je scenama iz grčkih mitova (sl. 26).<sup>211</sup>

U prethodnom poglavlju vidjeli smo probleme s kojima su se suočavali stari Rimljani u pokušaju da uvedu red u odnose s bogovima. Isti se proces paralelno odvijao u umjetnosti. Autohtona rimska božanstva brzo su nestala u sudaru s antropomorfnim božanstvima Grčke, a izvorna djela grčkih umjetnika, ponajviše priskrbljena ratovima, iskorištena su ne samo za ukras palača i javnih mjesta – koja su time postajala pozornicom stalnog trijumfa – već i kao kultne figure u hramovima, u kojima su bogovi bili štovani „na grčki način“ (*Graeco ritu*). Takva praksa – od koje se zaziralo u ranijim stoljećima – po prvi je puta zabilježena u Apolonovom hramu na Palatinu, gdje je August dao nanovo upotrijebiti djela kipara Skopasa, Leohara i Timoteja u kultne svrhe, bez sumnje zato da bi im vratio nešto od izbljedjele vjerske aure.<sup>212</sup> Određeni otpor prema potpunoj dominaciji helenističkoga kulturnog modela možemo razabrati iz sklonosti Rimljana etrurskim kipovima bogova, kako zbog drevnosti, tako zasigurno i zbog osjećaja određene bliskosti. Plinije ih naziva *tuskanski* i kaže da su Rimljani osvojili etrurski Volsinij „zbog dvije tisuće kipova u njemu“.<sup>213</sup> Nitko, dakako, nije razmišljao o tome da su i na njihov izgled utjecali grčki uzori, u ovom slučaju oni iz arhajskog doba. Tako je grčka umjetnost – dijelom posredstvom etrurske – zapravo oblikovala rimsku predodžbu o nebeskim silama. Njezin je utjecaj bio tim veći što tradicionalni kultovi iza sebe nisu imali pisanog nauka ili svetih knjiga koji bi



Slika 27. Kip Apolona (Apolon Belvederski), prva pol. 2. st. Vatikan, Museo Pio Clementino

Jedna od najpoznatijih skulptura antičke umjetnosti, slavljena u renesansi, a za Winckelmanna u 18. st. mjerilo „dobroga ukusa“, predstavlja Apolona koji odapinje strijelu (nedostaje šaka s lukom). Homer ga naziva „daljnometni“ i „srebrnoluki“ bog, opisujući njegovu sržbu na Ahejce pod Trojom. Vjerojatno je to rimska kopija prema brončanom originalu grčkoga kipara Leohara (4. st. pr. Kr.).



sliku „držali pod kontrolom“, pridajući joj ili oduzimajući autoritet i legitimitet, kao što će biti slučaj kasnije u kršćanskoj umjetnosti. Umjesto toga, ljudi su bogove prepoznavali i doživljavali prije svega kroz kultne kipove s kojima su komunicirali kao s utjelovljenim božanstvom, pridajući im često i magijska svojstva (sl. 27). Na taj način, slika je imala ulogu reprodukcije postojećih, ali i stvaranja novih značenja koja nisu neminovno proizlazila iz literarne tradicije, već iz vlastite semiotike. Ta će se fleksibilnost u kasnoj

antici manifestirati u fenomenu „mentalnih slika“ (*Gedankliche Zusammenhänge / Ideenbilder*), kojima pripadaju i prvi primjeri kršćanske umjetnosti.

Svijet antičke religije bio je gusto nastanjen svim vrstama bogova. I prije kasne antike smijemo, dakle, govoriti o „opsesivnoj prisutnosti nevidljivoga svijeta“.<sup>214</sup> To mnoštvo isprva je bilo teško razlikovati, kao što daje naslutiti Vergilije opisujući rimski Kapitolij u davnini: „Mnogi u ovoj su šumi gdje zeleni dižu se humi, počesto ćutjeli boga, no neznano bješe im koga“.<sup>215</sup> Petronije u *Satirikonu*, pomalo ironično, ali ne bez razloga, govori o kraju u kojemu su „sile“ (*numina*) tako brojne da je lakše „putem sresti boga nego čovjeka“!<sup>216</sup> Slike (kipovi) su pomogli učiniti te sile prepoznatljivima, dajući im specifičan oblik i precizno im određujući mjesto u rimskom panteonu. Potrebu za njihovom vizualizacijom Jean-Paul Vernant opisuje kao „paradoksalno nastojanje da se odsustvo pretvori u materijalnu prisutnost“.<sup>217</sup> To su oni idoli o kojima govore crkveni oci, prigovarajući poganima da se mole kamenim kipovima „beživotnih pogleda“,

istovremeno strahujući od demona koji ih nastavaju.<sup>218</sup> Borba protiv idolopoklonstva jedna je od najčešćih tema kod kršćanskih pisaca i nezaobilazna epizoda u hagiografijama svetaca koji se – milom ili silom – suprotstavljaju u narodu ukorijenjenim običajima; ona je u pozadini poznate afere oko Oltara Pobjede (s pripadajućim kipom), koji je car Gracijan 382. godine dao ukloniti iz senatske kurije u Rimu, najavljujući konačan obračun s mnogoboštvom. Učestali napadi na kipove bogova ili njihovo ritualno sakaćenje jedna su od neželjenih posljedica trijumfa kršćanstva krajem 4. stoljeća. Možda je upravo vjerska netrpeljivost objašnjenje za okolnosti nalaza u hramu carskoga kulta u Naroni (Vid kod Metkovića), gdje su devedesetih godina prošloga stoljeća arheolozi pronašli razbijene ostatke barem šesnaest monumentalnih kipova diviniziranih careva i carica te različitih božanstava iz 1. stoljeća (sl. 28).<sup>219</sup>

Sudbinu poganskoga kulturnog kipa u kasnoj antici ne možemo, međutim, objasniti samo pobjedom kršćanstva, vjerskim fanatizmom ili starozavjetnom zabranom izrade svetih slika.<sup>220</sup> Tomu, među ostalim, proturječi činjenica da upravo krajem 4. stoljeća kršćanska umjetnost doživljava procvat i jedan od prvih vrhunaca svoga razvoja. To je tzv. Teodozijanska renesansa tijekom koje je Krist zadobio prepoznatljiv (ob)lik, a slika povlašteno mjesto u arhitekturi kršćanskoga svetišta, o čemu svjedoče najraniji sačuvani figuralni mozaici u apsidama crkava.<sup>221</sup> Promjena u odnosu prema prikazivanju bogova u skulpturi posljedica je brojnih čimbenika, od kojih je kriza tradicionalne religije bez sumnje jedan od najvažni-

Slika 28. Arheološka istraživanja u Naroni

Nalaz šesnaest monumentalnih kipova iz 1. st. u Vidu kod Metkovića bio je jedno od najvećih arheoloških otkrića u Hrvatskoj 90-tih godina prošloga stoljeća. Kipovi careva, članova carske obitelji i zaštitničkih božanstava nađeni su razbacani po podu svetišta, što upućuje na namjerno uništavanje.



jih. Jedna od manifestacija krize, vidjeli smo, bio je nagli pad proizvodnje antičkih kopija (klasičnoga kipa) tijekom 3. stoljeća. Treba isto tako reći da je i među poganima bilo onih koji su upozoravali da slika kvari istinsko bogoštovlje, i to znatno prije pojave kršćanstva. Ako je suditi prema najpoznatijem rimskom povjesničaru religije, Varonu (116-27), bogove se može štovati i bez kipova (*sine simulacro*), kao za vrijeme legendarnog kralja Nume, Romulova nasljednika, za kojega Plutarh kaže da je, potaknut uvjerenjem da je „bezbožno činiti uzvišenije predmete slične nižima i da je boga nemoguće dokučiti drukčije nego umom“, zabranio Rimljanima da štiju kipove u obliku čovjeka ili životinje.<sup>222</sup> I za Plinija je potreba za materijalnim oblikom Boga posljedica ljudske slabosti, odnosno taštine.<sup>223</sup> Bez sumnje, riječ je o Platonovoj ostavštini, nakon koje filozofi teško mogu zaobići problem odnosa između slike i njezina uzora: epikurejci tako raspravljaju o ulozi umjetnika u oblikovanju ideje o bogovima, a Celzo nevoljko prihvaća kritiku kršćanskih apologeta da kipovi ne prikazuju bogove. Dodaje, međutim, da je antička misao puno prije došla do istog zaključka pa navodi Heraklita kao primjer.<sup>224</sup> Kulminacija filozofske tradicije koja u izradi ljudske figure vidi samo nepotreban, istine nedostojan *odraz odraza* jest, dakako, učenje Plotina (205-270), prema kojemu umjetnost jedino ima smisla ukoliko može prikazati univerzalnu dušu, a ne samo materijalnu pojavnost. Široko prihvaćanje takve ideje neminovno je značilo i kraj antičkoga iluzionizma. Znakovito je da se djelovanje toga posljednjeg velikana antičke filozofije, koji pohađa predavanja neoplatoničara Amonija u Aleksandriji zajedno s kršćanskim teologom Origenom, vremenski podudara s pojavom prvih kršćanskih slika, u Rimu i drugdje.<sup>225</sup> Može nam se učiniti da je to najava jedne sasvim nove umjetnosti, koja će odgovarati Plotinovom idealu, kako misli André Grabar; međutim, vremenska podudarnost o kojoj je riječ daje naslutiti i sve veći raskorak između intelektualne elite i popularnih zahtjeva tijekom 3. stoljeća. Zanimljiv odjek te rasprave nalazimo u *Carskoj povijesti*, gdje se Hadrijanu pripisuje namjera da u gradovima podigne „hramove bez kipova“ – možda po uzoru na legendarnog Numu – od čega je odustao tek kada su mu stručnjaci za svete stvari otkrili da bi u tom slučaju svi postali kršćani, pa bi hramovi opustjeli.<sup>226</sup>

Kršćanski napadi na idole i idolatriju bili su, dakle, usmjereni na bolno mjesto i poganska misao – vidjeli smo Celzov primjer – to je nevoljko priznavala.<sup>227</sup> No, ni zazor od slike među filozofima, niti kasnija osuda poganskih običaja, koju su isticali crkveni oci,

Slika 29. a-b) Kip Venere iz Salone, 2/3. st. Arheološki muzej Split

Venera je jedno od najčešće prikazivanih božanstava antičkog Olimpa. U skulpturi su poznati brojni tipovi, većinom nastali još u kasnoklasično i helenističko doba u Grčkoj. U Rimskome Carstvu imala je posebno mjesto; natpis na postolju splitskoga kipa (*Venus Victrix*), nađenog u Saloni, ukazuje na njezinu ulogu carske zaštitnice, povezane s osnivačkim mitom o trojanskom junaku Eneji koji se poslije propasti Troje i dugog lutanja naselio u Laciju. „Roda Enejina majko“, zaziva je pjesnik Lukrecije, na početku epske poeme *O prirodi*, a Cezar joj posvećuje hram na svome forumu u Rimu.



nisu bitno promijenili svijet u kojemu se kretao kasnoantički čovjek, navikao da prepozna bogove u zlatu, bronci, mramoru, bjelokosti, terakoti ili drvetu i da takvim djelima ljudskih ruku pridaje posebno značenje.<sup>228</sup> Prema Varonu, još od najstarijih vremena čak 109 dana u rimskom kalendaru bilo je posvećeno bogovima (*Dies nefasti*), od čega je njih 60-ak imalo status javnih blagdana (*Feria publica*). Podaci za Grčku i zapadni dio Male Azije govore o stotinama redovitih vjerskih svetkovina, u nekim gradovima i po nekoliko njih godišnje, za kojih bi u lokalna svetišta pristizali vjernici – i znatiželjnici – iz krajeva udaljenih i po nekoliko stotina kilometara.<sup>229</sup> Uobičajene aktivnosti tih bi dana ustupale mjesto svečanostima koje su se mogle protegnuti na čitav tjedan, ili dulje, kao što je bio slučaj sa Saturnalijama.<sup>230</sup> Bili su to trenuci kada bi religija preuzimala glavnu ulogu u životu zajednice i postajala dio svakodnevnice, pristupačna svima. Za takvih svečanosti u središtu pažnje bili su kipovi bogova, koji su napuštali mračne cele hramova, bili nošeni u procesijama i koji su zauzimali mjesta u cirkusu, kazalištu i na gozbama, kao da je riječ o živim bićima. „Skinite s mramorne statue ogrlicu od zlata“,

savjetovao je Ovidije rimske žene i djevojke, štovateljice Venere (sl. 29), koja u njegovu opisu podsjeća na Praksitelovu Knidiju, „skinite njezinu bogatu odoru, jer čitavu božicu treba okupati. Vratite ogrlicu na njezin suhi vrat, a onda joj darujte mlado cvijeće, svježe ruže...“.<sup>231</sup> Religijski festivali, posebno u kultovima istočnjačkih božanstava, bili su stalna prigoda za fascinaciju i sudjelovanje publike: „Kada božica u velike gradove zadje... cio obasipa put joj narod tad bakrom i srebrom, bogato nadariv' nju...“, kaže Lukrecije, opisujući slikovitu procesiju Velike Majke (*Magna Mater*), maloazijske Kibele.<sup>232</sup> Apulej u *Zlatnom magarcu* donosi, pak, opis procesije u čast egipatske boginje Izide, s grupama kostimiranih vjernika: sudionici odjeveni poput vojnika, gladijatora ili lovaca, sa sabljama i kopljima, u zlatnim čarapama i svilenim haljinama s dragocjenim ukrasima, plešu i svijaju se u hodu, nalik na Kibeline pratitelje koribante.<sup>233</sup> Prisutni su i elementi bizarnog i grotesknog, s čestim aluzijama na mitološke figure: tu je nosiljka s pripitomljenom medvjedicom, obučenom poput otmjene matrone, majmun, kojemu je namijenjena uloga Ganimeda, s kapom na glavi i žutim haljama po frigijskoj modi, zatim magarac kojemu su zalijepili krila da bude nalik na Pegaza i njegov vodič, starac u kojemu prisutni uz smijeh prepoznaju junaka Belerofonta.<sup>234</sup> Taj je komični dio spektakla prethodio svetoj povorci u kojoj su išle žene u sjajnim bijelim haljinama, s raznim predmetima u rukama i urešene vijencima proljetnog cvijeća; neke od njih na leđima su nosile blještava zrcala u kojima je božica mogla promatrati mnogobrojnu pratnju koja joj je dolazila u susret, dok su druge, s češljevima od slonove kosti, „pokretale ruke i savijale prste kao da češljaju kraljicu“.<sup>235</sup> Tolika šarolikost i vizualna atraktivnost svijeta bogova zasigurno su malo koga mogli ostaviti ravnodušnim.

Konačnom pobjedom kršćanstva puno se toga, dakako, promijenilo, poglavito nakon što je Teodozije – koji prvi među carevima nije nikada odjenuo odoru rimskoga velikog svećenika (*pontifex maximus*) – odlučio zatvoriti hramove (391) te zabranio prinošenje žrtava i štovanje božanskih kipova „izrađenih rukom smrtnika“.<sup>236</sup> Carski zakoni u tom razdoblju opetovano nalažu rušenje idola, ali čini se da je stvarnost, barem u Rimu, bila drugačija. U panegiriku u povodu Honorijeveg šestog konzulata (404), pjesnik Klaudijan divi se kipovima na vrhu hrama Jupitera Kapitolijskog, koji izgledaju kao da „plešu na oblacima“.<sup>237</sup> Isti prizor kod kršćanina Prudencija izaziva strah i odbojnost. Opisujući poguban utjecaj veličanstvene likovne kulise poganskoga Rima, koja je još i početkom 5. stoljeća u

stanju zavesti mladog čovjeka, on navodi vjerske svetkovine i igre (*publica festa diesque et ludos*), svećenike okrunjene lovorovim vijencima (*laurigerosque ministros*), žrtvene životinje pred oltarima raznih božanstava – kao da carskih zabrana nije niti bilo – pa onda njihove kipove (*simulacra*) u hramovima i na javnim mjestima, a za hram na Kapitoliju (*celsa Capitolia*) kaže da je „obitavalište svih demona“.<sup>238</sup> U strahu od Gota koji su zaprijetili Rimu 410. godine, senat određuje – uz prešutni pristanak samoga rimskog biskupa, čini se – da se prinesu tradicionalne žrtve. No, to je prolazna epizoda. S nestankom prave opasnosti od povratka na staro, do izražaja dolazi afirmativan pristup prema baštini prošlosti. U istoj poemi u kojoj napada poganske običaje, Prudencije slavi kipove kao spomenike umjetnosti: „Neka kipovi, djela velikih umjetnika / stoje čisti: neka budu najljepši ukras naše domovine / i neka nikakva sramotna upotreba ne okalja ove spomenike umjetnosti grijehom“.<sup>239</sup> Mogli bismo reći da u tom trenutku, po prvi puta u povijesti, dolazi do jasnog razdvajanja izvorne kultne namjene kipa od njegove estetske vrijednosti.<sup>240</sup>

Čini se da je takav pristup dobrim dijelom prevladao i da neprijateljstvo prema poganskim spomenicima – uvijek prisutno – ipak nije preraslo u fenomen širokih razmjera.<sup>241</sup> Na to, među ostalim, upućuje popis znamenitosti Rima koji je sastavio Zaharija iz Mitilene sredinom 6. stoljeća, dakle, u doba kada je tradicionalna religija već odavna izgubila na važnosti, a stara prijestolnica Carstva na političkom utjecaju; u njemu su nabrojani idoli od zlata (80) i bjelokosti (64), dva *vrlo velika* kipa heroja, *veliki i moćni* konji od bronce (22), brončani kipovi *kraljeva i gradskih prefekata* (3.785).<sup>242</sup> Kod povjesničara Prokopija, koji opisuje Justinijanov rat protiv Gota, čitamo o kopijama slavnihih kipova koje su krasile 48 interkolumnija u gornjem dijelu Hadrijanova mauzoleja sve do 537. godine, kada su ih branitelji za jedne opsade grada upotrijebili protiv napadača.<sup>243</sup> Uostalom, da običaj postavljanja skulptura na javnim prostorima nije nestao s kršćanskim carevima, ponajbolje ilustrira slučaj novoga carskog grada na Bosporu, koji je Konstantin dao bogato ukrasiti antičkim kipovima (stotinjak ih je bilo vidljivo još u srednjobizantskom razdoblju). Euzebije nas je pokušao uvjeriti da je to učinio samo zato da bi im se prolaznici mogli izrugivati, ali sv. Jeronim sigurno je bliže istini kada kaže da su drugi dijelovi Carstva bili ciljano ogoljeni kako bi Konstantin dostojno opremio svoju novu prijestolnicu.<sup>244</sup> Istina, to više nisu bile kultne figure; lišeni svojih religijskih konotacija antički su kipovi nastavili živjeti u kršćanskom

Carstvu kao djela velikih umjetnika, baš kako je zagovarao Prudencije.<sup>245</sup> Znakovit je jedan carski proglas iz 382. godine (Teodozije) koji nalaže da lokalni hram u Osroeni bude otvoren za posjete jer se u njemu nalaze „kipovi koje treba cijeniti prema vrijednosti njihove umjetnosti, a ne kao božanstva“.<sup>246</sup> Hramovi su postali muzeji, a Fidijin Zeus završio je u privatnoj zbirci u Konstantinopolu. Afrodita Knidska prestala je biti božica ljubavi i postala Praksitel.

## CAR U SREDIŠTU SVIJETA

Pomalo očekivano – s obzirom na primjere pretjerivanja koje, među ostalim, bilježi Plinije – u antičkoj misli opetovano nailazimo na moralizatorsku crtu koja osuđuje ispraznost (*vanitas*) onih koji sebi podižu kipove kako bi osigurali besmrtnu slavu, „kao da ima više zadovoljstva u jednoj brončanoj skulpturi, nego u spoznaji o ispravno proživljenom životu“, kaže Amijan Marcellin kritizirajući običaje rimske aristokracije u drugoj polovici 4. stoljeća.<sup>247</sup> No, jedna specifična likovna tradicija rijetko kada se dovodila u pitanje – nisu to činili ni filozofi (osim cinika), niti kršćani, posebno ne na-

kon 313. godine – a to je carski portret. U velikoj i raznolikoj državi koju su nastavale bitno drugačije kulture različitih jezika, vezane uz lokalne kultove i identitet, zajedničke sponne bile su rijetke, ali tim važnije. Počevši od Augusta, portreti careva – tijesno povezani s kultom carske osobe – pomagali su stvoriti simboličko zajedništvo u tom, često površno romaniziranom svijetu. Zahvaljujući kovanicama, slika vladara dospijevala je i u najudaljenija mjesta Carstva, noseći poruku o njegovu izgledu na aver-

Slika 30. Carski torzo, 1. st. Arheološki muzej Zagreb

U nedostatku glave, ruku i potkoljenica, našu pažnju privlači bogati ukras careva prsnog oklopa na kojemu ispod Gorgonine glave vidimo znak pobjede (*tropaeum*), okružen dvjema krilatim Viktorijama u letu. U podnožju znaka, koji bi Rimljani, po uzoru na Grke, postavljali na bojnom polju nakon bitke, sjedi par zarobljenih barbara, ruku svezanih na leđima. Kršćani su zarana u znaku vidjeli aluziju na Kristov pobjednički križ.



su te o božanskim pokroviteljima ili političkom programu na reversu. Do koje je mjere novac mogao biti ogledalo razrađene političke strategije i promotor simbola zajedništva, pokazuje niz Oktavijanovih (Augustovih) kovanica nastalih tijekom borbe za vrhovnu vlast u državi; na njima budući *princeps* sustavno ističe naklonost bogova, slavi svoje pobjede i obećaje mir, kao i na velikim rimskim spomenicima njegova doba, poput foruma ili Oltara Mira.<sup>248</sup> U administrativnim središtima i glavnim gradovima provincija istu su ulogu imali monumentalni kipovi koji su cara prikazivali kao građanina (*togatus*), vrhovnog svećenika (*pontifex maximus*), vojskovođu (*imperator*) ili diviniziranog junaka u herojskoj nagosti (sl. 30). Česti su bili konjanički kipovi, od kojih se sačuvao jedino onaj Marka Aurelija, danas u Kapitolijskim muzejima u Rimu. Naposlijetku, u hramovima su se nalazile čitave dinastijske skupine, s članovima carske obitelji (*domus divina*) i zaštitničkim božanstvima. Lijep primjer jedne takve skupine iz julijevsko-klaudijevskog razdoblja jesu kipovi iz Nina, otkriveni još u 18. stoljeću, danas u Arheološkom muzeju u Zadru.<sup>249</sup>

Poštivanje carskih portreta simboliziralo je građansku lojalnost, a njihovo uništavanje svetogrđe. Svetonije kaže da je za cara Tiberija jedan čovjek osuđen na smrt jer je pokušao ukloniti glavu s Augustova kipa, a kazne su bile predviđene i za one koji bi „novac ili prsten s utisnutim likom Augustovim unijeli u nužnik ili bludilište“.<sup>250</sup> U kasnom Carstvu, sa sve većim apsolutizmom, grijeh povrede veličanstva (*crimen laesae maiestatis*) mogao je poprimiti tragikomične razmjere: u doba Septimija Severa senatori su znali stradavati zbog snova, a za njegova sina Karakale neki su ljudi osuđeni jer su mokrili na mjestu gdje su bili prvakovi kipovi i slike ili jer su s njih skinuli vijence.<sup>251</sup> S druge strane, carski su kipovi – jednako kao natpisi na javnim spomenicima – mogli postati žrtvom brisanja uspomene nakon smrti osporavanih vladara (*damnatio memoriae*). Lik zloglasnog cara mogao je biti preklešan ili zamijenjen drugim: tako je na reljefima iz rimske *Palazzo della Cancelleria* Nervin portret zamijenio onaj njegova prethodnika Domicijana, posljednjeg iz dinastije Flavijevaca.<sup>252</sup> Taj je car, za kojeg Juvenal kaže da su mu „s ruku kapale kapljice plemićke krvi“, bio poznat po velikom broju kipova, što je smatrano dokazom prekomjerne ambicije, nedostojne prvog među Rimljanima.<sup>253</sup> Dao ih je postavljati i u hramove, svojatajući za života božansku slavu; Plinije Mlađi govori o „kipovima incestuoznoga cara“ (*incesti principis statuæ*), od zlata i



srebra – ti su materijali u pravilu bili rezervirani za bogove ili mrtve i divinizirane careve – koji se miješaju s likovima besmrtnika i tako oskvrnjuju sveti prostor. Istovremeno, on hvali skromnost Nervina nasljednika Trajana, jer se zadovoljio jednim ili dvama kipovima u predvorju hrama „koji će stajati vječno, jer su od bronce i jer ih je malo, dok mnoštvo onih od zlata leži odbačeno na tlu, žrtva javnoga veselja“.<sup>254</sup> Trajan je u tome vjerojatno slijedio Augustov primjer; on je, prema vlastitim riječima, uklonio i pretopio osamdesetak srebrnih portreta koje je dobio na poklon od građana te je od njih napravio zavjetne darove za Apolonov hram na Palatinu.<sup>255</sup> S nevoljama Carstva u kasnijim stoljećima sve su češći primjeri brisanja uspomene na nepopularne vladare ili suparnike: na jednom reljefu iz vremena Marka Aurelija, s prikazom careva trijumfalnog ulaska u Rim, naknadno je uklonjen mladi Komod, Markov sin i nasljednik (vidi sl. 33).<sup>256</sup> Karakala je na isti način dao izbrisati spomen na brata Getu; o temeljitosti njegova čina svjedoče intervencije u natpisima (primjerice, na rimskom slavloluku njihova oca Septimija), i na obiteljskim portretima, od kojih je posebno zanimljiv mali drveni tondo iz muzeja u Berlinu.<sup>257</sup> U vrijeme borbi za vlast nakon Dioklecijanove abdikacije (305), to je preraslo u pravi *rat slikama*; svi su pretendenti na carsko prijestolje postavljali svoje i uništavali suparničke portrete, slijedeći opće prihvaćeno uvjerenje da ukoliko car živi u svojim slikama – kao što je bio slučaj s poganskim bogovima i njihovim kipovima – tada svako njihovo namjerno uništavanje neminovno umanjuje i njegovu slavu.

Carški portreti bili su brojni i posjedovali su autoritet i moć koja je nadmašivala njihovu materijalnu pojavnost. Između malenih kovanica i monumentalnih kipova – katkad su to bili pravi kolosi, poput Neronovog u Rimu ili Domicijanovog u Efezu – bio je tu i cijeli niz drugih medija (nosača) koji su mogli nositi sliku vladara. Diljem države, magistrati su sudili u sudnicama u kojima je morao biti vidljivo istaknut simbol carske vlasti u obliku portreta, često slika na drvetu.<sup>258</sup> U kasnom Carstvu, fenomen je sve izraženiji: jedna ilustracija u srednjovjekovnoj kopiji *Notitia dignitatum*, rukopisa s opisom administrativnog ustroja rimske države s početka 5. stoljeća, vjerno pokazuje kako je takva inscenacija – u kojoj prepoznajemo uzor kasnijim crkvenim retablama – mogla izgledati (sl. 31).<sup>259</sup> Slično je i na konzularnim diptisima od bjelokosti iz 5. i 6. stoljeća, gdje je carski portret višestruko prisutan: kao aplikacija na ceremonijalnoj odjeći magistrata ili kao ukras na naslonu njegova sjedala, na žezlu (vidi sl. 38), na štitu, u medaljonima na pozadini. Imperativi

Slika 31. *Notitia dignitatum* (Speyer, 1542). München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 10291, fol. 178

Na listu iz jedne od renesansnih kopija rukopisa s popisom visokih dužnosnika po provincijama (ovdje prefektura Ilirik), vidimo atribute moći (*insignia*) koji su predstavljali obilježja položaja i autoriteta u kasnome Carstvu. Među njima je slika cara (na drvetu), izložena na istaknutom mjestu, u inscenaciji nalik na crkveni oltar.



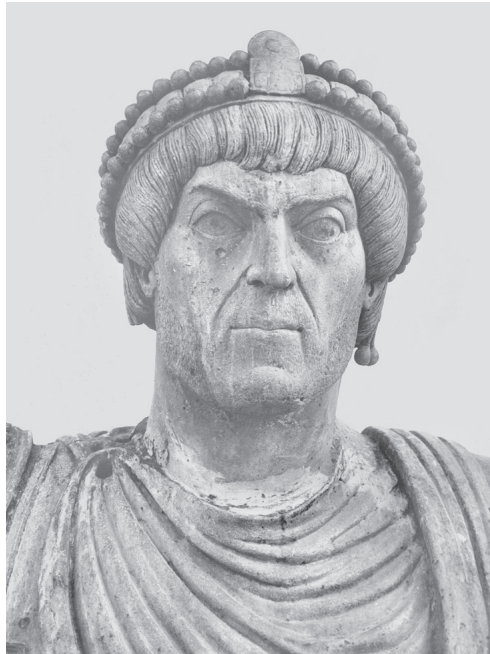
dinastijske politike nalažu da se nasljednici – bez obzira na dob – što prije proglase suvladarima i pojave na slikama u javnosti, što simbolizira potvrdu njihova izbora.<sup>260</sup> Češće negoli prije javljaju se portreti izrađeni u bjelokosti (diptisi), zlatu (medaljoni) ili srebru (pladnjevi). Njihova vrijednost, ali i praktičnost – manje dimenzije, prilagođene carskom dvoru (*comitatus*), koji je stalno u pokretu, s jednoga kraja države na drugi – dijelom objašnjavaju postupni nestanak monumentalnih carskih kipova u kamenu i bronci. Ako za Konstantina imamo još nekoliko primjera, za njegove nasljednike gotovo da i nema prepoznatljivog portreta u skulpturi; velika brončana glava iz Kapitolijskih muzeja, nekoć pripisana njegovom sinu Konstanciju II., danas se u pravilu smatra portretom oca, možda i

preradom nekog još starijeg kolosalnog kipa.<sup>261</sup> Datacija brončanog kipa iz Barlette kraj Barija oscilira između 4. stoljeća (Valentinijan I.) i polovice 5. stoljeća (Marcijan), što dovoljno govori o stilskoj tipizaciji i napuštanju fizionomijske prepoznatljivosti koja je stoljećima bila obilježje rimskoga portreta (sl. 32).<sup>262</sup> Jedan mramorni *togatus* s vladarskom dijademom iz Afrodizijade u Maloj Aziji, lijepa i produhovljena lica, odgovara stilu druge polovice 4. stoljeća i vjerojatno predstavlja Valentinijana II.<sup>263</sup> Poprsje Teodozija II. u oklopu iz Lovvrea u toj je mjeri izgubilo individualna obilježja, da je opravdano govoriti o fenomenu *fizičke anonimnosti*.<sup>264</sup> Taj se javlja usporedo sa sve većom koncentracijom na atribute društvenog položaja i mode, koji dolaze do izražaja na portretnim prikazima.

Čini se da je Justinijan posljednji car koji je dobio svoj konjanički kip (na forumu u Konstantinopolu). Povjesničar Prokopije ga opisuje kao mitološkog junaka Ahileja, u oklopu i s kacigom na glavi, okrenuta prema istoku i Perziji, kako „ispružene desne ruke i raširenih prstiju zapovijeda barbarima u tim krajevima da ostanu u vlastitoj zemlji i da ne pokušavaju napasti“; umjesto mača ili koplja, Justinijan u ruci nosi globus („pokazujući da su mu čitava zemlja i more podložni“), s križem („zahvaljujući kojemu je zadobio Carstvo i pobjedu u ratu“).<sup>265</sup> Nažalost, kip je odavno uništen, ali možemo ga zamisliti prema malom bjelokosnom diptihu (znanom

Slika 32. Barletta, glava brončanoga carskog kipa, 4/5. st.

Fizionomijske crte su izražajne, ali toliko uopćene da nije moguće precizno identificirati vladara kojeg kip predstavlja. Oštar izraz lica isključuje svaki trag blagosti i otkriva do koje je mjere car shvaćen kao apsolutni gospodar i sudac. Dijadema ukrašena perlama uobičajen je atribut carskog dostojanstva od Konstantinova vremena.





Slika 33. Reljef s trijumfalnom povorkom Marka Aurelija, oko 175. Rim, Palazzo dei Conservatori

Kočija s Markom Aurelijem zamiče kroz otvor slavoluka, na putu za Kapitolij, gdje je povorka završavala žrtvom pred Jupiterovim hramom (vidi sl. 15). Usporedbe sa sačuvanim kovanicama pokazuju da je uz cara u kočiji bio prikazan i njegov sin Komod. To objašnjava neobičan položaj krilate Pobjede (sjedi caru na glavi) i pogrešnu interpretaciju postolja hrama koji je skulptor morao prilagoditi nakon što je uklonjen Komodov lik, odnosno, brisana uspomena na nepopularnog cara (*damnatio memoriae*).

kao Diptih Barberini) iz Louvrea, na kojemu je prikazan vladar na propetom konju (vidi sl. 135). Ovaj puta u ruci drži koplje te je okružen personifikacijama Pobjede (*Victoria*) i Plodne zemlje (*Tellus*), koje upotpunjuju tradicionalni sadržaj ovoga malog remek-djela carske propagande.<sup>266</sup>

\*

Trijumfalna povorka, ta ultimativna demonstracija rimske moći, također je bila carska privilegija (sl. 33). Službena (rimska) umjetnost najvećim je dijelom trijumfalna umjetnost, reći će Charles Picard.<sup>267</sup> Trijumf – u doba Republike nagrada zapovjedniku rimske vojske, koji bi u velikoj bitci pobijedio vanjskog neprijatelja – nakon bitke kod Akcija (31. pr. Kr.) postat će prerogativ Augusta kao apsolutnog vladara. Bio je to povod najekstravagantnijim predstavama, pri čemu su slike i kipovi igrali vrlo važnu ulogu. Evo nekoliko detalja iz Apijanova opisa Pompejeva trijumfa nakon pobjede nad pontskim kraljem Mitridatom (59. pr. Kr.), koji je trajao puna dva dana: „U povorci su bili brojni narodi, od Ponta i Armenije do Kapadocije i Kilicije... ležaljke natovarene zlatom... i mnoštvo zarobljenika i gusara, svi odjeveni u svoje nacionalne odore. Na čelu povorke, ispred samog Pompeja, išli su vođe, sinovi i generali njegovih protivnika, sve zajedno njih 324... U povorci su nošeni likovi onih koji nisu bili prisutni... te kipovi i ukrasi barbarskih bogova prema običajima tih zemalja“.<sup>268</sup> To su oni „osvojeni kipovi“, koji su počeli pristizati u Rim nakon pljačke etrurskih gradova i grčkih kolonija u južnoj Italiji, da bi postali dio privatnih ili javnih zbirki, a koji su kod tradicionalnih Rimljana izazivali nelagodu i osjećaj svetogrđa.<sup>269</sup> Važnu ulogu pritom su imale slike s detaljnim, topografskim prikazima bitaka i osvojenih gradova, koje su na sažet i jasan način predstavljale podvige rimske vojske. Premda niti jedna nije sačuvana, možemo pretpostaviti da su bile vrlo slične reljefima s trijumfalnih stupova i slavoluka, poput onih na rimskom slavoluku Septimija Severa (sl. 34).<sup>270</sup> Šarolikost povorke dodatno su uvećavale egzotične životinje i razne neobičnosti, koje su trebale ostaviti dojam veličine i bogatstva rimske države, baš kao što se na trijumfalnim spomenicima pazilo da predstavnici pokorenih naroda budu prikazani u nacionalnim kostimima Perzijanaca s Istoka, Nubijaca s juga ili barbara sa sjevera. Josip Flavije, židovski povjesničar koji je prisustvovao rimskom trijumfu Vespazijana i Tita nakon zauzeća Jeruzalema (71), kaže da „nije moguće dostojno opisati brojnost tih prizora i njihovu veličanstvenost, koja se manifestirala na sve zamislive načine, bilo

Slika 34. Rim, slavluk Septimija Severa, 203.

Za desetu godinu vladavine Septimija Severa (203) na Rimskome je forumu podignut slavluk, posvećen ratnim uspjesima na istočnim granicama. To je caru, uz ostale službene epitete, donijelo naziv Partski. Nakon trijumfalnih stupova Trajana i Marka Aurelija, kipari su bili suočeni s drugačijim zadatkom – prikazati tijek rata u četverokutnom okviru reljefnog polja. U tu svrhu uobičajeni je friz „razbijen“ na nekoliko superponiranih traka, što otežava praćenje narativno zamišljenog reljefa.

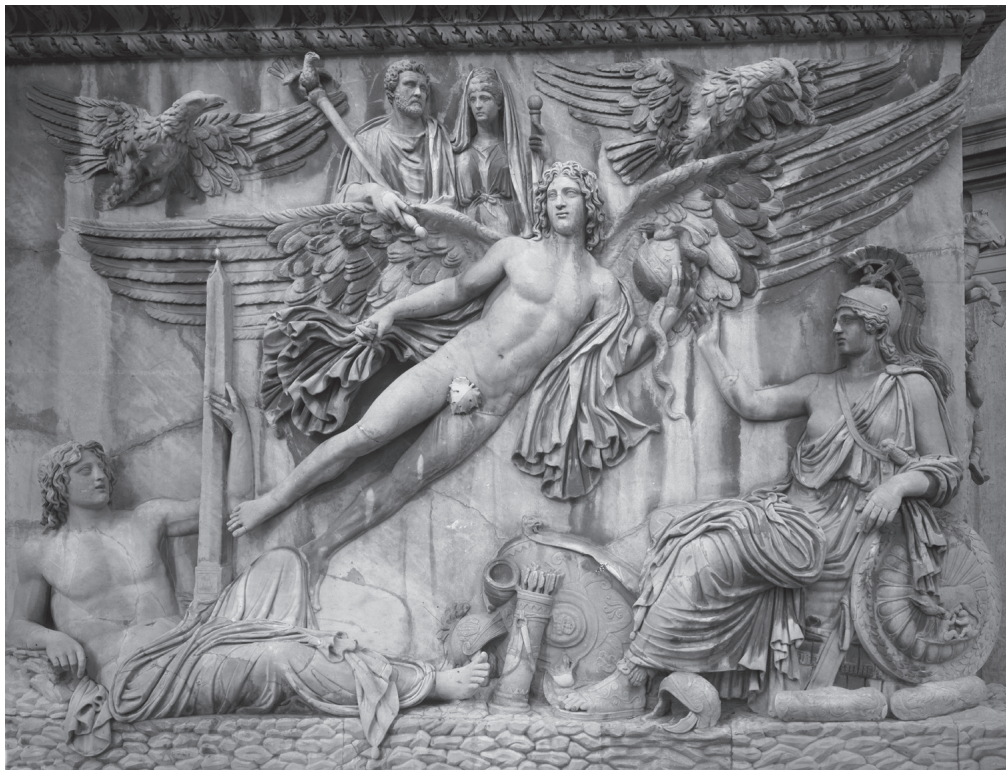


da je riječ o umjetničkim djelima, o različitim dragocjenostima ili, pak, o prirodnim rijetkostima...“.<sup>271</sup> U konačnici, riječ je o uvijek istim, tipično rimskim fenomenima, a to su opsesija slavom (*cupido gloriae*) i potreba pojedinca – sada je to gotovo uvijek car – za javnom demonstracijom uspjeha, koji se mjere brojem zarobljenih neprijatelja i količinom plijena pristiglog u Rim.

Od kolike su važnosti takve teatralne inscenacije bile za rimsko društvo, pokazuje i pažnja kojom su reproducirane na državnim spomenicima: kipari na Titovom slavluku dokumentaristički precizno bilježe trijumfalnu povorku na *Via Sacra* i najsvetije predmete iz Jeruzalemskog hrama – veliki sedmerokraki svijećnjak (menoru) i Zavjetni kovčeg – što je navelo Franza Wickhoffa da u tome prepozna novi, specifično rimski doprinos antičkoj umjetnosti.<sup>272</sup> Iste pobude odgovorne su za naviku rimskih umjetnika da ritualima jasno odrede prostorni okvir; to je smisao *topografskog realizma* koji nema paralele u grčkoj umjetnosti. Na jednom reljefu u Kapitolijskim muzejima vidimo cara Marka Aurelija kako prinosi žrtvu pred

veličanstvenim hramom u pozadini (vidi sl. 15); skulpture na zabatu prikazane su dovoljno detaljno da prepoznamo svetište Jupitera Kapitolijskog kojemu se divio pjesnik Klaudijan.<sup>273</sup> Spomenuti reljef u izvedbi je vrlo klasičan, no potreba da se zabilježe ključni trenuci rituala mogla je dovesti do značajnih odstupanja od normi grčke likovne tradicije. Nedugo prije nastali su reljefi na postolju stupa Antonina Pija, s prikazom povorke konjanika (*decursio*) koja je bila sastavni dio ceremonijala prigodom carskoga pogreba.<sup>274</sup> Jahači su raspoređeni u krug oko skupine pretorijanaca u središtu; figure su iste veličine i djeluju poput malih lutaka obješenih u zrakopraznom prostoru. To je drugačije shvaćanje prostora, vrlo slično onome koje ćemo ubrzo vidjeti na freskama u Dura Europosu, na krajnjoj istočnoj granici rimske države. Zanimljivo je da je princip klasične kompozicije bilo je i prije prisutno u rimskoj skulpturi, poglavito na zagrobnim reljefima građanske klase, ali ne i na službenim, carskim spomenicima; Ranuccio Bianchi-Bandinelli tu pojavu objašnjava ponovnim jačanjem srednjoitalskoga likovnog naslijeđa i plebejske umjetnosti u doba Antonina, u čemu vidi „prvu krizu helenističke umjetnosti“.<sup>275</sup>

Reljefi s postolja stupa Antonina Pija iz sredine 2. stoljeća ponajbolje demonstriraju eklektičku narav rimske umjetnosti, odnosno, njezinu tematsku i stilsku prilagodljivost: uz spomenutu konjaničku povorku na istom se spomeniku, naime, javlja i tema apoteoze, ovaj puta u izrazito klasičnom stilu (sl. 35). Kao i drugi državni rituali i ovaj je našao mjesto u umjetnosti carskoga Rima – od jednostavnijih prikaza poput onoga na Titovom slavoluku, do izvanrednog reljefa na postolju Antoninova stupa. Ondje su car i carica prikazani na krilima genija (Aion) koji ih nosi u nebo, usporedo s dva orla koji simboliziraju carske duše, dok ih s tla promatraju božica Roma i personifikacija Marsova polja. Slična je klasična kompozicija nešto ranijeg reljefa s apoteozom Hadrijanove žene Sabine, s tom razlikom što Hadrijan zauzima mjesto božice Rome, a uz personifikaciju Marsova polja – na kojemu se tradicionalno održavala ceremonija carskoga pogreba – prikazana je i lomača (*ustrinum*).<sup>276</sup> Premda koriste alegorijske figure i za temu imaju simboličan čin, ti su prikazi ipak čvrsto ukorijenjeni u rimskom ritualu, o čemu svjedoče opisi pogreba careva Pertinaksa (194) i Septimija Severa (211) u djelima povjesničara Herodijana i Diona Kasija.<sup>277</sup> U njima ponovo do izražaja dolazi likovno djelo kao *simulacrum* stvarnosti: „Onda naprave lik od voska, u svakom pogledu sličan pokojniku i polože



Slika 35. Postolje stupa Antonina Pija, oko 160. Vatikan, Musei Vaticani

Na postolju je prikazana apoteoza cara Antonina Pija i carice Faustine (Starije). Veliki krilati genij u središtu, sa sferom u lijevoj ruci, oko koje se omata zmija i grize vlastiti rep, personifikacija je ideje vremena kao cikličkoga povratka (Aion). Desno dolje je božica Roma, a lijevo personifikacija Marsova polja, na kojemu se odvijao ritual carskoga pogreba.

ga na veliki krevet od bjelokosti na povišenome mjestu, koji izlože na ulazu u carsku palaču. Ta figura, koja predstavlja bolesnika, leži tamo, blijeda... U pravilnim vremenskim razmacima dolaze liječnici, prilaze krevetu, hine da pregledavaju bolesnika i s vremena na vrijeme obznanjaju kako napreduje bolest. Čim je, prema njima, nastupila smrt, najčasniji pripadnici viteškoga reda i odabrani mladi senatori podižu krevet, nose ga niz Sveti put sve do staroga foruma i ondje ga izlažu...<sup>278</sup> Na forumu je nosiljka s pokojnikovim voštanim likom, ukrašena purpuruom i zlatom, bila postavljena na drveni podij blizu rostre; uz nju je stajao mladić i tjerao muhe, „kao da je riječ o čovjeku koji spava“. Nakon toga su uslijedili mimohodi, piše Dion Kasije: „Prvo su pronesene slike slavnih Rimljana, onda su prošli zborovi mladića i muškaraca, pjevajući himne, za njima podanički narodi, predstavljeni brončanim figurama u nacionalnim odorama... slike ostalih muževa koji su se istaknuli svojim djelom, otkrićem ili načinom života... Potom su magistrati i pripadnici viteškoga reda zajedno s konjicom i pješaštvom izveli komplicirane manevre oko lomače, simulirajući raspored u miru i ratu. Konzuli su naposljetku potpalili vatru, a s lomače se uvis vinuo orao“.<sup>279</sup>



Kako je vrijeme odmicalo, ukus za šarenilo i slikovite efekte bio je sve izraženiji, a proslave sve raskošnije. U *Carskoj povijesti* čitamo da je Galijen svoju desetu obljetnicu vladavine (262) proslavio novom vrstom igara dotad neviđenog sjaja, sa stotinu bijelih govoda, dvije stotine ovaca i deset slonova, tisuću dvjesto gladijatora, dvije stotine ukroćenih zvijeri raznih vrsta. Bila su tu i kola s mimičarima i glumcima, šakači, lakrdijaši te ljudi odjeveni poput Gota, Sarmata, Franaka i Perzijanaca.<sup>280</sup> Isti izvor opisuje još raskošniju trijumfalnu povorku cara Aurelijana nakon pobjede nad kraljicom Zenobijom, koja je također išla u povorci, okovana „u zlatne lance“.<sup>281</sup> Jednako je spektakularan – i vizualno bogat – bio carev povratak u Rim (*reditus*) i s njime povezani svečani ulazak (*adventus*) koji je bio shvaćen kao zasebna ceremonija u odnosu na trijumf ili proslavu obljetnice vladavine; među svojim djelima, August spominje dva takva događaja (19. i 13. godine pr. Kr.).<sup>282</sup> Dion Kasije, pak, opisuje onaj iz 29. godine, koji je uslijedio nakon povratka iz Egipta: „Ne moram spominjati sve pojedinosti vezane uz molitve, Oktavijanove kipove i slike, privilegiju čelnog sjedala i ostale počasti te vrste. U početku, Rimljani nisu samo izglasali takve počasti, već su uklonili i uništili sve spomenike koji su podsjećali na Marka Antonija, dan njegova rođenja proglasili prokletim i zabranili rođacima da se koriste njegovim imenom“.<sup>283</sup> August je prihvatio većinu počasti, kaže Dion Kasije, ali je „izričito tražio da ne bude u djelo provedena odluka koja je predviđala da mu čitav rimski narod izlazi u susret...“.<sup>284</sup> Ugledajući se na Augusta, rimski su carevi – barem oni oprezniji – vodili računa o tome da unatoč pompi koja ih je okruživala ne bi bili doživljeni kao tirani, odnosno, orijentalni despoti. Usporedimo, primjerice, Trajanov *adventus* koji, stoljeće kasnije, opisuje Plinije Mlađi: car je u Rim ušao skromno, pješke, izgrlio se sa senatorima, svakom od njih uputio pokoji izraz prisnosti i prošao kroz okupljenu gomilu polagana i mirna koraka, dostupan svima.<sup>285</sup>

Kako je različit bio ulazak u Rim Konstancija II. 357. godine! Car se vozi u zlatnoj kočiji optočenoj draguljima koji trepere na suncu; okružen je purpurnim zastavama, istkanima u obliku zmajeva i privezanima za vrhove pozlaćenih kopalja; kroz njihova razjapljena usta puše vjetar, pa se može učiniti „da bijesno reže, dok njihovi veliki repovi vijore na vjetru“. Uz njega jašu oklopljeni konjanici pod maskama (*clibanarii*), koji „ne liče na ljude, već na sjajne kipove koje je izradila Praksitelova ruka“.<sup>286</sup> Car je također poput kipa: nepomičan, ukočen, pogleda usmjerenog ravno ispred sebe, strog i ozbiljan, nedostupan i dalek, poput kakvog božanstva.<sup>287</sup> Njegov

kostim više nije jednostavna odjeća rimskoga građanina (*toga*); sada se najčešće sastoji od hlamide koja je na desnom ramenu pričvršćena velikom fibulom, grimizne tunike protkane zlatom, a tu su i grimizno obojene hlače te obuća ukrašena dragim kamenjem, što su tradicionalni Rimljani poput Aurelija Viktora smatrali nepri-mjerenom barbarizacijom.<sup>288</sup> Simboli carske vlasti u to doba uključuju i dijademu helenističkih kraljeva, koju je prvi započeo nositi Konstantin. Čini se da je isti vladar u upotrebu uveo i sjedalo nalik na tron, koje je zamijenilo tradicionalnu stolicu republikanskih magistrata (*sella curulis*).<sup>289</sup> Carska je garda bila poseban prizor za oči; njezin pomno osmišljeni izgled trebao je poslužiti ne samo za javni spektakl, već i kao sredstvo odvratanja neprijatelja koji bi izgubio volju za borbom na prizor rimskih vojnika koji blistaju u zlatu.<sup>290</sup> Ne treba se stoga čuditi ako je vladar u očima podanika ostavljao dojam samoga Boga.

#### **VENARI, LAVARI, LUDERE, RIDERE**

Prema Richardu Delbruecku, simbolički prikaz državnog ceremonijala najveće je umjetničko postignuće kasne antike.<sup>291</sup> No, ne smijemo zaboraviti da su spektakl za oči nudile i različite igre koje su izvorno bile povezane s religijskim ritualima, a u međuvremenu su postale masovnom zabavom i možda najvažnijim vidom rimske svakodnevnice.<sup>292</sup> Pritom su Rimljani razlikovali igre u cirkusu (*ludi circenses*), koje su uključivale trke kočija, predstave u kazalištu (*ludi scaenici*) te borbe gladijatora (*munera*) i borbe sa životinjama (*venationes*) u amfiteatru. „Lov, kupke, igre, zabava, to je pravi život!“ (*Venari, lavari, ludere, ridere, hoc est vivere*) – tako je anonimni autor sročio ideale prosječnog Rimljanina. Da nije riječ o prigodnoj doškočici, pokazuje iskustvo Amijana Marcelina koji opisuje siromašni rimski puk kako od jutra do mraka dangubi po gradskim trgovima, raspredajući o kvalitetama trkaćih konja i vještini kočijaša.<sup>293</sup> Prema istom autoru, rimska aristokracija nije puno bolja; iako sami sebe smatraju jako uzvišenima i kulturnima, najava trka kod njih izaziva isto uzbuđenje i radost kao nekoć glas o slavnim pobjedama rimske vojske.<sup>294</sup> Carevi se ne mogu oglušiti na takvu popularnost; čak i jedan pobožni kršćanin, kakav je bio Gracijan, u svojim zakonima itekako brine o redovitom održavanju igara, o vozačima kola i glumicama.<sup>295</sup> Diljem Carstva igre su doslovno bile smisao života: *Pictos victos / hostis deleta / ludite securi* kaže natpis na jednom kockarskom „tornju“ u muzeju u Bonnu koji poziva igrače da se pre-



Slika 36. Nadgrobnji reljef iz Ostije, rano 2. st. Vatikan, Musei Vaticani

Za Rodenwaldta ovaj je reljef bio ponajbolja naznaka promjena (*Stilwandel*) koje će se dogoditi u rimskoj umjetnosti tijekom 2. st., s bitno drugačijim odnosom prema prikazu prostora i vremena u odnosu na klasičnu tradiciju. Motivi u pozadini (središnja *spina* s obeliskom i skulpturama) upućuju na Veliki cirk (*Circus maximus*) u Rimu. Pokojnik (vidi sl. 40), veći od ostalih likova, stoji uz ranije preminulu suprugu. Premda ga drži za ruku (u maniri *dextrarum iunctio*), prikazana je manja i na postolju, poput skulpture.

puste igri, nakon što je prošla opasnost od neprijateljskih Pikta.<sup>296</sup> Morbidnu stranu takve strasti – poput ratnih zarobljenika namijenjenih borbama u areni – razotkriva jedan panegirik iz 296. godine upućen tetrarhu Konstanciju Kloru, Konstantinovu ocu: „Uništivši neprijatelja, tvoji su ljudi (vojnici) donijeli građanima provincije ne samo sigurnost, već i zadovoljstvo igara“!<sup>297</sup> U rimskoj umjetnosti 2. i 3. stoljeća češći negoli prije su prikazi borbe gladijatora, lova u amfiteatru ili trka na hipodromu; na njima su upisana i imena protagonista (kako ljudi, tako i životinja), što ponajbolje govori o njihovoj popularnosti u kasnome Carstvu (sl. 36, 37).<sup>298</sup>

Poticaj je, kao i uvijek, stigao iz središta, odnosno, s vrha: Komod se, prema navodima u *Carskoj povijesti*, borio u areni sedamsto trideset pet puta.<sup>299</sup> U Karakalinih termama u Rimu, na mozaicima koji su se izvorno nalazili u dva polukružna vježbališta (*palaestra*), bilo je prikazano nekih stotinu pedeset gladijatora, boksača, hrvača, trkača, bacača diska; svi su nagi, a neki na glavama nose pobjedničke krune ili drže palmine grane u ruci (kao i „gimnastičarke“ u bikiniju na velikom mozaiku iz Piazza Armerina na Siciliji).<sup>300</sup> Odabir tih motiva za vježbalište u gradskom kupalištu sam po sebi nije neobičan, no ono što može iznenaditi je sve veća sklonost prema naglašenoj *geografiji tijela*, prema primitivnom i izražajnom. Umjesto nekadašnjih idealnih proporcija i mirnog, dostojanstvenog izgleda klasičnih atleta – čije kopije dominiraju u Hadrijanovo doba – ti moderni heroji imaju male glave u odnosu na pretjerano miši-



Slika 37. Figurina  
gladijatora.  
Arheološki muzej  
Split

O popularnosti  
gladijatora u Carstvu  
svjedoči i ova mala  
terakota figurina,  
nalik dječjoj igrački.

ćava tijela i široka, gruba lica tupih i prijetećih pogleda.<sup>301</sup> Žene ih obožavaju, kaže Juvenal, čak i kada njihovi ljubimci, poput nekog Sergija, „imaju veliku kvrgu posred nosa, koji je potpuno slomljen od kacige, a iz jednog oka mu neprestano curi nekakav iscjedak. Ali, ništa zato, on je gladijator!“<sup>302</sup> U nizu epigrama posvećenih igrama povodom inauguracije flavijevskog amfiteatra u Rimu (80), pjesnik Marcijal uzdiže gladijatore iznad mitoloških junaka: „Tvoja najveća djela, Meleagre, blijede u usporedbi s Karpoforovim podvigom!“<sup>303</sup> Još je neobičnije odraz takvog ukusa prepoznati u carskoj portretistici koja se drastično odmakla od ideala cara-filozofa i glatkih, mekih oblika lica na portretima iz 2. stoljeća; dovoljno je vidjeti izvanredno izražajni portret Karakale – bratoubojice – koji u sebi utjelovljuje svu nesigurnost i opasnost toga vremena.<sup>304</sup> Takva estetika, bez sumnje reprezentativna za vrijeme u kojem je nastala, prevladavat će tijekom čitavog 3. stoljeća (s klasičnim *intermezzom* u Galijenovo doba), da bi vrhunac doživjela u gotovo grotesknim portretima Dioklecijana i tetrarha koji kao da slave skromno podrijetlo te vojničku disciplinu i jednoulje (vidi sl. 8).

Izvan Rima, prikazi igara posebno su česti na sjevernoafričkim mozaicima. Trebamo li ih shvatiti kao znak zahvale za nesebičnu gestu bogatog pojedinca koji je platio za predstavu, upisujući se na taj način u dugu listu lokalnih dobročinitelja? Na jednom od tih mozaika čitamo pohvalu organizatoru igara, Mageriju: „Neka budući mecene na tvom primjeru nauče što je pravi spektakl!“. Ili je i to samo još jedan vid pokazivanja taštine – *cupido gloriae* – dopuštene bogatašima, želja da se cijeli događaj dostojno ovjekovječi, kao i njegovi protagonisti? Natpis na istom mozaiku nastavlja nabrajati aklamacije zadovoljnih gledalaca, upućene velikodušnom meceni: „Tko je ikada priredio išta sličnoga? I kada? To znači biti bogat! To znači biti moćan!“<sup>305</sup> Sam čin je, dakako, dignut na razinu rituala: „Darežljivi organizator ulazi u kazalište; svi se odmah dižu na noge i jednoglasno mu upućuju spontane ovacije, nazivaju ga dobročiniteljem, zaštitnikom grada i pružaju prema njemu ruke... Organizator se klanja, zahvaljujući gomili i zauzima svoje mjesto usred opetovanih aklamacija prisutnih, od kojih bi svaki pristao biti u njegovoj koži i umrijeti na licu mjesta od zadovoljstva.“<sup>306</sup> Tako govori sv. Ivan Krizostom u jednoj propovijedi, potvrđujući nesmanjenu strast prema igrama u kršćanskoj prijestolnici Istočnoga Rimskog Carstva početkom 5. stoljeća. Brojni primjeri u kasnoantičkoj umjetnosti ilustriraju taj trenutak, prikazujući velikodušnog sponzora u središnjoj loži u amfiteatru, cirku ili na hipodromu, kako podiže

Slika 38. Bjelokosni diptih konzula Areobinda, Konstantinopol, 506. Pariz, Musée de Cluny

Krilo diptiha prikazuje novoimenovanoga konzula za godinu 506. kako iz lože na hipodromu u Konstantinopolu daje znak za početak igara. Bogato ukrašeno sjedalo postalo je uobičajeno tijekom 4. st., kao i bogata ceremonijalna toga. U lijevoj ruci konzul drži žezlo s figurom cara na vrhu. U donjem dijelu su gledatelji zabavljeni spektaklom u areni. Do 5. stoljeća, akrobatske igre i lov na životinje (*venationes*) zamijenili su krvave gladijatorske igre.



u zrak ruku s ceremonijskim rupcem (*mapa*) dajući znak za početak igara (sl. 38).

Ne iznenađuje učestalost takvih prikaza: trošak organizacije igara mogao je doseći goleme razmjere, ali izdaci nisu bili ništa naspram ugledu i slavi koje su one donosile. Za Aurelijanove vladavine, ako je vjerovati *Car-skog povijesti*, neki Furije Placid nastupio je na konzulat „takvim sjajem u cirku da se činilo da vozači ne dobivaju nagrade, nego čitavo bogatstvo, jer su im bile dijeljene polusvilene tunike, lanene paragaude, pa i konji...“.<sup>307</sup> Justinijan je za svoje konzularne igre 521. godine u Konstantinopolu potrošio 288 tisuća solida, odnosno, četiri tisuće funti zlata (oko 1300 kg), što je bio visok iznos za istočni dio Carstva, ali uobičajen na zapadu, gdje su bogati aristokrati poput Kvinta Aurelija Simaha trošili jednako velike, ako ne i

veće iznose, pripremajući se godinama za spektakl koji će svima pokazati moć obitelji.<sup>308</sup> Mozaici iz velike kasnoantičke vile u Piazza Armerina s početka 4. stoljeća, koje su vjerojatno izveli sjevernoafrički umjetnici, ilustriraju takve pripreme s mnoštvom opisnih detalja, uključujući tehniku lova, ukrcaj i transport divljih životinja, te opremu i odjeću lovaca.<sup>309</sup> Zahvaljujući bogatim dobročiniteljima, stanovnik Rima mogao je polovicom 4. stoljeća provesti dobar dio godine u amfiteatru ili cirkusu, na igrama u povodu tradicionalnih vjerskih svečanosti ili carskih rodendana.<sup>310</sup> Tu je ponovo bio okružen slikama bogova, heroja, živih i diviniziranih careva. Malo se

toga – ako išta – promijenilo u odnosu na početak 3. stoljeća, kada Tertulijan nabroja ukrase u Velikom cirku (*Circus maximus*) podno Aventina i ogorčeno kaže da je svaki od tih *hram* nekoga boga: jaja podsjećaju na Kastora i Poluksa, delfini na Neptuna, obelisk na Sola; tu su oltari Kabira, stupovi sa statuama različitih božica plodnosti te, naposljetku, Velika Majka (Kibela), koja „predsjeda“ cijelom tom zboru demona.<sup>311</sup> Osim toga, na spini su bila izložena neka od najpoznatijih remek-djela grčke skulpture, što će se kasnije ponoviti na hipodromu u Konstantinopolu. Na već spomenutim reljefima iz grobnice Haterija s početka 2. stoljeća vidimo da su ulaz u cirk, kao i arkade na pročelju flavijeuskog amfiteatra, također bili ukrašeni stotinama kipova (vidi sl. 23).<sup>312</sup> Bio je to uistinu svijet slike i spektakla!

Čuli smo od Plinija da je kazalište bilo omiljena pozornica za skulpturu, što govori o popularnosti obje umjetnosti u Rimu.<sup>313</sup> Premda je tek Pompej izgradio prvo kameno kazalište (55 pr. Kr.), vrlo brzo ono postaje nezaobilazno mjesto u društvenom životu Rimljana. Kao i druge novine pristigle iz Grčke, i ta je isprva budila sumnju i podozrivost, ne najmanje zbog svoga božanskog pokrovitelja Dioniza: Tacit se opetovano osvrće na nered u kazalištima za vrijeme cara Tiberija, kao i na razuzdanost glumaca.<sup>314</sup> Juvenal se žali da je njihova popularnost kod žena ravna onoj koju su imali gladijatori, a iz čestih unosa u *Carskoj povijesti* doznajemo da su brojni rimski vladari svoje vrijeme voljeli provoditi u njihovu društvu.<sup>315</sup> O zaludenosti „daskama koje život znače“ u Rimu krajem 4. stoljeća svjedoči Amijan Marcelin, zgražajući se nad odlukom gradskih vlasti da glumice i plesači smiju ostati u gradu čak i kada ga svi ostali stranci, zbog nestašice hrane, moraju napustiti.<sup>316</sup> No, tu više nije riječ o ozbiljnim dramskim komadima kao u Ateni Sofoklova doba, već o zabavnim igrokazima, mimima i pantomimama, često u formi baleta, na glasu zbog razuzdanosti. „Prepustiti im se“, kaže sv. Augustin, „znači ponuditi demonima tamjan u vlastitom srcu“.<sup>317</sup> Ipak, ne zaboravimo da je upravo kazalište izvor i nastavljač priča koje su stoljećima bile dio tradicionalne religije; mitološki prikazi u raznim medijima – od slikarstva i mozaika do reljefa na sarkofazima i srebrnog posuđa – velikim dijelom ponavljaju prizore koje su stanovnici gradova mogli vidjeti u kazalištima. U *Zlatnom magarcu* Apulej opisuje uprizorenje Parisova suda na jednoj pozornici, „na kojoj se dizalo drveno brdo, nalik na slavni brijeg o kojemu je pjevao pjesnik Homer, obraslo žbunjem i drvećem; s njezina vrha, na kojemu je arhitektova ruka učinila vrelo, tekle su



Slika 39. Srebrni pladnjevi iz ostave u Mildenhallu, sredina 4. st. London, British Museum

Dva mala srebrna pladnja dio su bogatoga stolnog servisa iz sredine 4. stoljeća, nađenog u mjestu Mildenhall u Engleskoj (vidi sl. 138). Tradicionalna ikonografija uključuje bakhanticu (menadu) u plesu sa satirom, odnosno, Panom te različite životinje, instrumente i predmete vezane uz Dionizov kult.

rječice. Nekoliko koza paslo je travu, a nekakav mlad čovjek u liku Parisa, frigijskoga pastira, odjeven u lijepu frigijsku halju koja mu je padala s ramena, sa zlatnom tijarom na glavi, glumio je pastira. Tu je bio i jedan krasan mladić, sasvim gol, samo mu je lijevo rame pokrivala efebova hlamida; njegova modra kosa privlačila je poglede svih nazočnih, a u vlasima je imao zlatna krilca spojena zlatnom svezicom i sukladno raspoređena. Po štapu koji je nosio vidjelo se da je to Merkur. On je poplesajući izašao na pozornicu...<sup>318</sup> Mito-loška priča pretvorena je u lascivni mim, a plesni korak zamijenio je riječ. Možda je upravo dominacija plesa u rimskom teatru razlog za česte prikaze plesnih figura u kasnoantičkoj umjetnosti, posebno na mozaicima i srebrnom posuđu, gdje se takvi motivi javljaju u kombinaciji s kazališnim maskama ili glavama koje upućuju na isto dionizijsko podrijetlo (sl. 39).

Još početkom 3. stoljeća Tertulijan ističe kako je kršćanima na-ređeno da se čuvaju svake bestidnosti i da baš zbog toga „moraju posebno izbjegavati kazalište, koje je poprište svakovrsnog raz-vrata“.<sup>319</sup> Da vjernici ipak nisu uvijek slijedili upozorenja crkvenih otaca, potvrđuje ljutiti napad iz pera jednoga sirijskog biskupa koji krajem 5. stoljeća kritizira svoje sugrađane: „To je samo igra, kažu, a ne poganstvo. Predstava mi čini zadovoljstvo, time zasigurno ne škodim istini!“.<sup>320</sup> No, za nas će važnije biti svjedočanstvo sv. Ba-zilija Cezarejskog, velikog teologa Istočne Crkve, koji sredinom 4. stoljeća zagovara isti odnos prema tekovinama antičke civilizacije kakav smo već vidjeli kod Prudencija u slučaju kipova. Prema Ba-ziliju, djela i riječi velikih ljudi zaslužuju pažnju kršćana, ali nji-

hove uši moraju biti zatvorene za sve iskaze poganstva, kao što je nekoć – ovdje Bazilije odaje svoju klasičnu naobrazbu – lukavi Odisej začepio uši pred himbenim pjevom sirena. Tako je pogibeljni poganski repertoar vraćen u kazalište, kamo i pripada: „Preljubi bogova, njihove ljubavi i javne ljubavne čine, posebno one glavnog boga Zeusa, zbog čijih bi djela čitaocima trebali crvenjeti obrazi, sve to ostavit ćemo glumcima na sceni“.<sup>321</sup>

Naposlijetku, ne smijemo zaboraviti niti terme: jednako kao igre u amfiteatru, cirkusu ili kazalištu, redoviti odlazak u kupke bio je za Rimljane sinonim za gradski život, jedna od civilizacijskih tekovina koja ih razlikuje od barbara. Upravo u izgradnji i organizaciji kupki, rimski praktični genij dosegnuo je vrhunac. Ogromne površine takvih zdanja bile su bogato ukrašene skulpturama, reljefima u štuku i mozaicima. Iz ruševina Karakalinih termi renesansni arheolozi izvući će neke od najspektakularnijih antičkih skulptura: Heraklo Farnese (3,17 m) i Bik Farnese, četiri metra visoka helenistička skupina koja prikazuje kažnjavanje Dirke, podsjećaju nas da je i tu obični Rimljanin mogao uživati u znamenitim umjetninama, kao u kakvom muzeju, i osjećati se dijelom velike helenističko-rimske obitelji.<sup>322</sup>

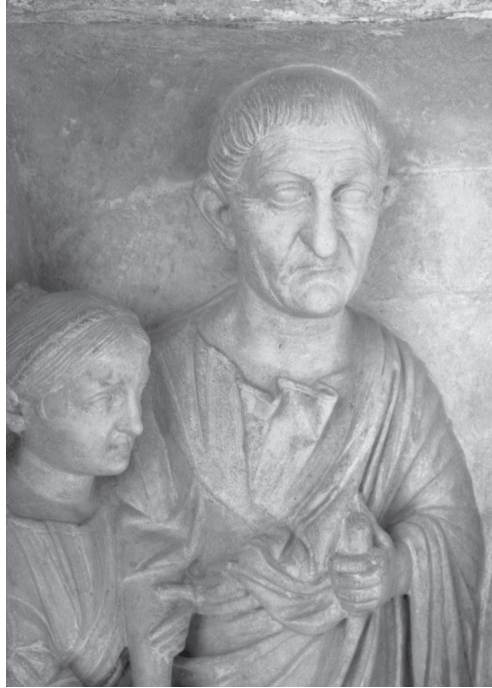
## SMRT I SJEĆANJE

Gore opisana uloga voštanog kipa u ceremonijalu carskoga pogreba ne treba nas iznenaditi; slika pokojnika oduvijek je imala posebno mjesto u rimskome društvu, ponajprije zbog važnosti kulta predaka za obiteljsku tradiciju i uvjerenja da, kako kaže Ciceron, „priroda tako oblikuje ljudsko lice, da kroz njega do izražaja dolazi čovjekov istinski karakter“.<sup>323</sup> Grčki povjesničar Polibije u 2. stoljeću pr. Kr. čudio se njemu stranom običaju izrade posmrtnih voštanih maski među patricijskim obiteljima u Rimu; one bi se čuvale u atriju kuće, a prigodom pogreba nosile u pogrebnoj povorci, što je bio način da obitelj istakne starost svoga roda i slavne pojedince koji su zadužili domovinu. S vremenom su portreti predaka postali sastavni dio javnih rituala; na takvu upotrebu aludira Apijan u spomenutom opisu Pompejeve trijumfalne povorke, kada govori o „likovima onih koji nisu prisutni“.<sup>324</sup> Plinije žali za „voštanim obrazinama“ u atrijima predaka i kaže da je u njegovo doba „slikanje portreta, kojim su se kroz vjekove vrlo vjerno prenosile slike osoba, potpuno iščeznulo“.<sup>325</sup> No, veliki enciklopedist pretjeruje; premda je običaj u



Slika 40. Nadgrobni reljef iz Ostije (detalj sl. 36).

Neobično sugestivan portret muškarca zajedno sa svojom (ranije preminulom) suprugom, podsjeća nas da je fenomen rimskoga portreta nastao u kontekstu zagrobnih običaja, iz rastuće potrebe za „individualizacijom sudbine“. Grubo, oporo lice nastavlja tradiciju republikanskog portreta.



vrijeme Carstva izgubio na značenju, ipak nije sasvim nestao, kao što nije nestao niti portret pokojnika; opisujući Konstancijev posjet Rimu 357. godine, Amijan Marcelin navodi da su cara na ulasku u grad dočekali članovi senata, „s časnim slikama patricijskih obitelji“.<sup>326</sup>

Portreti pokojnika odražavaju specifičan odnos Rimljana prema mrtvima i podsjećaju na važnost zagrobnog konteksta za prouča-

vanje rimske umjetnosti (vidi sl. 14). Istina je da nikada prije u antici grob nije bio mjesto tako izrazite umjetničke kreativnosti kao u razdoblju kasnoga Carstva. Premda je Henry Chadwick volio isticati da ljudska bića ni u čemu nisu tako konzervativna kao u zagrobnim običajima, tijekom 2. stoljeća dogodila se revolucija u načinu sahranjivanja pokojnika: umjesto tradicionalnog spaljivanja (incineracija) i urni s pepelom, sada se tijelo sve češće polaže u zemlju (inhumacija), odnosno, u kameni sarkofag.<sup>327</sup> Spaljivanje na pogrebnoj lomači, koje je oduvijek smatrano posebno uzvišenim, ostalo je rezervirano za careve i članove carske obitelji te je povezano s ritualom apoteoze i divinizacije (*consecratio*). Promjenu koja je zahvatila najveći dio rimskoga društva nije jednostavno objasniti; briga za cjelovitost tijela poslije smrti odražava, čini se, jednu od temeljnih crta *Nove religioznosti*, ali je sigurno da je ne možemo pripisati isključivo utjecaju kršćanstva. Prema Henningu Wredeu, prijelaz na ukapanje ukazuje na „individualnu samosvijest“ (*individuelle Selbstgefühl*) dobrostojećega građanskog sloja, a sve bogatiji dekor groba na nastojanje pojedinca da svoju „intenzivno doživljenu, emancipiranu egzistenciju sačuva i nakon smrti“ (sl. 40).<sup>328</sup> Smijemo, međutim, pretpostaviti da je intelektualna klima *Druge sofistike* utjecala na pojavu i popularnost bogato ukrašenih mitoloških sarkofaga koji se javljaju usporedo s novim običajem i čine jedan od najzanimljivi-

Slika 41. Mitološki sarkofag s prikazom Selene i Endimiona, oko 235. Pariz, Louvre

Priča o ljubavi božice Selene i (usnuloga) pastira Endimiona česta je na mitološkim sarkofazima. Sličnost s prikazom mita o Dionizu i Arijadni morala je djelomice utjecati na takav uspjeh. Nedovršena lica božice i Endimiona ukazuju na raširenu radioničku praksu, uvjetovanu željom naručitelja da se dadu prikazati u liku mitoloških protagonista.

jih korpusa kasnoantičke umjetnosti. Za Corneliusa Vermeulea oni predstavljaju „istinsku sintezu grčke skulpture i rimskoga ukusa“.<sup>329</sup> Početak njihove radioničke proizvodnje treba datirati u Trajanovo i Hadrijanovo doba, a vrhunac u vrijeme Antonina i Severa, poslije čega zanimanje za mitološke teme polako opada. Nakon još jednog procvata krajem 3. stoljeća, brzo nestaju početkom idućeg stoljeća kada ih istiskuju sarkofazi kršćanske tematike.<sup>330</sup>

Pitanje tumačenja sadržaja na sarkofazima ostaje otvoreno; dok su jedni istraživači uvjereni da se radi o tipičnoj serijskoj proizvodnji koja kupcu nudi izbor popularnih tema iz svima poznatoga panhelenskog repertoara (Hipolit i Fedra, Meleagar, Medeja, Orest, Trojanski rat itd.), ili čisto dekorativne motive (girlande i eroti), dotle drugi u prvi plan stavljaju alegorijski potencijal mita: „Malo je toga u rimskoj zagrobnoj umjetnosti što nema simboličko značenje“, reći će Robert Turcan.<sup>331</sup> Neosporno je da teme poput Perzefonine otmiče ili Amora i Psihe nisu bile lišene sepulkralne simbolike; usnula Arijadna, koju je Tezej ostavio na otoku Naksu i koja se budi iz sna da bi se našla licem u lice s Dionizom i njegovom veselom povorkom (vidi sl. 26), bez sumnje je mogla biti protumačena kao svojevrsna alegorija spasenja, jednako kao i usnuli pastir Endimion, ljubimac božice mjeseca Selene. To potvrđuje i njihova učestalost na sarkofazima; Perzefona se javlja na stotinjak primjera, Arijadna i / ili druge dionizijske teme na njih gotovo četiri stotine.<sup>332</sup> Znakovito je da je





Slika 42. Mitološki sarkofag s prikazom Ahileja na dvoru kralja Likomeda, oko 240. Pariz, Louvre

Klasični stil figura i prepoznatljivi uzori odaju da sarkofag vjerojatno potječe iz atenskih (neoatičkih) radionica. Ahilej je jedna od ključnih figura antičke kulture, velikim dijelom zasnovane na konceptu junaka, odnosno, *elementu sile*. Poznata otprije, tema junakova boravka na otoku Skiru i razotkrivanja u trenutku Odisejeve varke posebno je popularna u kasnoj antici.

takva popularnost u nekim slučajevima nerazmjerna njihovom značenju u umjetnosti izvan zagrobnog konteksta i da analiza književnih izvora otkriva nedostatak jasnih poveznica s ikonografijom scene. To je slučaj s Endimionom: stotinu dvadeset dosad nađenih primjera svjedoči da je bio jedna od omiljenih tema mitoloških sarkofaga (sl. 41).<sup>333</sup> Među mitološkim junacima, Heraklo se nameće kao utjelovljenje ljudske sudbine, a njegovih dvanaest poslova kao alegorija duše na mukotrpnom putu prema besmrtnosti: „Poput Herakla, ja ratujem s užicima“, kaže Diogen u Lukijanovoj satiri *Svjetonazoru na dražbi*.<sup>334</sup> Religijska povijest Rimskoga Carstva nudi bezbroj primjera koji ukazuju na sustavnu promociju velikog junaka, uz jaku soteriološku dimenziju; pribavljanje zlatnih jabuka iz vrtova Hesperida ili otmica Kerbera mogu se doslovno shvatiti kao pobjeda nad podzemnim svijetom smrti, što Herakla svrstava u kasnoantičku kategoriju čudotvorca i „božanskog muža“ (*theios aner*) te omogućava usporedbe s Kristom.<sup>335</sup> Homerov junak Ahilej, još jedan čest motiv u zagrobnoj umjetnosti, simbol je herojske vrline; njegov odabir ratne slave i junačke smrti umjesto dugog i lagodnog života dolazi do izražaja u temi boravka kod kralja Likomeda na otoku Skiru, koja se u kasnoj antici nameće kao središnja u junakovu ciklusu (sl. 42).<sup>336</sup> Omiljenost dionizijskih motiva na sarkofazima – koji privlače svojom razigranošću, veseljem i obećanjem izobilja – također ukazuje na alegorijsku interpretaciju mitološkog sadržaja; iz tog su ikonografskog kruga potekli i mali krilati dječaci (eroti) koji su potom prešli u kršćansku zagrobnju umjetnost.<sup>337</sup>

Slika 43. Reljefi s grobnice Marka Vergilija Eurizaka, oko 30. pr. Kr. (odljev). Rim, Museo della Civiltà Romana

Bivši rob Marko Vergilije Eurizak, stekao je bogatstvo baveći se proizvodnjom kruha. Svoju veliku, neobičnu grobnicu kraj Porta Maggiore u Rimu dao je ukrasiti reljefima sa scenama koje detaljno bilježe njegovo zanimanje, od kupovine pšenice do pravljenja i prodaje kruha.



Premda pojavu i raširenost mitoloških sarkofaga ne možemo odvojiti od specifičnoga kulturološkog konteksta *Druge sofistike*, ostaje činjenica da Grcima zagrobna umjetnost nikada nije bila u toj mjeri zanimljiva kao Rimljanima. I u ranijim je stoljećima bilo ukrašenih sarkofaga – lijep primjer je tzv. Aleksandrov sarkofag u Arheološkom muzeju u Istanbulu – ali ti su rijetki i ograničeni na azijske provincije, posebno Malu Aziju, gdje će u razdoblju kasne antike biti jedno od središta njihove proizvodnje (uz nezaobilazne atičke radionice). Stoga popularnost mitoloških sarkofaga u Rimu ne treba tumačiti samo povećanim interesom za sofisticirane proizvode helenističke kulture u vrijeme cara Hadrijana i njegovih nasljednika iz dinastije Antonina i Severa, već jednako tako dugom i bogatom tradicijom rimske zagrobne umjetnosti. Rimski pokojnik davno je za sebe izborio pravo na trajno sjećanje i individualizaciju sudbine, o čemu ponajbolje svjedoči jedinstvena kombinacija mitološke scene s ikonografijom autobiografskih sarkofaga, odnosno, običaj nanošenja portretnih glava pokojnika na idealizirana tijela glavnih protagonista mita.<sup>338</sup> Ta će tendencija, koja s vremenom uzima maha, doživjeti vrhunac u neobičnoj identifikaciji pokojnika s pojedinim božanstvima, pa će tako trgovac često izabrati poistovjećivanje s Merkurom, vojnik s Marsom, kovač s Vulkanom, žene u pravilu s Venerom i tome slično.<sup>339</sup> Bila je to ambicija koju su dijelili svi slojevi društva. Činjenica da su pritom naručitelji često oslobođenici koji slijede ukus careva i aristokratskih krugova, ali preuzetim tipovima daju vlastiti pečat, znakovita je za društveni kontekst rimske umjetnosti u doba Carstva.<sup>340</sup> Prisjetimo se reljefa s pročelja obiteljskih grobnica, koji prikazuju ili sugeriraju pokojnikovu profesiju, kao što je bio slučaj na grobnici bivšeg roba Marka Vergilija Eurizaka (sl. 43).<sup>341</sup> Taj je bogati poduzetnik (pekar) iz 1.

stoljeća pr. Kr. poželio zabilježiti svoj profesionalni i životni uspjeh na dostojnom nadgrobnom spomeniku. Isto su činili, na skromniji način, brojni drugi oslobođenici, zanatlije ili legionari diljem Carstva. „Zaista je glupo i smiješno“, kaže Petronijev Trimalhion, „da nam je ova kuća, u kojoj živimo, puna svake udobnosti, a ne brine-mo se, da nam bude što uređeniji naš vječni stan“. On želi raskošan spomenik i daje upute kamenorescu Habini da na njemu prikaže lađe koje plove punih jedara, bitke „u kojima sam se junački borio“, stolove s gomilom gostiju, kako se vesele i kako pijančuju, velike, dobro začepljene vrčeve, „da iz njih vino ne ispari...“.<sup>342</sup> Samoga sebe, pak, vidi u sudskome vijeću, svečano obučenog, s pet zlatnih prstenova na ruci, oko njega narod, kojemu baca pregršti novca iz pune kese... Uz to još hoće i sunčanu uru nasred grobnice, tako da svatko tko je ugleda, htio ne htio, pročita i njegovo ime. Jednom riječju, naš dragi Trimalhion poželio je zagrobni dekor dostojan cara!

Trimalhionovim likom Petronije se narugao snobovima, ljudima s puno novca i malo istinske kulture, ali njegov opis vrlo dobro odražava odnos Rimljana prema životu i smrti.<sup>343</sup> Dakako, osobni ukus naručitelja morao je biti presudan pri odabiru ukrasa za „vječni stan“, a taj je ovisio o statusu i obrazovanju pojedinca. Nisu svi razmišljali jednako: naglašeno isticanje Andromahe na jednom sarkofagu s prikazom Hektorove smrti daje naslutiti želju pokojnikove supruge – koja je naručila sarkofag – da pomoću odabranih motiva iz Homerove *Ilijade* istovremeno naglasi ideju herojske sudbine i bračne vjernosti; s druge strane, sarkofag s temom Meleagrova lova iz jedne grobnice u Ostiji – u ovom konkretnom slučaju znamo da je pokojnik bio kovač – mogao se dopasti naručitelju i zbog obilja metalnih predmeta (oružja) koje su sudionici mitološkog lova izvorno držali u rukama.<sup>344</sup> Sarkofag Hipolita i Fedre iz Arheološkog muzeja u Splitu na naručitelja je možda djelovao ponajprije estetski, a tek potom kao mogući medij za različite učene, literarne interpretacije poput one o tragičnom usudu junaka ili o neuzvraćenoj ljubavi (sl. 44).<sup>345</sup> Uostalom, likovna atraktivnost reljefa i pažnja koju je tako ukrašeni grob mogao izazvati kod promatrača podsjećaju nas na stalnu potrebu Rimljanina da nastavi dijalog sa svojom okolinom i poslije smrti, poput Lolija čiji epitaf kaže da je pokopan tik uz cestu zato da bi mu svaki prolaznik mogao dobaciti: „Zdravo, Lolije!“.

Vlasnik lijepog sarkofaga mogao je očekivati i više od toga, uvjeren da je, poput vještog govornika, ostavio snažan dojam na okupljenu publiku. Strane sarkofaga nudile su mogućnost bogatog ukrašavanja reljefima, kako na sanduku tako i na poklopcu na koje-



Slika 44. Mitološki sarkofag s prikazom Hipolita i Fedre, posljednja četvrtina 3. st. Arheološki muzej Split

Sarkofag iz splitskoga Muzeja najbolje je očuvani primjer te vrste spomenika u hrvatskim zbirkama. Nađen je na groblju Manastirine izvan Salone, zajedno sa sarkofagom Dobrog pastira (vidi sl. 68). Scena iz mita o neuzvratoj ljubavi maćehe Fedre (lijevo) prema Tezejevu sinu Hipolitu (nagi frontalni lik po sredini reljefa), jedna je od popularnijih na mitološkim sarkofazima.

mu su česti portreti supružnika u poluležećem položaju. Možemo ih zamisliti na grobljima izvan grada, unutar obiteljskih parcela, okrenute prema prolaznicima koje pozdravljaju, poput portreta pokojnika u doba Republike, na tada dominantnim stelama. No, za razliku od nadgrobnih stela, veća iskoristiva površina sarkofaga pružala je kiparima više prostora za razvoj specifično rimske zagrobne ikonografije.<sup>346</sup> Ona, istina, ostaje na razini generičkih tema – što odgovara prevladavajuće serijskoj prirodi proizvodnje – ali se pokušava prilagoditi naručitelju i pojedinačnoj sudbini. To je konvencionalan niz ikoničnih prikaza iz života – rat, lov, bračna vjernost (*dextrarum iunctio*), prinošenje žrtve, materinstvo, filozofska poduka – koji su povezani (ne neminovno kronološkim redom) u narativni slijed što simulira kratki životni ciklus (*Lebenslauf*), ili se javljaju samostalno, u velikim tepih-kompozicijama koje zauzimaju čitavu površinu pročelja (bitka s barbarima ili lov). Jednako kao i biografski intonirani natpisi na grobovima, takvi ciklusi sugeriraju da su pokojnik/pokojnica proživjeli život u skladu s moralnim vrijednostima koje odgovaraju kardinalnim vrlinama rimskoga društva (*virtus, clementia, concordia, pietas*).<sup>347</sup> Rimska umjetnost i ovdje nam nudi neočekivanu kombinaciju realističnoga likovnog izraza i simboličkoga sadržaja, pa tako lov, primjerice, u zagrobnom dekoru prestaje biti običnim preslikom stvarnosti i postaje sinonimom za hrabrost (*virtus*), a možda i za pobjedu nad smrću, odakle i velika popularnost mitoloških heroja – lovaca, Meleagra i Hipolita.<sup>348</sup> Simbolika



Slika 45. Sarkofag s prikazom pokojnika u lovu, oko 270. Rim, Cimitero Maggiore

Lov je metafora pokojnikove „vrline“ (*virtus*), na što upućuje personifikacija koja preuzima ikonografska obilježja božice Rome (iza konjanika s portretnom glavom). Činjenica da je istovremeno prikazan lov na lava, medvjeda i vepra također govori o simboličkom poimanju teme, a ne o stvarnom lovu. Ogladni primjer aktivnoga života (*vita activa*), to je pandan sarkofazima na kojima dominiraju filozofska poduka ili „razgovor“ s Muzama (*vita contemplativa*).

takvog prikaza dodatno dobiva na značenju kroz prisustvo božice Rome, odjevene i naoružane poput Amazonke, koja proživljenom životu daje pečat rimskog identiteta (sl. 45). Alegorijski potencijal odabranih tema velik je i posebno dolazi do izražaja u slučajevima kada ne možemo govoriti o stvarnom životopisu pokojnika, nego prije o neostvarenim ambicijama i idealima; tako ćemo naići na dječje sarkofage s prikazima lova – s malim pokojnikom na konju – ili na one s dječakom u liku mladog filozofa okruženog muzama, koji oponašaju sarkofage namijenjene odraslima.<sup>349</sup> Vjerojatno niti sarkofazi ukrašeni prizorima ratovanja nisu uvijek čuvali posmrtno ostatke pravih generala i ratnika; bitke u kojima se „junački borio“ naš Trimalhion nisu neminovno bile vojevane u stvarnosti.

Usporedo s promjenama u duhovnoj klimi Carstva, a možda i pod utjecajem krize, na sarkofazima će tijekom 3. stoljeća biti sve popularniji prikazi zemaljskog blagostanja. Oni polako istiskuju čisto mitološke teme i ukazuju na odklon prema religijski neutralnom sadržaju. Prevladavaju bukolički prizori, na tragu sakralno-idiličnih krajolika u slikarstvu, s prikazima pastira ili ribara, godišnjih doba i radova te plodova prirode; oni odgovaraju filozofskom idealu blažene dokolice (*otium*), koja će uslijediti nakon zamornih poslova (*negotium*) i životnih napora (*labor*) i dobro se nadovezuju na alegorijsku interpretaciju mitološkog sadržaja.<sup>350</sup> Njima pandan čine sarkofazi s morskim bićima (*Meerwesensarkophage*) – tritonima, hipokampima i nerejidama – koja odnose pokojnike prema otocima blaženih. Prikaz luke može biti protumačen kao alegorija konačnog odredišta duše, mjesto odmora poslije životnih oluja (*pausum laboris*), kao što i cirkus može biti shvaćen kao alegorijska predsta-

Slika 46. Ulomak atičkoga sarkofaga s erotima u lovu, prva pol. 3. st. Arheološki muzej Split

Bucmasti dječaci (s ili bez krila), uobičajeni su dio dionizijske i, općenito, mitološke ikonografije (vidi, primjerice, sl. 41), ali se u zagrobnoj umjetnosti vrlo brzo osamostaljuju. Najčešće zabavljeni branjem grožđa i drugim aktivnostima vezanim uz pravljenje vina, zarana bivaju prikazivani u gotovo svim scenama na sarkofazima, uključujući i lov.



va svijeta.<sup>351</sup> U kasnoj antici možemo govoriti i o kvazi-religijskom tumačenju, pa čak i o parodiranju popularnih tema, poglavito lova, gdje glavni protagonisti postaju mali eroti u dobi djece ili dječaka – prethodno u sporednim ulogama – koji u zagrobni dekor unose dimenziju vesele zaigranosti svojstvene dionizijskom svijetu i koji su vjerojatno smišljeno zamijenili tragične primjere mitološkog lova (sl. 46). Iz njih ne doznajemo ništa o vjerskoj pripadnosti pokojnika ili o njihovoj ideji onostranoga, osim što naslućujemo općenitu, svima prihvatljivu nadu u sreću i blaženstvo poslije smrti.<sup>352</sup> Činjenica da iste motive susrećemo na tako različitim mjestima kao što su škrinja za pepeo Marka Aurelija Glabrija iz Siscije, friz u Dioklecijanovu mauzoleju ili mozaik u crkvi Sv. Konstance, pokazuje da su bili jednako prihvatljivi poganima i kršćanima, državnim službenicima u provinciji jednako kao i carevima.<sup>353</sup>

Jedno je, međutim, sigurno: prikazi na rimskim sarkofazima mogli su upućivati na vrline pokojnika, slaviti život u idiličnim i dionizijskim scenama ili izražavati nadu u ponovno buđenje nakon smrti – neku vrstu osobne apoteoze, kakvu su nekoć doživjeli najveći junaci grčkih mitova – međutim, nisu sadržavali nikakvu konkretnu religijsku poruku niti dogmu. Za razliku od kršćanske tipologije, koja će se zasnivati na preciznim vezama među događajima i likovima iz Staroga i Novog zavjeta, mitološke alegorije nisu mišljene kao historijska kategorija; umjesto toga, one se slobodno poigravaju riječima i pojmovima, odnosno, mitovima i filozofskim idejama, nesputane kanonskim interpretacijama.<sup>354</sup> Stoga nije u krivu Nenad Cambi



kada zaključuje da je „mitološka tema jedino ono što zaista i prikazuje: likovnu viziju jednog literarnog motiva, ostavljenog da se shvati onako kako tko hoće i umije“.<sup>355</sup> Za nas će zagrobna umjetnost u doba Carstva biti od posebne važnosti; naime, upravo u kontekstu „ukrasa koji okružuje smrt“, kako je volio reći Paul-Albert Février, kršćanstvo se po prvi puta susreće sa slikom.

\*

U ovom kratkom prikazu niti iz daleka nismo iscrpili sve bogatstvo slikovnog repertoara rimske umjetnosti u prvim stoljećima Carstva. Sve ono što se moglo vidjeti i doživjeti u Rimu i velikim gradovima bilo je prisutno – u skromnijoj mjeri, dakako – i u provincijskim središtima i kolonijama. Velik dio slikovnog ukrasa bio je namijenjen komunikaciji vlasti s cjelinom političkog naroda, afirmaciji tipično rimskih vrijednosti i demonstraciji snage države, odnosno, vodeće uloge cara. Službena religija je, kako smo vidjeli, gotovo u potpunosti ovisila o slikama bogova koje su Rimljani preuzeli od Grka te o ritualnim radnjama koje su i same obilovale različitim likovnim sadržajima, to bogatijima što je više u Rim pritejao utjecaj Istoka. Sve brojniji kršćani bili su dio istog svijeta i ta ih je situacija prisilila da, među ostalim, zauzmu stav prema slikama. Unatoč početnom protivljenju crkvenih otaca, uvjetovanom starozavjetnim zabranama pravljenja *idola*, ali i platonističkom idejom o ništavnosti materijalnog svijeta, čini se da je pritisak popularne kulture – „pritisak odozdo“ – bio presudan u tome da i ta stečevina helenističko-rimske civilizacije postupno postane sastavni dio kršćanske kulture. Pritom treba inzistirati na činjenici da do toga procesa dolazi u trenutku sve intenzivnijeg prožimanja antičke umjetnosti i novih religijskih iskustava u kasnome Carstvu.<sup>356</sup>

\*\*\*

## Bilješke

- <sup>1</sup> Gibbon (Saunders), 105.
- <sup>2</sup> Montesquieu, *Razmatranja*, n. dj., 115.
- <sup>3</sup> E. Renan, *Marc Aurèle et la fin du monde antique*, Paris, 1882.
- <sup>4</sup> A. J. Festugière proziva intelektualnu klimu 2. stoljeća: „Aticistička rječitost govornika iz vremena Druge sofistike zvuči šuplje. Javne rasprave u kojima samodopadno uživaju Plinije Mlađi, Herod Atički, Aristid, zamijenile su tihi i uporni rad istinskih znalaca“ (*La révélation d'Hermès Trismégistes*, I, Pariz, 1950, 4); usp. Brown, *Making of Late Antiquity*, n. dj., 27-28 i Petit, *Histoire générale*, n. dj., 81. Robert Turcan govori o „blaziranom i umornom svijetu“ (*Les cultes orientaux dans le monde romain*, Paris, 1989, 25).
- <sup>5</sup> Gibbon (Saunders), 113 i dalje.
- <sup>6</sup> S. Mazzarino, *The End of the Ancient World*, London, 1966, 130; M. Rostovtzeff, *Social and Economic History of the Roman Empire*, 1926.
- <sup>7</sup> Petit, *Histoire générale*, n. dj., 78.
- <sup>8</sup> Usp. R. Duncan-Jones, „Economic Change and the Transition to Late Antiquity“, u: S. Swain i M. Edwards (ur.), *Approaching Late Antiquity. The Transformation from Early to Late Empire*, Oxford Univ. Press, 2004, 44.
- <sup>9</sup> *Ibid.* 45-47. Istraživanja na Iberskom poluotoku pokazuju drastičan pad u proizvodnji srebra u odnosu na 173 rudnika srebra iz vremena Principata, u 4. stoljeću aktivan je još samo 21 rudnik.
- <sup>10</sup> Za pokazatelje po provincijama vidi R. MacMullen, *Corruption and Decline of the Roman Empire*, Yale Univ. Press, 1988, 17 i dalje. Dobar pokazatelj je zastupljenost domaće (italske) keramike u odnosu na uvozu, ponajviše iz Sjeverne Afrike; usp. Duncan-Jones, *Economic Change*, n. dj., 31 i dalje. Na području Dalmacije i Panonije vrijeme Severa je doba stabilnosti i prosperiteta; vidi R. Matijašić, *Povijest hrvatskih zemalja u antici do cara Dioklecijana*, Zagreb, 2009, 241 i dalje; za uvid u povijesne izvore o Iliriku u 2. i 3. stoljeću vidi H. Gračanin, „Illyricum of the 2nd and 3rd centuries AD in the works of Latin and Greek historians“, u: M. Sanader (ur.), *Illyrica antiqua. Ob honorem Duje Rendić-Miočević*, Zagreb, 2005, 286-298.
- <sup>11</sup> Pad naseljenosti u pojedinim dijelovima Carstva tijekom 3. stoljeća je drastičan: u središnjoj Italiji čak je 61% napuštenih naselja u odnosu na ranija stoljeća, a slična je situacija i u drugim zapadnim provincijama (osim Afrike). Usporedo dolazi do okrupnjavanja posjeda i pojave većih vila; vidi Duncan-Jones, *Economic Change*, n. dj., 27 i dalje. Emanuele Papi analizira pokazatelje za Toskanu i Umbriju, gdje su čitava područja, izgrađena u vrijeme ranog Carstva, sada napuštena i nenaseljena, bivša gradska središta zapuštena, a njihovi forumi pretvoreni u groblja („A New Golden Age? The Northern Praefectura Urbi from the Severans to Diocletian“, u: Swain i Edwards (ur.), *Approaching Late Antiquity*, n. dj., posebno 55 i dalje).
- <sup>12</sup> *Eus. Hist. Ecc.* VII, 21, 9-10.
- <sup>13</sup> Petit, *Histoire générale*, n. dj., 73.
- <sup>14</sup> A. Chastagnol, *L'évolution politique, sociale et économique du monde romain*, 284-363, Paris, 1985, 88.
- <sup>15</sup> Suvremena istraživanja daju za pravo Laktanciju. Michael Whitby dolazi do zaključka da se sveukupni kapaciteti armije u doba Dioklecijana i Konstantina penju do 650 tisuća („Roman Emperors and Armies, AD 235-395“, u: Swain i Edwards (ur.), *Approaching Late Antiquity*, n. dj., 159); vidi, međutim, MacMullen (*Corruption and Decline*, n. dj., 173 i dalje), za bitno drugačiju procjenu.
- <sup>16</sup> *Aurel. Vic. Lib. de Caes.* XXIV, 9-11.

- <sup>17</sup> *Scriptores Historiae Augustae* (dalje: SHA), XIX, 2, 2 (prema: *Historia Augusta*, prijevod D. Nečas Hraste, Zagreb, 1994).
- <sup>18</sup> Karakalin portret u D. E. E. Kleiner, *Roman Sculpture*, Yale Univ. Press, 1992, sl. 287. Usp. također M. Bergmann, „Zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.“, u: H. Beck i P. C. Bol (ur.), *Spätantike und frühes Christentum*, katalog izložbe, Liebieghaus, Frankfurt a. M., 1983, 44.
- <sup>19</sup> *Lact. Pers.* XIX, 6.
- <sup>20</sup> *Ibid.* XXII; XXVII, 8; Laktancije možda pretjeruje, u želji da što više ocрни tetrarhe, ali njegovi argumenti su zanimljivi. Ističući njihovo barbarsko podrijetlo i neprijateljstvo spram Rima, on stvara sliku o kršćanima koji u suprotstavljanju tiranima utjelovljuju duh drevnih rimskih boraca za slobodu.
- <sup>21</sup> Chastagnol, *Évolution du monde romain*, n. dj., 47.
- <sup>22</sup> *Aurel. Vic. Lib. de Caes.* XXXIII, 33-34. Mnogi su u tome vidjeli širom otvorena vrata za novačenje barbara u rimsku vojsku; usp. MacMullen, *Corruption and Decline*, n. dj., 201 i dalje. Suprotno tome, Whitby smatra da većina vojnika u 3. stoljeću i dalje dolazi s područja Carstva (*Roman Emperors and Armies*, n. dj., 167).
- <sup>23</sup> Dok je od Hadrijana do Komoda omjer između senatora iz Italije i onih iz provincija relativno stabilan (otprilike 55% naspram 45%), u vrijeme Severa Italici su spali na 43% od ukupnog broja senatora; usp. A. Chastagnol, *Le Sénat romain à l'époque impériale*, Paris, 2004, 160 i dalje.
- <sup>24</sup> Jones, *Later Roman Empire*, n. dj., 207 i 1066; neke primjere donosi MacMullen koji ističe raskorak s postojećim carskim zakonima i zaključuje da se na razini obaveza pojedinog staleža oni često nisu poštivali („Social Mobility and the Theodosian Code“, u: *The Journal of Roman Studies*, 54 / 1-2 [1964], 49-53).
- <sup>25</sup> Petit, *Histoire générale*, n. dj., 48; slično i MacMullen, „Cultural and Political Changes in the 4<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> Centuries“, u: *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 52/4 (2003), 465-495.
- <sup>26</sup> J.-M. Carrié, „Antiquité tardive et 'démocratisation de la culture'“, u: *Antiquité tardive*, 9 (2001), 46.
- <sup>27</sup> MacMullen, *Corruption and Decline*, n. dj., 169; o društvenoj mobilnosti kako ju shvaća Teodozijanski kodeks (438) vidi *idem*, *Social Mobility and the Theodosian Code*, n. dj., 49-53.
- <sup>28</sup> Petit, *Histoire générale*, n. dj., 71.
- <sup>29</sup> *Dio. Cass.* LXXVII, 9, 5; Gibbon je preuzeo isti argument, svodeći Karakaline motive na „žalosnu posljedicu pohlepe“.
- <sup>30</sup> Uz Auguste Dioklecijana i Maksimijana tu su Cezari Galerije i Konstancije Klor. Laktancije, doduše, za Galerija kaže da „nije nikada vidio Rim“ (*Lact. Pers.* XXVII, 2). O proslavama vladarskih obljetnica u Rimu, poglavito o Dioklecijanovim vjenalijama 303. godine vidi A. Chastagnol, „Aspects concrets et cadre topographique des fêtes décennales des empereurs à Rome“, u: *L'Urbs: espace urbain et histoire*. Ecole Française de Rome, Rome, 1987, 491-507.
- <sup>31</sup> *Amm. Marc.* XVI, 10.
- <sup>32</sup> *Aug. Civ. Dei* V, 17, 2.
- <sup>33</sup> Chastagnol, *Sénat romain*, n. dj., 312 i dalje.
- <sup>34</sup> Carsko zakonodavstvo predviđa oslobađanje od uobičajenih nameta samo u slučaju dugotrajnog služenja gradu ili vladaru. To je vidljivo iz Teodozijeva kodeksa, koji objedinjuje zakone od Konstantina do 438. godine, kada je objavljen.
- <sup>35</sup> Carski zakoni i proglasi s kraja 4. i početka 5. stoljeća pokazuju, primjerice, da carevi ne uspijevaju izvući potrebne regrute za vojsku s posjeda velikih senatora, koji raspolažu svojim vlastitim malim vojskama; vidi Whitby, *Ro-*

- man Emperors and Armies*, n. dj., 169. Međutim, već tijekom 4. stoljeća zakoni su pojedincima omogućavali da umjesto regruta svoje obaveze zamijene novčanim davanjima, pa je tako cijena za jednog novaka 397. godine iznosila 25 solida; vidi Chastagnol, *Sénat romain*, n. dj., 310.
- <sup>36</sup> *Aurel. Vic. Lib. de Caes.* XXXVII, 5-7.
- <sup>37</sup> O promjenama u kompetitivnom svijetu lokalnih dobročinitelja u doba Antonina vidi Brown, *Making of Late Antiquity*, n. dj., posebice 30 i dalje.
- <sup>38</sup> Usp. statističke podatke u MacMullen, *Corruption and Decline*, n. dj., 3-5. Međutim, i u Sjevernoj Africi, uz pozitivne pokazatelje, imamo osjetan pad u broju novih javnih građevina, nakon kontinuiranog rasta od Trajana do Septimija Severa; vidi Duncan-Jones, *Economic Change*, n. dj., 34 i dalje. Za pregled carskih investicija u gradu Rimu od smrti Marka Aurelija do Dioklecijanove abdikacije vidi A. Daguët-Gagey, *Les opera publica à Rome*, 180-305 ap. J.-C., Paris, 1997, posebno 86-94 (tablica s kronološkim pregledom).
- <sup>39</sup> Tetrarhijskim palačama vjerojatno treba pridodati i onu kod Piazza Armerina na Siciliji, poznatu po bogatim podnim mozaicima; za probleme datacije vidi K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, 1978, 243-245.
- <sup>40</sup> Tako ih, naime, opisuje Olimpiodor (prema Chastagnol, *Sénat romain*, n. dj., 325). Njihovi vlasnici često posežu za arhitektonskim dijelovima sa zapuštenih javnih građevina, čemu carevi nastoje doskočiti sve učestalijim zakonima: već Konstantin zabranjuje transport stupova i mramora iz gradova na selo kako bi spriječio propadanje javnih građevina. Ti se zakoni intenziviraju krajem 4. stoljeća; usp. H. Löhken, *Ordines dignitatum (Kölner historische Abhandlungen)*, 30, 1982, 75; vidi također B. Lançon, *Rome dans l'Antiquité tardive*, Paris, 1995, 35.
- <sup>41</sup> Među njima nije bilo nikoga tko bi pripadao staroj, plemenitoj obitelji. Autor Galijenova životopisa to, doduše, objašnjava carevom osvetom; njegovi su vojnici tako opustošili Bizancij (na mjestu kojega je Konstantin dao sagraditi svoj novi grad) da u njemu nije ostao nitko od plemenita roda (*SHA XXIII*, 6, 9).
- <sup>42</sup> *Amm. Marc.* XIV, 6, 10.
- <sup>43</sup> *Ibid.* XXVIII, 4, 5.
- <sup>44</sup> *Ibid.* XXVIII, 4, 15.
- <sup>45</sup> Usp. R. Turcan, „Rome hors de Rome de Sertorius à Constantin: processus et modalités historiques d'une dissociation“, u: *Roma fuori di Roma: istituzioni e immagini. Da Roma alla terza Roma*, V (1985), 60-61.
- <sup>46</sup> *Ibid.* 67.
- <sup>47</sup> *Dio Cass.* LIII, 17, 8.
- <sup>48</sup> Vidi R. Turcan, „Culte impérial et sacralisation du pouvoir dans l'Empire romain“, u: J. Ries et al., *Les civilisations méditerranéennes et le sacré, Homo religiosus*, ser. II, Turnhout, 2004, 311-342; vidi također D. Fishwick, *The Imperial Cult in the Latin West*, sv. I-III, Leyde, Brill, 2002-2004.
- <sup>49</sup> Usp. M. R. Salzman, *On Roman Time. The Codex Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity*, Berkeley – Los Angeles – Oxford, 1990, 179 i dalje. Isti aspekt naglašava R. Markus u osvrtu na navedenu knjigu (*The Classical Review*, N. S., 42/1 [1992], 117-118).
- <sup>50</sup> Tacit u svoje doba govori o *Graeca adulatio* (*Ann.* VI, 18), misleći na običaje raširene u helenističkom svijetu.
- <sup>51</sup> Chastagnol, *L'évolution du monde romain*, n. dj., 65-67.
- <sup>52</sup> *Aurel. Vic. Lib. de Caes.* XXXIX, 2-4. Andreas Alföldy kaže da se tek Licinije, Konstantinov suvladar i kasniji protivnik, koristio tom titulom u prvom licu, a poslije njega i Konstantin („Insignien und Tracht der römischen Kaiser“, u: *Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts in Rom*, 50 [1935], 91).

- <sup>53</sup> Tako Temistije o izboru Valenta za cara 365. godine (*Themist. Orat. VI*); vidi Whitby, *Roman Emperors and Armies*, n. dj., 183.
- <sup>54</sup> Carski kult nije nestao s Konstantinovima preobraćenjem i trijumfom kršćanstva. „Paradoksalno je“, kaže Glenn Bowersock, „što je carski kult predstavljao instituciju koju su kršćani mogli tolerirati“ („The Imperial Cult: Perceptions and Persistence“, u: B. F. Meyer i P. Sanders (ur.), *Jewish and Christian Self-Definition*, sv. 3, London, 1982, 175).
- <sup>55</sup> Brojni primjeri u *Carskoj povijesti*; vidi primjerice život Božanskog Klaudija, gdje se pojedine aklamacije ponavljaju ritualno četrdeset, šezdeset ili čak osamdeset puta (*SHA XXV*, 4, 3).
- <sup>56</sup> *Amm. Marc. XVI*, 10; zanimljivo je svjedočanstvo biskupa Liudpranda iz Cremona, koji u 10. stoljeću u nekoliko navrata boravi na dvoru u Konstantinopolu kao poslanik otonskih vladara.
- <sup>57</sup> *Cons. Hon.* III. 130-133.
- <sup>58</sup> *Cons. Hon.* IV. 143-144.
- <sup>59</sup> *Auson. Versus paschales II*, 24-31.
- <sup>60</sup> *Auson. Grat. act.* 66.
- <sup>61</sup> Paradoksalno, ono što car više ne običava, sada poduzima Krist, kojega suvremeni teolozi zamišljaju kako skida dijademu i grimiz te oblači vojnički plašt i silazi među vjernike; vidi Whitby, *Roman Emperors and Armies*, n. dj., 185.
- <sup>62</sup> Vidi MacMullen, *Corruption and Decline*, n. dj., 148 i dalje.
- <sup>63</sup> Proglas Maksimina Daje iz 311. godine kod Euzebija (*Hist. Ecc.* IX, 7, 8).
- <sup>64</sup> Vidi gore, str. 13 i bilj. 1; također usp. G. Alföldy, „The Crisis of the Third Century as Seen by Contemporaries“, u: *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 15 (1974), 89-111. Za nas je zanimljivo primijetiti da Ciprijan govori o propadanju umjetnosti; ukoliko to nije samo jedno od općih mjesta u literaturi (topos), posuđenih od antičkih autora kako bi dodatno osnažilo apokaliptičku viziju svijeta na umoru, tada moramo zaključiti ili da je biskup svjestan postojanja kršćanske umjetnosti (o kojoj u njegovo vrijeme imamo jako malo tragova izvan Rima), ili – što je vjerojatnije – da mu nisu strane navike pogana koji ukrašavaju svoje domove, javna mjesta i hramove umjetničkim djelima.
- <sup>65</sup> *Herod. Hist.* I, 1, 4.
- <sup>66</sup> *M. Aurel. Sibi ipsi IV*, 32 (prema: Marko Aurelije Autokrator, *Samomu sebi*, prijevod Z. Milanović, Zagreb, 1996).
- <sup>67</sup> To je onaj kolos kojega je napravio grčki kipar Zenodor; kip je bio postavljen na Neronovom zemljištu u srcu Rima (*Domus aurea*). Kraj njega je u doba Flavijevaca bio podignut veliki amfiteatar koji je dobio ime po kolosu.
- <sup>68</sup> O upotrebi grčkog jezika u rimskom obrazovanju vidi Marrou, *Histoire de l'éducation*, n. dj., 47 i dalje; također Carcopino, *Daily Life*, n. dj., 116 i dalje.
- <sup>69</sup> J. Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford – New York, 1998, 3.
- <sup>70</sup> Vidi zanimljivu usporedbu Rima i suvremene Europe u F. Meijer, *Lekcije iz Rima. Stranci u Rimskome Carstvu i u Europskoj uniji*, Zagreb, 2012.
- <sup>71</sup> *Tert. De pallio IV*, 1; vidi M. Edwards, „Romanitas and the Church of Rome“, u: Swain i Edwards, *Approaching Late Antiquity*, n. dj., 188.
- <sup>72</sup> *Oros. Hist. adv. pag.* (prema: R. A. Markus, „Paganism, Christianity and the Latin Classics“, u: *Variorum Reprints*, London, 1983).
- <sup>73</sup> *Aleth. log.* 116 (prema: Celse, *Contre les Chrétiens*, prijevod na francuski L. Rougier, Paris, 1999, 150). Celzov tekst većim je dijelom sačuvan zahvaljujući kršćanskom piscu Origenu, koji je između 246-249. godine napisao osam knjiga kako bi sustavno pobio njegove navode (*Contra Celsum*).
- <sup>74</sup> *Juv.* III, 62.

- <sup>75</sup> *Tac. Hist.* II, 50 (prema: Tacit, *Manja djela / Historije*, prijevod J. Miklić, Zagreb, 2007).
- <sup>76</sup> Usp. Chastagnol, *Évolution du monde romain*, n. dj., 75 i dalje. Suprotno tomu, Brown upozorava da političku i ekonomsku krizu ne treba koristiti kao argument za religijske promjene u kasnoj antici (*Making of Late Antiquity*, n. dj., 4-5).
- <sup>77</sup> J. Geffcken, *Der Ausgang des griechisch-römischen Heidentums*, Heidelberg, 1929; vidi Brown, *Making of Late Antiquity*, n. dj., 28. Drugačije MacMullen: „Ti podaci ne govore nam ništa o vjeri i vjernicima. Nije svećenik taj koji je zašutio, već kamenorezac“ (*Paganisme*, n. dj., 201 i dalje).
- <sup>78</sup> Tako, primjerice, John Scheid: „I dalje nam je teško pouzdano reći kako je u bilo kojem razdoblju funkcionirala rimska religija“ (*Religion et piété à Rome*, Paris, 2001, 19).
- <sup>79</sup> Gibbon (Saunders), 263; usp. također M. Goodman, *Rome & Jerusalem*, London, 2007, 87.
- <sup>80</sup> MacMullen, *Paganisme*, n. dj., 16.
- <sup>81</sup> Zanimljiva je povijest rimskog odnosa prema Židovima. Opetovani ustanci protiv rimske vlasti doveli su do raseljavanja Židova, preimenovanja Jeruzalema u *Aelia Capitolina* i posvećenja Jupiterova hrama na mjestu srušenoga Salomonovog hrama za Hadrijanove vladavine; usp. Goodman, *Rome & Jerusalem*, n. dj., 484. Ipak, čini se da u Carstvu nije bilo progona Židova na vjerskoj osnovi; vidi J. B. Rives, „The Decree of Decius and the Religion of Empire“, u: *The Journal of Roman Studies*, 89 (1999), 138, bilj. 16.
- <sup>82</sup> Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 118-120; čin žrtvenog klanja prisutan je i na Trajanovu slavoluku u Beneventu (ibid. sl. 191).
- <sup>83</sup> Usp. J. Elsner, „Sacrifice and narrative on the Arch of the Argentarii at Rome“, u: *Journal of Roman Archaeology*, 18 (2005), 83-98.
- <sup>84</sup> Kvint Enije (239-169 pr. Kr.), jedan od najvećih ranih rimskih pjesnika. Od njegove epske kronike o rimskoj povijesti u osamnaest knjiga sačuvalo se, nažalost, samo 600-ak redaka. To je ujedno jedno od prvih djela rimske književnosti koje koristi grčki epski heksametar, u čemu se može prepoznati volja Rimljana da vlastitu svjetovnu književnost čvrsto vežu uz grčku književnu kulturu. Vidi Feeney, *Literature and Religion*, n. dj., 65 i dalje.
- <sup>85</sup> *Liv.* XLIII, 13.
- <sup>86</sup> *Aleth. log.* 33 (Rougier, 65).
- <sup>87</sup> *Liv.* XXIX, 8-9; 16-22.
- <sup>88</sup> Scheid u opisu Pleminijeva slučaja vidi nemogućnost potpunog iskupljenja počimjenog svetogrđa (*Religion et piété*, n. dj., 37).
- <sup>89</sup> *Liv.* XLII, 3. Rimski povjesničar drugdje hvali osvajača Tarenta, Fabija Maksima, što nije odnio kipove iz osvojenog grada: „Neka Tarenčanima njihovih ljutih bogova!“ (ibid. XXVII, 15). Priču prenosi i sv. Augustin, s namjerom da ukaže na humaniji odnos pokrštenih Gota prema Rimljanima za vrijeme pljačke grada 410. godine (*Aug. Civ. Dei* I, 6).
- <sup>90</sup> *Cic. Ad Flacc.* XXVIII, 66-69. Nekih stotinu i trideset godina kasnije, Vespazijan i njegov sin Tit imat će manje obzira; plijen iz Jeruzalema prikazan je na Titovom slavoluku, podignutom na Rimskom forumu u spomen pobjede u Židovskom ratu (70).
- <sup>91</sup> Vidi, primjerice, Hadrijanov životopis u *Carskoj povijesti* (SHA I, 14, 3).
- <sup>92</sup> *Symm. Rel.* VIII. Riječ je o Kvintu Aureliju Simahu, senatoru i jednom od predvodnika poganske aristokracije u Rimu krajem 4. stoljeća; usp. M. R. Salzman, „Reflections on Symmachus' Idea of Tradition“, u: *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 38 / 3 (1989), 348-364. O slučaju Oltara Pobjede u kuriji vidi i Edwards, *Romanitas and the Church of Rome*, n. dj., 206 i dalje.

- <sup>93</sup> *Tert. Apol.* XIX, 1. Takav stav zagovara i jedan od sugovornika rasprave u apologetskom spisu *Oktavije* Minucija Feliksa s početka 3. stoljeća, kada kaže da je u doba neizvjesnosti najbolje ostati kod vjere svojih predaka (*Min. F. Oct.* 5-13). Stoljeće kasnije, u doba Konstantina, Laktancije govori isto (*Inst.* II, 6, 7). Tradicionalizam u religijskim stvarima dobro dolazi do izražaja u Kalendaru iz 354. godine; vidi Salzman, *On Roman Time*, n. dj., 176.
- <sup>94</sup> *Tert. Apol.* VI.
- <sup>95</sup> J. Bayet, „Allocution d’ouverture du VIII<sup>e</sup> congrès d’histoire des religions“, u: *Croyance et rites dans la Rome antique*, Paris, 1971, 271.
- <sup>96</sup> Kvint Mucije Scevola (140-82. pr. Kr.), poznati govornik i jurist. Podatak donosi sv. Augustin; sličnu doktrinu o „tri teologije“ (tri načina razgovora o bogovima) zagovara i Marko Varon, kojega Augustin također priziva kao svjedoka (*Aug. Civ. Dei* IV, 27). Obojica su samo primijenili model koji je već prisutan u helenističkom svijetu; usp. Feeney, *Literature and Religion*, n. dj., 16.
- <sup>97</sup> *Cic. De div.* II, 51-52, 85-86.
- <sup>98</sup> *Lucr. De rerum natura* II, 644-645 (prema: Lukrecije, *O prirodi*, prijevod M. Tepeš, Zagreb, 1938). Ovdje je riječ o stihovima iz „pjesničkog umetka o Zemlji, velikoj Mati bogova“.
- <sup>99</sup> *Aug. Civ. Dei* VI, 10. Seneka je, među ostalim, autor (izgubljene) knjige protiv praznovjerja.
- <sup>100</sup> *Lucr. De rerum natura* I, 1-2.
- <sup>101</sup> Usp. H. D. Jocelyn, „The Roman Nobility and the Religion of the Republican State“, u: *Journal of Roman History*, 4 (1966), 89-104.
- <sup>102</sup> *Lact. Div. Inst.* V, 19; Ambros. Ep. XVIII, 7.
- <sup>103</sup> Petit, *Histoire générale*, n. dj., 81 i dalje.
- <sup>104</sup> G. W. Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, Ann Arbor, 1990, 13.
- <sup>105</sup> J. Scheid, *La religion des Romains*, Paris, 1998, 20; usp., primjerice, Livijev opis obreda kojima rimski senat želi osigurati naklonost bogova prije rata s makedonskim kraljem Perzejem (*Liv.* XLII, 2).
- <sup>106</sup> O Vergilijevoj ulozi u kreiranju Augustove političke platforme vidi C. N. Cochrane, *Christianity and Classical Culture. A Study of Thought and Action from Augustus to Augustine*, Oxford Univ. Press, 1957, 61 i dalje.
- <sup>107</sup> H.-I. Marrou, *Décadence romaine ou antiquité tardive?*, Paris, 1977, 43 i dalje.
- <sup>108</sup> Carcopino, *Daily Life*, n. dj., 144, 150 i 152. Promjene se, međutim, često nastoje prikazati kao kontinuitet, upozorava Salzman, naglašavajući da je snaga rimske religije bila u njezinoj sposobnosti prihvatanja novih kultura i ideja pod maskom uhodanih običaja (*On Roman Time*, n. dj., 177).
- <sup>109</sup> Kršćanin Tertulijan oko 200. godine tako navodi sličnosti mitraističke religije s kršćanstvom, spominjući krštenje, otpuštanje grijeha, sakrament kruha, monogamiju i simbol uskrsnuća (*Tert. Praescrip.* 40).
- <sup>110</sup> Na ovome mjestu ne možemo ulaziti u njihov detaljniji opis. Turcan upozorava da ih ne treba sve promatrati kao različite manifestacije iste religioznosti, već da moramo biti svjesni njihovih specifičnosti: „Treba uspoređivati da bismo mogli razlikovati i razlikovati da bismo mogli razumjeti“ (*Cultes orientaux*, n. dj., 16).
- <sup>111</sup> *Aug. Civ. Dei* VI, 10.
- <sup>112</sup> O rasprostranjenosti i profilu vjernika usp. MacMullen, *Paganisme*, n. dj., 180 i dalje; o njihovoj prisutnosti u samome Rimu Carcopino, *Daily Life*, n. dj., 144 i dalje. Dobar dio njih nalazimo i na tlu Hrvatske; vidi studije P. Selema (*Izidin trag*, Split, 1997) i V. Girardi Jurkić (*Duhovna kultura antičke Istre*, Zagreb, 2005). Da ipak treba biti oprezan u vrednovanju njihova utjecaja,

- upozoravaju novi pristupi koji dovode u pitanje ustaljeno poimanje orijentalizma; vidi, primjerice, M. J. Versluys, „Orientalizing Roman Gods“, u: L. Bricault i C. Bonnet (ur.), *Panthée: Religious Transformations in the Graeco-Roman Empire*, Leiden – Boston, 2013, 235-259.
- <sup>113</sup> Treba voditi računa da su sljedbenici novih religija i kultova pretežno došli s Istoka, često robovi. Na italjskim natpisima posvećenima Izidinom kultu (300-ak primjera), gotovo polovica imena odaje neitalsko podrijetlo. Očekivano, posebno su prisutni u lukama; 85 % neitalskih poklonika kulta egipatske božice na području Lacija koncentrirani su u Ostiji, a u Akvileji 70 % ukupne evidencije za Veneto; usp. MacMullen, *Paganisme*, n. dj., 183.
- <sup>114</sup> Petit, *Histoire générale*, n. dj., 84 i dalje; opširnije G. Fowden, „The Pagan Holy Man in Late Antique Society“, u: *The Journal of Hellenic Studies*, 102 (1982), 33-59.
- <sup>115</sup> *Porph. Vit. Plot.* XX, 18 (prema: Porphyre, *Vie de Plotin*, Paris, 2010). Longin (213-273) je poznati govornik i filozof, predavač na Akademiji u Ateni. Stoici najbolje prolaze i kod Lukijana, jer postižu relativno visoku cijenu, što autora ne sprečava da se naruga „najsavršenijem od svih svjetonazora“ (*Vit. auct.* XX; prema: *Svjetonazori na dražbi*, prijevod P. Gregorić, Zagreb, 2002, 43).
- <sup>116</sup> Možda najranija takva odluka datira iz 161. godine pr. Kr. i daje za pravo pretoru da iz Rima progna sve učitelje filozofije.
- <sup>117</sup> *Petr.* LXXI (prema: Petronije Arbitar, *Trimalhionova gozba*, prijevod N. Šop, Zagreb, 1951, 99).
- <sup>118</sup> *Cic. De Nat. Deor.* I, 26, 71.
- <sup>119</sup> *Procl. Theol. Plat.* I, 1 (prema: Fowden, *Pagan Holy Man*, n. dj., 33-34).
- <sup>120</sup> *Jul. Ep.* 89 b. 300d-301a (prema: Fowden, *Pagan Holy Man*, n. dj., 35); za detaljan prikaz Julijanove vladavine vidi A. Piganiol, *L'empire chrétien* (325-395), Paris, 1972, 123 i dalje.
- <sup>121</sup> *Verg. Aen.* VIII, 334.
- <sup>122</sup> *Plin. Nat. Hist.* II, 7, 22.
- <sup>123</sup> Posebno u desetoj (X) i petnaestoj (XV) satiri.
- <sup>124</sup> *Amm. Marc.* XXV, 4, 19. Amijan spominje epizodu s Markom Aurelijem u kontekstu cara Julijana, kojemu predbacuje da je bio odveć praznovjeran i priniosio „bezbrojne žrtve, ne mareći za trošak“. Zanimljivo, i Julijan je sebe vidio kao filozofa.
- <sup>125</sup> Vidi J. Scheid, „Sujets religieux et gestes rituels figurés sur la colonne Aurélienne“, u: J. Scheid i V. Huet (ur.), *Autour de la colonne Aurélienne*, Brepols, 2000, 233. Tertulijan, međutim, spas rimske vojske pripisuje molitvama kršćana u Markovoj vojsci (*Apol.* V, 6); vidi G. Fowden, „Pagan Versions of the Rain Miracle of A.D. 172“, u: *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 36/1 (1987), 84.
- <sup>126</sup> *SHA XVIII*, 29, 2; 31, 4-5; isti izvor tvrdi da je htio podignuti hram Kristu i uvrstiti ga među bogove (*ibid.* XVIII, 43, 6). Treba, međutim, voditi računa o tome da je *Carska povijest* kasniji i nerijetko tendenciozni izvor, koji većina istraživača datira prema kraju 4. stoljeća i smješta u kontekst tzv. „poganske obnove“. Vodeći pogani, poput rimskog aristokrata Kvinta Aurelija Simaha, kojeg smo već spominjali u svezi afere oko Oltara Pobjede, voljeli su isticati svoju otvorenost prema svim kultovima i religijama i predbacivali kršćanima isključivost. O specifičnostima poganske historiografije u 4. stoljeću vidi A. Momigliano, „Popular religious beliefs and the late Roman historians“, u: G. J. Cuming i D. Derek (ur.), *Popular Belief and Practice*, Cambridge, 1972, 1-18.
- <sup>127</sup> *Porph. Vit. Plot.* X, 15 i 35.
- <sup>128</sup> Cochrane, *Christianity and Classical Culture*, n. dj., 157.
- <sup>129</sup> Vidi A. Perkins, *The Art of Dura Europos*, Oxford, 1973.



- <sup>130</sup> MacMullen, *Paganisme*, n. dj., 15 i dalje.
- <sup>131</sup> *Ibid.* 25 i 122.
- <sup>132</sup> Greg. Nyss. *De divinitate*.
- <sup>133</sup> Vrlo sadržajan pregled historiografskih pristupa problemu u Carrié, *Antiquité tardive et „démocratisation de la culture“*, n. dj.
- <sup>134</sup> Brown ne misli da je korisno odveć naglašavati razliku između neuke mase i sofisticirane elite u kasnoj antici; i za jedne i za druge religija je predstavljala univerzalni jezik na kojemu se razmišljalo i polemiziralo (*Making of Late Antiquity*, n. dj., 8-9); drugačije MacMullen, koji ističe nepremostivi jaz između onih na vrhu i – svih ostalih (*Cultural and Political Changes*, n. dj., 465). O utjecaju „vulgarnih masa“ usp. također Jones, *Later Roman Empire*, n. dj., 963 (koristan je Brownov prikaz Jonesove knjige u: *The Economic History Review*, N.S., 20 [1967], 327-343).
- <sup>135</sup> *Hist. Ecc.* V, 28, 5; Euzebijije, doduše, tako naziva pojedince unutar zajednice koji mu, iz ovog ili onog razloga, nisu po volji.
- <sup>136</sup> Prema H. W. Parke, *Greek Oracles*, London, 1967, 147.
- <sup>137</sup> J. Ferguson, *Religions of the Roman Empire*, New York, 1970, 44 i dalje.
- <sup>138</sup> Chastagnol, *L'évolution du monde romain*, n. dj., 81.
- <sup>139</sup> *Jul. Or.* IV, 2 (prema: Chastagnol, *L'évolution du monde romain*, n. dj., 149).
- <sup>140</sup> *Symm. Rel.* III.
- <sup>141</sup> P. Veyne, *Quand notre monde est devenu chrétien*, Paris, 2007, 210.
- <sup>142</sup> Elsner, *Imperial Rome*, n. dj., 3.
- <sup>143</sup> *Aug. Serm.* 136 i 191.
- <sup>144</sup> Za ilustraciju vidi A. Grabar, *The Beginnings of Christian Art*, London, 1967, sl. 74.
- <sup>145</sup> *Hor. Carm.* IV, 5; o tome više u A. Grabar, *L'empereur dans l'art Byzantin*, Paris, 1936, 103 i dalje.
- <sup>146</sup> *Philostr. Apol. Tyan.* VIII, 31 (prema: Philostrate, *Apollonius de Tyane*, Paris, 1995); Apolonije „progovara“ kroz usta mladog čovjeka, nevjernika, koji uslijed vizije doživljava preobraćenje.
- <sup>147</sup> Iz Telamona; *Cic. De Div.* II, 104.
- <sup>148</sup> *Lege et crede / Hoc est / Sic est / Aliut (sic!) fieri / Non licet* (nadgrobni natpis iz antičke zbirke Kunsthistorisches Museum u Beču).
- <sup>149</sup> *Hom. Od.* XI, 488-491.
- <sup>150</sup> Ilustrativan izbor s područja Dalmacije u D. Rendić Miočević, *Carmina epigraphica*, Split, 1987; vidi također D. Milinović, „OUDEIS ATHANATOS: Images Surrounding the Dead in Late Antiquity“, u: *IKON*, 4 (2011), 9-18.
- <sup>151</sup> Grabar, *Beginnings*, n. dj., 221.
- <sup>152</sup> Brown, *Making of Late Antiquity*, n. dj., 37.
- <sup>153</sup> Gibbon (Saunders), 279.
- <sup>154</sup> Iznimka je najraniji prikaz Posljednjega suda na poklopcu jednog sarkofaga iz Muzeja Metropolitan u New Yorku. Nastao je oko 300. godine, a na njemu pastir odvaja ovce od jaraca, prema paraboli iz Matejeva evanđelja (Mt. 25, 31-46); vidi K. Weitzmann (ur.), *The Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, katalog izložbe, New York, 1979, kat. br. 501.
- <sup>155</sup> O tome će sa sv. Augustinom u pismima raspravljati i salonitanski biskup Hezihije; o „dramatičnom zaokretu koji se dogodio na Zapadu nakon Teodozijeve smrti u siječnju 395. godine“ vidi W. H. C. Frend, „Paulinus of Nola and the last Century of the Western Empire“, u: *Journal of Roman Studies*, 59 / 1-2 (1969), 7.
- <sup>156</sup> Dodds, *Pagan & Christian*, n. dj., 137-8.

- <sup>157</sup> Slično i Lukijan u 2. stoljeću, inače nimalo sklon kršćanima (*Peregr.* 12). O stavovima ranih kršćana prema ključnim društvenim pitanjima, revolucionarnima za to doba, vidi M.-F. Baslez, *Comment notre monde est devenu chrétien*, Paris, 2008, posebno 86 i dalje.
- <sup>158</sup> *Amm. Marc.* XXII, 11, 5. Primjedba je značajna utoliko što Amijan u pravilu izbjegava govoriti o religiji, pa tako i o kršćanstvu.
- <sup>159</sup> *Porph. Vit. Plot.* II, 17. Taj nas detalj iz Plotinova života može podsjetiti na Amijanov opis rimskih aristokrata, koji se gnušaju zagrljaja pri pozdravu i umjesto obraza „nude koljeno ili dlan“ na poljubac (*Amm. Marc.* XXVIII, 4, 10). Dodds zaključuje da je filantropija među poganima više prisutna na riječima, nego na djelu (*Pagan & Christian*, n. dj., 136 i bilj. 4).
- <sup>160</sup> To su zasade „nove Republike“, barem ako je suditi prema djelu kršćanskoga pisca Laktancija; vidi dobar prikaz u Cochrane, *Christianity and Classical Culture*, n. dj., 191 i dalje.
- <sup>161</sup> Iz Atanazijevog života sv. Antuna Pustinjaka (*Athan. Vita Antonii*); više o autoru i djelu u J. Pavić i T. Z. Tenšek, *Patrologija*, Zagreb, 1993, 161.
- <sup>162</sup> Edwards upozorava na oprez od olakog prihvaćanja sličnosti: „Evangelisti nisu propovijedali monoteizam, već Boga“ („Pagan and Christian Monotheism in the Age of Constantine“, u: Swain i Edwards, *Approaching Late Antiquity*, n. dj., 212). Kršćanska spoznaja, za razliku od filozofske, ne ovisi samo o intelektualnom poimanju Boga, što je važno imati na umu kada razmišljamo o motivima i razlozima za pojavu kršćanske umjetnosti.
- <sup>163</sup> H. Chadwick u: A. H. Armstrong (ur.) *Cambridge History of Later Greek and Early Mediaeval Philosophy*, Cambridge, 1967, II, 11, 186; vidi također A. H. Armstrong, „Pagan and Christian Traditionalism in the First Three Centuries A.D.“, u: *Studia Patristica*, 15 (1984), 414-431.
- <sup>164</sup> *Porph. Vit. Plot.* XX, 59.
- <sup>165</sup> To je glavna briga careva još od Augustova vremena; vidi Cochrane, *Christianity and Classical Culture*, n. dj., 115 i dalje. U brojnim svjedočanstvima doista dolazi do izražaja prevladavajući osjećaj „grada pod opsadom“, koji će se prema kraju Carstva sve više pojačavati, a svoju konačnu potvrdu i najveći spomenik dobit će u Augustinovoj *Božjoj državi*.
- <sup>166</sup> *Porph. Vit. Plot.* XXIII, 9-12.
- <sup>167</sup> Njihov je cilj upravo suprotan otjelovljenju, a to je osloboditi duh od tijela; usp. Edwards, *Pagan and Christian Monotheism*, n. dj., 215.
- <sup>168</sup> *Ep.* XLVII, 2.
- <sup>169</sup> H. Leclercq govori o „galopirajućoj“ liturgiji (*DACL*, VII, col. 2387), pozivajući se na svjedočanstva hodočasnika poput Egerije, koja krajem 4. stoljeća (najvjerojatnije 381-384) putuje Palestinom, od jednoga kršćanskog svetišta do drugog, sudjelujući u liturgijskim slavljinama (vidi Egerija, *Putopis*, prijevod M. Mandac, Služba Božja, Makarska, 1999). Općenito o hodočašćima u ranom kršćanstvu vidi J. E. Taylor, *Christians and the Holy Places*, Oxford, 1993; P. Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Dictionnaire des lieux saints*, Paris, 2004.
- <sup>170</sup> Paradoksalno je da je takav odnos jasno formuliran jedino u kršćanstvu, u Kristovoj paraboli o porednom zlatniku (*Mt.* 22, 15).
- <sup>171</sup> Vidi T. J. Heffernan, „Shifting Identities: from a Roman Matron to Matrona Dei in the Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis“, u: A. Marinković i T. Vedral (ur.) *Identity and Alterity in Hagiography and the Cult of Saints*, Zagreb, 2010, 1-15.
- <sup>172</sup> *Lact. Pers.* X. Znakovit je podatak o kršćanima u carevoj pratnji; ako je vjerovati Euzebiju, kršćana ima i na Valerijanovu dvoru, prije negoli je ovaj 252. godine započeo s krvavim progonima (*Hist. Ecc.* VII, 10). To ne mora čuditi ako uzmemo u obzir nepotvrđenu legendu prema kojoj je car Filip Arabljanin (244-249) i sam bio kršćanin.

- <sup>173</sup> Finley, pomalo tendenciozno, umanjuje i broj žrtava za Dioklecijanovih progona (*L'empereur Dioclétien*, n. dj., 154). U tome je na tragu Gibbona koji nas želi uvjeriti da su kršćani često sami provocirali vlast i „radosno skakali na lomače“ (Saunders, 326-327). Na dobrovoljnom mučeništvu inzistira Lukijan (*Peregr*: 13), no Crkva ga nije poticala (usp. Dodds, *Pagan & Christian*, n. dj., 135 i bilj. 4). O motivima progonitelja usp. i F. Millar, *The Emperor in the Roman World*, Cornell Univ. Press, 1992, 573-574; vidi također H. Gračanin, „Religious Policy and Policizing Religion during the Tetrarchy“, u: V. Vachkova i D. Dimitrov (ur.), *Serdica Edict (311 AD): Concepts and Realizations of the Idea of Religious Toleration*, Sofia, 2014, 143-162.
- <sup>174</sup> Gibbon (Saunders), 309 i dalje; Gibbon podcjenjuje broj kršćana kada kaže da su sve do Konstantina predstavljali samo jednu dvadesetinu stanovništva Carstva.
- <sup>175</sup> *Aleth. log.* 2 (Rougier, 39).
- <sup>176</sup> Elsner, *Imperial Rome*, n. dj., 11.
- <sup>177</sup> *Orat.* IV (prema Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, n. dj., 12).
- <sup>178</sup> Amijan kaže da su radovi prekinuti zbog „vatrenih lopti“ koje su izbijale iz zemlje (*Amm. Marc.* XXIII, 1).
- <sup>179</sup> Prema Parke, *Greek Oracles*, n. dj., 147.
- <sup>180</sup> P. Chuvin, *Chronique des derniers païens*, Paris, 1990, 71.
- <sup>181</sup> Brown, *Making of Late Antiquity*, n. dj., 28; Eshil, *Okovani Prometej*, V. čin (prema: Eshil, Sofoklo, Euripid, *Grčke tragedije*, prijevod K. Rac, Zagreb, 2004, 41).
- <sup>182</sup> Jeronim je od 385. godine u samostanu u Betlehemu; osvrće se na vijesti o padu Rima u predgovoru svojih *Komentara o Ezekijelu*.
- <sup>183</sup> Augustin je 410. godine biskup u gradu Hiponu u Sjevernoj Africi; u brojnim propovijedima i na nekoliko mjesta u Božjoj državi odbacuje optužbe da su za pad Rima krivi kršćani (vidi, primjerice, *Civ. Dei.* II, 2).
- <sup>184</sup> *Plin. Nat. Hist.* XXXV, 5-7 (prema: Plinije Stariji, *Povijest antičke umjetnosti*, prijevod U. Pasini i A. Podrug, Split, 2012).
- <sup>185</sup> *Petr.* XXIX i LII (Šop, 29 i dalje). Za detaljniji uvid u likovni program rimske kuće vidi E. K. Gazda (ur.), *Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa and Insula*, Ann Arbor, 1991.
- <sup>186</sup> Utoliko je likovni ukras rimske kuće svojevrsan arhiv pojedinačne i kolektivne memorije (*un parcours de mémoire*); usp. C. Baroin, „La maison romaine comme image et lieu de mémoire“, u: C. Auvray-Assayas (ur.), *Images romaines. Etudes de littérature ancienne*, 9, Paris, 1998, 177-191; vidi također S. Hales, *The Roman House and Social Identity*, Cambridge Univ. Press, 2003, posebno 40-60.
- <sup>187</sup> Natpis spominje „tri trijumfalna kipa, dva od mramora i jedan od bronce; tri konzularna kipa; jedan u formi augura; jedan konjanički i jedan u sjedećem položaju“, sve zajedno devet statua koje su postumno postavljene na različitim mjestima u Rimu (forum, teatar, hram); vidi T. Pekary, „Statuen in kleinasiatischen Inschriften“, u: *Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens. Festschrift für Friedrich Karl Dörner*, Leiden, 1978, 729-730.
- <sup>188</sup> *Plin. Nat. Hist.* XXXIV, 30; o funkciji komemorativnog kipa u javnom prostoru Rima vidi P. Stewart, *Statues in Roman Society*, Oxford, 2003.
- <sup>189</sup> *Plin. Nat. Hist.* XXXIV, 36; takav broj valja, međutim, usporediti sa „73 tisuće kipova“ na Rodu, u Ateni ili Delfima (*ibid.*), ili tisuću i pol kipova koji su se pripisivali Lizipu. Nema sumnje da Plinije mjestimice preuveličava ili jednostavno prenosi neproverene podatke.

- <sup>190</sup> Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 165. Kopija istoga Lizipovog kipa nađena je u ruševinama Karakalinih termi, što potvrđuje njegovu popularnost u Rimu (*ibid.* sl. 305).
- <sup>191</sup> *Plin. Nat. Hist.* XXXIV, 38.
- <sup>192</sup> *Ibid.* XXXIV, 62.
- <sup>193</sup> *Ibid.* XXXV, 120.
- <sup>194</sup> *Ibid.* XXXV, 119.
- <sup>195</sup> To je moguće tumačenje proturječnih književnih izvora glede statusa umjetnika u republikanskom Rimu 4.-3. stoljeća; usp. P. J. Holliday, *The Origins of Roman Historical Commemoration in the Visual Arts*, Cambridge Univ. Press, 2002, 19-20.
- <sup>196</sup> Sudeći prema imenima koja spominje Plinije i njegovoj čuvenoj „cezuri“ (*incepsavit ars*), čini se da su posebno cijenjeni bili umjetnici kasnoklasičnog / ranohelenističkog razdoblja, odnosno 4. i početka 3. stoljeća, dok su kasnije generacije odgovorne za propadanje umjetnosti; usp. G. M. A. Hanfmann, „Hellenistic Art“, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 17 (1963), 80.
- <sup>197</sup> Za prikaz polemika vidi Ratti, *Polémiques entre païens et chrétiens*, n. dj.
- <sup>198</sup> Usp. D. Willers, „Das Ende der antiken Idealstatue“, u: *Museum Helveticum*, 53 (1996), 170-186.
- <sup>199</sup> Ako je suditi prema nalazima postolja s natpisima u Maloj Aziji, tada je isti pad zabilježen i u slučaju carskih kipova; usp. J. Inan i E. Rosenbaum, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor*, London, 1966, 52.
- <sup>200</sup> Usp. G. Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, Darmstadt, 1993, 72.
- <sup>201</sup> Za detaljan katalog sjevernoafričkih mozaika i fenomen opadanja interesa za tradicionalne mitološke teme vidi Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., posebno 38-45. Isti razlozi doprinose velikoj koncentraciji podnih mozaika na području Sirije i Palestine u ranobizantskim stoljećima; vidi C. Dauphin, „Mosaic Pavements as an Index of Prosperity and Fashion“, u: *Levant*, 12 (1980), 112-134.
- <sup>202</sup> Prikaz najvažnijih nalaza u N. Hannestad, „How did Rising Christianity Cope with Pagan Sculpture“, u: E. Chrysos i I. Wood (ur.), *East and West: Modes of Communication. The Transformation of the Roman World*, 5 (Leiden, 1999), 173-203.
- <sup>203</sup> U Chiraganu su pronađeni ostaci 50-ak mramornih portreta i više od 150 mramornih skulptura i reljefa; vidi M. Bergmann, *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike*, Wiesbaden, 1999; idem, „La villa di Chiragan“, u: *Aurea Roma*, 168-171 i kat. br. 51-59. Jednako su zanimljivi nalazi u kasnoantičkoj vili u blizini Toulousea; vidi L. M. Stirling, „Divinities and heroes in the age of Ausonius: a late-antique villa and sculptural collection at Saint-Georges-de-Montagne“, u: *Revue archéologique*, 1 (1996), 103-143.
- <sup>204</sup> Takvu praksu ne treba dovoditi u vezu s pobjedom kršćanstva, premda se s vremenom ona intenzivirala. Prisutna je već tijekom 3. stoljeća, a posebno u doba tetrahije, kada i u arhitekturi vidimo sve veću sklonost korištenju spolija i raznobojnih materijala; vidi M. F. Hansen, *The Eloquence of Appropriation. Prolegomena to an Understanding of Spolia in Early Christian Rome*, Rome, 2003.
- <sup>205</sup> To je mogao biti slučaj i s brončanim helenističkim kipom Apoksiomena, nađenim u moru kraj Malog Lošinja. Okolnosti nalaza (mišje gnijezdo i ostaci hrane nađeni u nozi) ukazuju na to da je kip dulje vremena ležao na tlu, možda u nekom skladištu, prije no što je dospio na dno mora; vidi N. Cambi, „Brončani kip čistača strigila iz mora kod otočića Vele Orjule blizu Lošinja“, u: *Mogućnosti*, 54/7-9 (2007), 13.

- <sup>206</sup> U slučaju lošinjskog Apoksiomena, to je dodatak četverokutnog postolja koje ima ukrasnu traku s meandrom na prednjoj i bočnim stranama; postolja upućuje na to da je skulptura u jednom trenutku stajala uz zid ili unutar zidne niše, što ukazuje na rimske običaje. Cambi, međutim, pretpostavlja da je i nova baza iz predrimskog razdoblja (*Brončani kip*, n. dj., 14). O specifičnostima rimskog „pogleda“ na skulpturu vidi C. Vermeule, „Graeco-Roman Statues: Purpose and Setting“, u: *The Burlington Magazine*, 110/787 (1968), 545-559.
- <sup>207</sup> Bergmann, *Chiragan*, n. dj., str. 28-31. Od 50 poprsja, 20-ak su carski portreti, od onih iz julijevsko-klaudijevske dinastije do onih iz dinastije Severa. Teško je reći je li izbor carskih portreta imao određenu političku poruku ili je bio posljedica slučaja, odnosno, dostupne skulpture. Za donekle drugačije zaključke vidi Hannestad, *How did Rising Christianity Cope with Pagan Sculpture*, n. dj., 188 i dalje.
- <sup>208</sup> Bergmann, *Chiragan*, n. dj., str. 37-40. Radionice i umjetnici iz maloazijskoga grada posvjedočeni su još u 2. stoljeću; jedna od skulptura iz Hadrijanove vile nosi potpis Antonijana iz Afrodizijade (Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., 261).
- <sup>209</sup> Willers, *Ende der antiken Idealstatue*, n. dj., 179. Pojedinačni nalazi iz kasnijih stoljeća ipak govore u prilog (povremene) obnove proizvodnje u 4. i 5. stoljeću; vidi N. Hannestad, „Das Ende der antiken Idealstatue“, u: *Antike Welt*, 6/33 (2002), 635-649.
- <sup>210</sup> Feeney, *Literature and Religion*, n. dj., 65.
- <sup>211</sup> Vidi Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 72 i dalje.
- <sup>212</sup> Za razliku od Augusta, Cezar je kultni kip za hram Venere Roditeljice (*Venus Genetrix*) na svome forumu naručio od suvremenoga grčkog kipara; usp. P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München, 2003, 242 i dalje.
- <sup>213</sup> *Plin. Nat. Hist.* XXXIV, 34; XXXV, 158 (46).
- <sup>214</sup> Usp. Marrou, *Décadence romaine*, n. dj., 93.
- <sup>215</sup> *Verg. Aen.* VIII, 351-352.
- <sup>216</sup> *Petr.* XVII, 5 (Šop, 19).
- <sup>217</sup> J.-P. Vernant, „Image, imaginaire, imagination“, u: *Entre mythe et politique*, Paris, 1996, 362.
- <sup>218</sup> Među najglasnijima je uvijek žestoki Tertulijan (*De idololatria*). Kršćanski pjesnik Prudencije kaže da su kipovi bogova stvoreni zato da bi u ljudima izazivali strah (*Prud. Perist.* X, 271-90).
- <sup>219</sup> Vidi prikaz nalaza u E. Marin i M. Vickers (ur.), *The Rise and Fall of an Imperial Shrine*, Split, 2004. Za specifičan fenomen ritualnog obilježavanja antičkih (carskih) portreta vidi O. Hjort, „Augustus Christianus – Livia Christiana: Sphragis and Roman Portrait Sculpture“, u: L. Ryden i J. O. Rosenqvist (ur.), *Aspects of Late Antiquity and Early Byzantium*, Stockholm, 1993, 99-112.
- <sup>220</sup> Gibbon vrlo sugestivno opisuje strah prvih kršćana od onoga što su smatrali simbolima poganske idolatrije (Saunders, 271 i dalje).
- <sup>221</sup> Za primjere u Rimu vidi W. Oakeshott, *Mozaici Rima*, Beograd, 1977; također H. Brandenburg, *Ancient Churches of Rome from the fourth to the seventh centuries*, Brepols, 2004.
- <sup>222</sup> Varonov navod kod sv. Augustina (*Civ. Dei* IV, 31); *Plut. Numa* 8 (prema: Plutarh, *Usporedni životopisi*, sv. 2, prijevod Z. Dukat, Zagreb, 2009).
- <sup>223</sup> *Plin. Nat. Hist.* II, 14.
- <sup>224</sup> *Aleth. log.* 2 (Rougier, 40); o odnosu epikurejaca vidi C. Auvray-Assayas, „Images mentales et représentations figurées: penser les dieux au I<sup>er</sup> siècle av. n. e.“, u: Auvray-Assayas, *Images romaines*, n. dj., 299-309.
- <sup>225</sup> Usp. T. Pekary, „Plotin und die Ablehnung des Bildnisses in der Antike“, u: *Boreas*, 17 (1994), 177-186. André Grabar, pak, govori o značajnom utjecaju

- njegova učenja na srednjovjekovnu umjetnost (*Les origines de l'esthétique médiévale*, Paris, 1992).
- <sup>226</sup> SHA XVIII, 43, 6; sumnju u točnost navoda, međutim, baca činjenica da je prema Pauzaniji upravo Hadrijanov kip jedini carski portret u unutrašnjosti Partenona na atenskoj Akropoli (*Perieg.* I, 24; prema: Pauzanija, *Vodič po Heladi*, prijevod U. Pasini, Split, 2008). Istina, problem opustjelih hramova dolazi do izražaja već u ranom 2. stoljeću, primjerice u pismima Plinija Mlađeg (*Ep.* X, 96, 10), ali spomenuti navod u *Carskoj povijesti* vjerojatno treba tumačiti nastankom djela krajem 4. stoljeća, kada je polemika o bogovima i kipovima među kršćanima i poganima bila posebno aktualna.
- <sup>227</sup> Međutim, krajem 3. i početkom 4. stoljeća, u polemici protiv kršćana, pojedini filozofi upotrebu slike opravdavaju šovanjem vrhovnog božanstva, odnosno, pomiruju kulturne prakse tradicionalnog politeizma s monoteističkim principima. Neoplatoničar Porfirije piše djelo o kipovima (*Peri agalmaton*), gdje tvrdi da materijalne slike sadrže "otisak" izvorne forme i da samo neznanice u njima vide "obično drvo ili kamen"; usp. Edwards, *Pagan and Christian Monotheism*, n. dj., 218-219.
- <sup>228</sup> Prema jednoj teško provjerljivoj tradiciji, u čitavom Carstvu u jednom je trenutku bilo pobrojano 30 tisuća kulturnih kipova, samo u efeškom teatru stotinu i dvadeset Nika i Erota. Podatak donosi Euzebije koji, dakako, govori o „demonima“ (*Praep. Ev.* V, 36, 2); usp. Pekary, *Statuen in kleinasiatischen Inschriften*, n. dj., 727. Druge antičke izvore za kulturne kipove i slike, većinom u hramovima, donosi MacMullen, *Paganisme*, n. dj., 58 i dalje, posebice bilj. 155.
- <sup>229</sup> *Ibid.* 54.
- <sup>230</sup> Trajanje svečanosti nije uvijek jednako: za Augusta su, primjerice, Saturnalije ograničene na tri dana, dok u Klaudijevo vrijeme traju pet dana, a u pojedinim razdobljima i dulje; usp. Scheid, *Religion des Romains*, n. dj., 42 i dalje.
- <sup>231</sup> *Ov. Fast.* IV, 133.
- <sup>232</sup> *Lucr. De rer. nat.* II, 600-645. Sv. Augustin se posebno okomljuje na Kibeline svetkovine za koje kaže da su „prepune opscenosti“ (*Civ. Dei* II, 4-5). Čitajući rimske autore, ponajprije Juvenala, doznajemo da je orgijastički maloazijski kult bio odbojan i mnogim tradicionalnim Rimljanima; Augustin citira Seneku koji se zgraža nad takvim običajima i govori o „bezumnom ponašanju“ i „priprostim ludostima“ (*ibid.* VI, 10).
- <sup>233</sup> *Apul. Met.* XI, 8 (prema: Apulej, *Zlatni magarac*, prijevod A. Vilhar, Zagreb, 1969).
- <sup>234</sup> Usp. detalj iz Galijenova životopisa u *Carskoj povijesti*, gdje lakrdijaši u procesiji glume prizore s Kiklopom (SHA XXIII, 8, 3). Općenito o vjerskim svetkovinama u ranom Carstvu, koje uključuju ples, glazbu, lakrdijaše i prostitutke, vidi MacMullen, *Paganisme*, n. dj., 39 i dalje.
- <sup>235</sup> *Apul. Met.* XI, 9.
- <sup>236</sup> *Cod. Theod.* XVI, 10, 10. Dvije godine kasnije ukinute su Olimpijske igre, a 396. godine Eleuzinske misterije. Zanimljivo je pratiti kako nakon ovih zabrana, pa sve do 437. godine (koliko pokriva Teodozijeve kodeks), imamo samo 13 carskih zakona koji ponavljaju zabrane poganskog kulta, dok je istovremeno čak 61 zakon uperen protiv raznih heretičkih pokreta, što jasno odražava stanje u religiji na području Istočnoga Rimskog Carstva početkom 5. stoljeća; usp. R. Rémondon, *La Crise de l'Empire Romain. De Marc-Aurèle à Anastase*, Paris, 1970, 196.
- <sup>237</sup> *Cons. Hon.* VI.
- <sup>238</sup> *Prud. C. Symm.* I, 215-237; vidi Ch. Gnllka, „Das Templum Romae und die Statuengruppe bei Prudentius“, u: *Boreas*, 17 (1994), 65.
- <sup>239</sup> *Prud. C. Symm.* I, 502-505.
- <sup>240</sup> Slično je i s igrama, u teatru i drugdje, što pokazuje koliko je daleko otišla desakralizacija tradicionalne kulture.

- <sup>241</sup> O odnosu kršćana prema poganskim spomenicima vidi H. Saradi-Mendelovici, „Christian Attitudes toward Pagan Monuments in Late Antiquity and Their Legacy in Later Byzantine Centuries“, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 44 (1990), 47-61.
- <sup>242</sup> Zaharijin popis prenosi kasniji bizantski autor Mihajlo Sirijac (prema: Piganiol, *Le sac de Rome*, n. dj., 147). Dakako, Zaharija je svoj popis mogao preuzeti iz nekog ranijeg izvora: doista, u poznatim katalozima spomenika grada Rima, nastalim u 4. i 5. stoljeću (*Notitia regionum* ili *Libellus de regionibus urbis Romae*), nailazimo na gotovo identične opise i brojke; vidi Lançon, *Rome dans l'Antiquité tardive*, n. dj., 32.
- <sup>243</sup> Prokopije govori o „statuama ljudi i konja u parskom mramoru“ u gornjem dijelu mauzoleja (*De bello gothico* I, 22). Među ostacima koje su arheolozi pronašli dijelovi su kopije Mironovog diskobola; usp. Vermeule, *Graeco-Roman Statues*, n. dj., 549.
- <sup>244</sup> *Eus. Vita Const.* III, 54; *Hier. Chron. ad annum 330*.
- <sup>245</sup> To nije bio slučaj samo u Rimu; za sličnu procjenu situacije u Galiji vidi E. Mâle, *La fin du paganisme en Gaule*, Paris, 1950, posebno 46 i dalje.
- <sup>246</sup> Usp. Saradi-Mendelovici, *Christian Attitudes*, n. dj., 51. Za detaljniji prikaz odnosa careva prema poganskoj baštini u 4. st. vidi H.-R. Meier, „Christian Emperors and the Legacy of Imperial Art“, u: J. Rasmus Brandt et al. (ur.), *Imperial art as Christian art, Christian art as imperial art: expressions and meanings in art and architecture from Constantine to Justinian, Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, Institutum Romanum Norvegiae, new. ser., 1 (Roma, 2001), 63-75.
- <sup>247</sup> *Amm. Marc.* XIV, 6, 8.
- <sup>248</sup> Usp. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, n. dj., 61 i dalje.
- <sup>249</sup> Vidi N. Cambi, *Imago animi. Antički portret u Hrvatskoj*, Split, 2000, 36-37.
- <sup>250</sup> *Suet. Tib.* 58 (prema: Gaj Svetonije Trankvil, *Dvanaest rimskih careva*, prijevod S. Hosu, Zagreb, 1978).
- <sup>251</sup> *Dio Cass.* LXXVI, 8-9; *SHA XIII*, 5, 7. Prisjetimo se, usporedbe radi, da su u Ateni Sokratova doba neki mladići bili optuženi za svetogrđe jer su razbili herme s likovima bogova, ali i one anegdote prema kojoj je Fidija morao napustiti Atenu jer je (krišom) napravio portret sebe i Perikla na štitu Atene Partenos u hramu na Akropoli.
- <sup>252</sup> Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 159. Svetonije kaže da je senat zapovijedio da se pred kurijom „poskidaju careva poprsja i rastreskaju o zemlju... da se svi njegovi natpisi izbrišu... i da se uništi svaka uspomena na njega“ (*Suet. Dom.* 23).
- <sup>253</sup> *Juv.* IV, 151-152 (prema: E. Bakran, „Juvenalova četvrta satira“, u: *Latina et Graeca*, N. S., 23 (2013), 117-135).
- <sup>254</sup> *Plin. Paneg. Traiani* LII, 3-4. Poučno je kako Plinije razlikuje kipove cara (*statuae*) od kipova bogova (*simulacra*); usp. Stewart, *Statues in Roman Society*, n. dj., 127; vidi također G. Lahusen, „Goldene und vergoldete römische Ehrenstatuen und Bildnisse“, u: *Römische Mitteilungen*, 85 (1978), 385-395.
- <sup>255</sup> O tome sam August u *Res gestae*, XXIV (prema: *Djela Božanskog Augusta*, prijevod R. Matijašić, Zagreb, 2007).
- <sup>256</sup> Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 261.
- <sup>257</sup> *Ibid.* sl. 284. To je rijetko sačuvani primjer slikanog portreta carske obitelji (Septimije Sever, Julija Domna i mladi Karakala), na kojemu se jasno vidi intervencija s ciljem brisanja uspomene (Geta).
- <sup>258</sup> Laktancije u *Smrtima progonitelja* na jednom mjestu govori o „Konstantinovu lovorom ovjenčanom liku“ kojega Galerije misli spaliti, pa pretpostavljamo da je u pitanju slika na drvetu (*Lact. Pers.* XXV, 1); isti autor drugdje kaže

- da su po Konstantinovu nalogu „ostrugane slike“ na kojima su bili prikazani Maksimijan i Dioklecijan (*ibid.* XLII, 1-2).
- <sup>259</sup> Bayerische Staatsbibliothek, *clm.* 10291, fol. 178.
- <sup>260</sup> Ta je pojava posebno česta nakon raspada tetrarhijskog poretka i odgovara pokušajima pojedinih vladara da uspostave novu nasljednu dinastiju. Konstantin se daje prikazati sa svojim sinovima na brojnim tipovima novca i na medaljonima; Euzebije navodi da je Maksimin Daja predstavio slike svojih sinova u javnosti, a isto je učinio i Licinije sa svojim sinom (*Hist. Ecc.* IX, 11, 7). Takva praksa objašnjava, uostalom, zašto je Konstantin nakon pobjede nad Licinijem (324) dao pogubiti ne samo oca, već i njegova malodobna sina, svoga nećaka. Poučan je primjer dinastijske politike i nasljednog principa govor Valentinijana I. prigodom proglašenja njegova sina Gracijana za suvladara 367. godine (*Amm. Marc.* XXVII, 6).
- <sup>261</sup> Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 402. Ako je to točno, onda smijemo nagadati je li to kip koji je, prema Euzebiju, nakon pobjede nad Maksencijem 312. godine, Konstantin dao postaviti „na najprometnijem mjestu u Rimu“ (*Hist. Ecc.* IX, 9, 10). Neki su u glavi prepoznali nanovo upotrijebljenu glavu (Neronovog?) kolosa iz 1. stoljeća; više u S. Ensoli, „I colossi bronzei a Roma in età tardoantica: dal colosso di Nerone al Colosso di Costantino“, u: *Aurea Roma*, 71 i dalje.
- <sup>262</sup> Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 15 i 211: „vrlo vjerojatno“ Valentinijan I; *Age of Spirituality*, kat. br. 23: Marcijan.
- <sup>263</sup> Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 209.
- <sup>264</sup> O fenomenu fizičke anonimnosti kao obilježju kasnoantičkih carskih portreta, vidi B. Brenk, „Mit was für Mitteln kann einem physisch Anonymen Auctoritas verliehen werden?“, u: Chrysos i Wood, *East and West*, n. dj., 143-172.
- <sup>265</sup> *Procop. De Aedif.* I, 2 (prema: G. Downey, „Justinian as Achilles“, u: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 71 (1940), 68-77). Moguće je da je riječ o posljednjoj takvoj skulpturi u Bizantu, budući da konjanički tip carskoga portreta uskoro nestaje i s novca (Grabar, *Empereur*, n. dj., 46-7).
- <sup>266</sup> Grabar upozorava na teškoće precizne atribucije (*Empereur*, n. dj., 48). Moguće je da diptih prikazuje Justinijana u trijumfu; usp. D. Gaborit-Chopin, u: J. Durand (et al.), *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, katalog izložbe, Louvre, Paris, 1992, 63-66. Vidi također i jedan od najvećih poznatih (kasno)antičkih medaljona (odljev, izvornik izgubljen) iz Pariza (*Cabinet des Médailles*), sa sličnim trijumfalnim prikazom Justinijana na konju (*Age of Spirituality*, kat. br. 44). U oba slučaja carski prikazi ne podudaraju se u cijelosti s Prokopijevim opisom.
- <sup>267</sup> Ch. Picard, *Les trophées romains*, Paris, 1957, posebno 232 i dalje. Dugovječnost pojedinih tema iz repertoara rimskog trijumfa može se, među ostalim, objasniti i činjenicom da je pristanak na objedinjavanje apsolutne moći u rukama jednoga čovjeka proizašao iz „velikog vala entuzijazma“ do kojega dolazi po završetku građanskih ratova krajem Republike. Za razvoj trijumfalne ikonografije u kasnoj antici i ranom Bizantu vidi M. McCormick, *Eternal Victory. Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*, Cambridge – Paris, 1990.
- <sup>268</sup> *App. De bell. Mithr.* 116.
- <sup>269</sup> Vidi Bianchi-Bandinelli, *Rome, the Centre of Power*, n. dj., 36 i dalje.
- <sup>270</sup> Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 294-298. Sadržaj takvih slika možemo usporediti s govorom Aleksandra Severa pred senatom poslije njegova perzijskog trijumfa (*SHA* XVIII, 56), kada opisuje protivnikove snage i naoružanje, pobijene i zarobljene neprijatelje, osvojena područja i tome slično, što je još jedan dokaz u kojoj je mjeri ikonografija carskih spomenika bila slična službenoj retorici.



- 271 Joseph. *Bell. Jud.* VII, 5.
- 272 O Wickhoffu vidi O. J. Brendel, *Prolegomena to the Study of Roman Art*, New Haven – London, 1979, 28 i dalje.
- 273 Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 262; Bianchi-Bandinelli, *Rome, the Centre of Power*, n. dj., 313 i dalje.
- 274 Opisujući Augustov pogreb, Dion Kasije spominje *decursio circa rogum*, op-hod konjanika i pješaka oko pogrebne lomače (*Dio Cass.* LVI, 42); usp. J. M. C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*, London, 1971, 58-59.
- 275 Bianchi-Bandinelli, *Rome, the Centre of Power*, n. dj., 288.
- 276 Vidi Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 157 (Titova apoteoza) i sl. 222 (Sabinina apoteoza).
- 277 Zanimljivo je da su oba povjesničara Grci; detaljni opis njima stranog običaja treba usporediti s interesom još jednoga Grka, Polibija, za posmrtnne maske u obiteljima rimskih patricija, nekoliko stoljeća ranije.
- 278 *Herod. Hist.* IV, 2.
- 279 *Dio Cass.* LXXIV, 4-5.
- 280 *SHA XXIII*, 7-8.
- 281 *Ibid.* XXXIII.
- 282 Nabrajajući počasti koje mu je dodijelio senat, August ih opisuje u zasebnom paragrafu (*Res Gestae* XI i XII). S posljednjim je povezana posveta Oltara Mira (*Ara Pacis*).
- 283 *Dio Cass.* LI, 19, 2.
- 284 *Ibid.* LI, 20, 4.
- 285 *Plin. Paneg. Traiani XXII-XXIII*; Plinijev opis valja usporediti s prikazom Trajanova adventa na slavlolu u Beneventu (Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 189).
- 286 *Amm. Marc.* XVI, 10. Iz Amijanovih opisa doznajemo i za brojne druge primjere koji ukazuju na promjene u odnosu na običaje i ukus ranijih stoljeća; vidi R. MacMullen, „Some Pictures in Ammianus Marcellinus“, u: *The Art Bulletin*, 46 (1964), 435-455.
- 287 Amijan, međutim, nigdje ne spominje da je Konstancije doista bio slavjen i čašćen kao božanstvo; vidi S. MacCormack, „Change and Continuity in Late Antiquity: The Ceremony of ‘Adventus’“, u: *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 21/4 (1972), 736-737.
- 288 Usp. prikaz Konstancija na zlatnom medaljonu iz Berlina (Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., sl. 25). Vidjeli smo da Aurelije Viktor za takvu raskoš u odijevanju optužuje Dioklecijana, vidi gore, str. 39 i bilj 52.
- 289 Vidi F. Kolb, „Das kaiserliche Zeremoniell“, u: A. Demandt i J. Engemann (ur.), *Imperator Caesar Flavius Constantinus*, katalog izložbe, Mainz, 2007, 176; Andreas Alföldi, međutim, upotrebu trona pripisuje Dioklecijanu, navodeći primjer porfirne statue iz Aleksandrije (*Insignien und Tracht der römischen Kaiser*, n. dj., 126); vidi *Aurea Roma*, kat. br. 218. Tomu u prilog govori i prikaz carskog adventa na Galerijevu slavlolu u Solunu (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 226), gdje konji vuku kočiju s tronom na kojemu sjedi Galerije. Slično će se ponoviti na prikazu Konstantinova ulaska u Rim na njegovu slavlolu.
- 290 Prema Amijanu Marcelinu barbari, koji su i sami skloni sjaju i šarenilu, posebno su osjetljivi na takvu demonstraciju moći (*Amm. Marc.* XVIII, 2 i XXXI, 10). U Amijanovu djelu na nekoliko se mjesta govori o „blistavoj“ pojavi rimske vojske; usp. MacMullen, *Some Pictures*, n. dj., 441.
- 291 R. Delbrueck, „Der spätantike Kaiserornat“, u: *Die Antike*, 8 (1932), 1-21.
- 292 Na kulturni, idolatrijski karakter igara podsjeća Tertulijan, koji upozorava kršćanskog vjernika: „Ti nemaš ništa zajedničkog s mjestom na kojem obitavaju toliki demoni!“ (*De spect.* VIII; prema: Tertullien, *Spectacles*, Paris, 1986).

- 293 *Amm. Marc.* XIV, 6, 25.
- 294 *Ibid.* XXVIII, 4, 10.
- 295 Vidi Piganiol, *Empire chrétien*, n. dj., 246.
- 296 Slični natpisi, prisutni i na drugim predmetima za igru, obilježavaju specifične pobjede ili općenito slave nepobjedivost rimske vojske i Carstva; vidi McCormick, *Eternal Victory*, n. dj., 34.
- 297 *Pan. lat.* VIII, 18, 2 (prema: Demandt i Engemann, *Imperator Caesar Flavius Constantinus*, n. dj., 156-158).
- 298 Posebno su popularni u Sjevernoj Africi, koja obiluje mozaicima s prikazima iz amfiteatra i cirkusa (Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., 65 i dalje); dva primjera iz Rima u *Aurea Roma*, kat. br. 29-30.
- 299 *SHA* VII, 11.
- 300 Bianchi-Bandinelli, *Rome, the Centre of Power*, n. dj., 337, sl. 378 (gladijatori u Karakalinih termama); Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 160-161 (gimnastičarke u Piazza Armerina).
- 301 Utoliko podsjećaju na pretjerivanja helenističkih kipara i djela poput Umornog Herakla, tradicionalno pripisanog Lizipu, koji je pronađen u istim termama (Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 305).
- 302 *Juv.* VI, 110-114 (prema: Juvénal, *Satires*, Paris, 1921).
- 303 *Mart. Epig.* XV (prema: Martial, *Spectacles*, Paris, 1931).
- 304 Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 287; Bianchi-Bandinelli, *Rome, the Centre of Power*, n. dj., sl. 379.
- 305 Mozaik je ukrašavao jednu prostoriju u privatnoj kući u Smiratu. Spomenuti Magerije je nesumnjivo vlasnik kuće; vidi Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., 67-68.
- 306 *Ioh. Chrys. De in. glor.* 4-5 (prema: Marrou, *Décadence romaine*, n. dj., 35).
- 307 *SHA* XXVI, 15, 4. Autor Aurelijanova životopisa u *Carskoj povijesti* znao je zašto među poklonima spominje „paragaude“ (vrsta tunike s dugim rukavima); jedan zakon iz Teodozijeva vremena određuje da su one porubljene zlatom rezervirane za carsku obitelj; usp. Piganiol, *Empire chrétien*, n. dj., 236.
- 308 *Marc. Chron. anno* 521 (prema: *Prejasni muž komes Marcelin*, *Kronika*, komentar H. Gračanin, prijevod B. Kuntić-Makvić, Zagreb, 2006); usp. također A. Cameron, „Observation on the distribution and ownership of late Roman silver plate“, u: *Journal of Roman Archaeology*, 5 (1992), 181. Cameron preračunava iznos od 288 tisuća solida u 2 tisuće funti zlata.
- 309 Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 159. Detaljnije u Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., sl. 198-203. Literarni ekvivalent mozaiku iz Piazza Armerina tekst je Julija Afričkog (o. 230) koji opisuje ekspediciju u udaljene krajeve kako bi se priskrbile životinje za igre u Rimu; vidi Marrou, *Décadence romaine*, n. dj., 39.
- 310 Kalendar iz 354. godine tu ubraja i devet carskih pobjeda, kojima je uvijek prethodilo pet dana raznih borbi i igara te jedan dan trka, što sve zajedno iznosi 60 dana zabave; usp. Lançon, *Rome dans l'Antiquité tardive*, n. dj., 203 i dalje.
- 311 *Tert. De spect.* VIII.
- 312 Vidi Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 165.
- 313 Vidi gore, str. 75.
- 314 *Tac. Ann.* I, 54, 2; I, 77; IV, 14, 3.
- 315 Vidi, primjerice, Galijenov životopis, u kojemu se za tog cara kaže da je „u blizini njegova stola gotovo uvijek bio stol za lakrdijaše i mimičare“ (*SHA* XXIII, 17, 7).
- 316 *Amm. Marc.* XIV, 6, 19.
- 317 *Aug. Serm.* 198, 3.

- <sup>318</sup> *Apul. Met.* X, 30.
- <sup>319</sup> *Tert. De Spect.* XVII, 1-6.
- <sup>320</sup> Biskup Jakov iz Saruge (prema: W. Cramer, „Irrtum und Lüge“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 23 (1980), 96).
- <sup>321</sup> *Bas. Pros tous neous IV* (prema: Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, n. dj., 12).
- <sup>322</sup> Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 304-305; obje skulpture, nazvane Farnese prema zbirci umjetnina poznate rimske renesansne obitelji, danas se nalaze u Arheološkom muzeju u Napulju. U Ženevi se čuva kasnoantički papirus s popisom skulptura koje možda odgovaraju inventaru ukrasnih kipova u Karakalinih termama. Dva poznata helenistička brončana kipa, boksač i vladar, danas izloženi u *Palazzo Massimo* u Rimu, nađeni su u iskopinama Konstantinovih termi.
- <sup>323</sup> *Cic. De Leg.* I, 9, 26-7.
- <sup>324</sup> Vidi gore, str. 93
- <sup>325</sup> *Plin. Nat. Hist.* XXXV, 4-6.
- <sup>326</sup> *Amm. Marc.* XVI, 10, 5.
- <sup>327</sup> Tacit kaže da je spaljivanje rimski običaj (*mos Romanus*), ali pokapanje u sarkofazima je prisutno i prije 2. stoljeća; Marko Aurelije poznaje oba običaja: „Ono što je jučer bila kap služi, danas je mumija ili prah“ (*Sibi ipsi IV*, 48). Više o rimskim zagrobnim običajima u Tonybee, *Death and Burial*, n. dj., posebno 39-41 i 270-277; vidi također koristan sažetak u: P. Liverani, G. Spinola i P. Zander (ur.), *The Vatican Necropolies. Rome's City of the Dead*, Brepols, 2010, poglavito 23-36.
- <sup>328</sup> H. Wrede, „Die Ausstattung stadtrömischer Grabtempel und der Übergang zur Körperbestattung“, u: *Römische Mitteilungen*, 85 (1978), 432. Wrede svoju tvrdnju ilustrira na reljefu iz grobnice Haterija, na kojemu je prikazana obiteljska grobnica u obliku hrama s bogatim skulpturalnim ukrasom (Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 166).
- <sup>329</sup> C. C. Vermeule, „Greek Sculpture and Roman Taste“, u: *Boston Museum Bulletin*, 65/342 (1967), 191.
- <sup>330</sup> Nakon 313. godine poznati su nam tek rijetki primjerci koji nisu eksplicite kršćanski; vidi glavne faze razvoja u Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 92-94.
- <sup>331</sup> R. Turcan, „Les sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire“, u: *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt (ANRW)*, II, 16, 2 (1978), 1700-1735. U obilju literature korisno je započeti studijom A. D. Nocka i J. D. Beazleya, „Sarcophagi and Symbolism“, u: *American Journal of Archaeology*, 50/1 (1946), 140-170. Sažeti pregled u N. Cambi, *Atički sarkofazi u Dalmaciji*, Split, 1988, posebno 79-82.
- <sup>332</sup> Usp. Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 72 i dalje.
- <sup>333</sup> Usp. H. Sichtermann, *Die mythologischen Sarkophage*, 2 (ASR, XII), Berlin, 1992, 44. Prema Jocelyn Toynbee, činjenica da u antičkoj literaturi često ne nalazimo odgovarajuće usporedbe s likovnim repertoarom mitoloških sarkofaga, pokazuje da je riječ o naručiteljima „koji svoje ideje lakše izražavaju slikom nego riječju“ (*Death and Burial*, n. dj., 39).
- <sup>334</sup> *Vit. auct.* VIII (Gregorić, 27). Koch navodi 40 primjera u korpusu mitoloških sarkofaga (*Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 74-76). O Heraklovu značenju u kasnoantičkom Rimu vidi E. La Rocca, „Le basiliche cristiane ‘a deambulatorio’ e la sopravvivenza del culto eroico“, u: *Aurea Roma*, posebno 215-220.
- <sup>335</sup> Usp. W. M. Strocka, „Sepulkral-Allegorien auf dokimeischen Sarkophagen“, u: B. Andreae (ur.), *Symposium über die antiken Sarkophage*, Marburg / Lahn,

- 1984, 197-241. Stročka upozorava da ne postoji jedinstveno tumačenje njihove poruke, koja je sasvim općenita i varira od prevladavajuće tragičnog shvaćanja života i moralne pouke, do poetskih ideja o onostranom.
- <sup>336</sup> Zastupljen je, slično kao i Heraklo, na 40-ak sarkofaga; Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 72-73.
- <sup>337</sup> *Ibid.* 80-81.
- <sup>338</sup> S time je povezan zanimljiv fenomen nedovršenih glava kod vodećih mitoloških protagonista. Huskinson navodi primjer 37 odabranih sarkofaga s prikazima Endimiona i Selene; na njih šest portretne su glave dovršene, na pet su ostavljene nedovršene (u očekivanju portreta), dok su na ostalima glave idealizirane u skladu s mitološkom tematikom. Zanimljivo je da postotak nedovršenih (portretnih) glava s vremenom raste, što ukazuje na sve rašireniju naviku „personalizacije“ mita; usp. J. Huskinson, „Unfinished Portrait Heads on Later Roman Sarcophagi“, u: *Papers of the British School*, 66 (1998), 137-138. Vidi također B. Andreae, „Bossierte Porträts auf römischen Sarkophagen – ein ungelöstes Problem“, u: Andreae, *Symposium*, n. dj., 109-128.
- <sup>339</sup> Sarkofazi s temom Arijadne na Naksu pokazuju da je proteklo pedesetak godina prije no što su se, krajem 2. stoljeća, pojavili prvi primjeri portreta; krajem 3. stoljeća je želja da se pokojnica izjednači s heroinom toliko izražena, da drugi dijelovi mitološke priče otpadaju, a motiv pokojnice-Arijadne ostaje izoliran u središtu reljefa; usp. J. Engemann, „Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum, Erg.-Bd. 2* (1973), 28-29.
- <sup>340</sup> Vidi Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 248 (Mars i Venera s portretnim crtama iz Ostije); *idem.*, „Second-Century Mythological Portraiture: Mars and Venus“, u: *Latomus*, 40 (1981), 512-544.
- <sup>341</sup> Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 90-95.
- <sup>342</sup> *Petr.* LXXI.
- <sup>343</sup> Veliki carski spomenici, kao što su Augustov mauzolej sa zapisom carevih djela (*Res gestae*) na dva stupa ispred ulaza, ili Trajanov trijumfalni stup – koji je poslužio kao grobna komora za urnu s carevim pepelom – samo su reprezentativna realizacija istog principa.
- <sup>344</sup> E. D'Ambra, „A Myth for a Smith: A Meleager Sarcophagus from a Tomb in Ostia“, u: *American Journal of Archaeology*, 92/1 (1988), 85-99. Treba reći da je Meleagar najpopularniji mitološki heroj, s oko dvije stotine sačuvanih prikaza na sarkofazima; vidi Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 78. Jedan je primjerak, datiran u drugu četvrtinu 3. stoljeća, u Arheološkom muzeju u Splitu (*Cambi, Atički sarkofazi*, n. dj., kat. br. 31).
- <sup>345</sup> O snažnom „literarnom ukusu“ u to doba svjedoče i brojni popratni natpisi na mozaicima koji, međutim, nemaju uvijek jasnu vezu s ikonografijom prikaza. Neki nanovo interpretiraju ili namjerno parodiraju prikazane sadržaje, a jedan mozaik s prikazom Hipolita i Fedre na dalekom Sinaju sadrži natpise koji ističu vrsnoću i ljepotu djela; usp. F. Baratte, „Culture et images dans le domaine privé à la fin de l'antiquité“, u: *Antiquité tardive*, 9 (2001), 279-281.
- <sup>346</sup> Dok su sarkofazi u helenističkoj tradiciji ukrašeni na sve četiri strane, oni iz rimskih radionica (*Stadtrömisch*) u pravilu imaju neukrašeno začelje, a bočne su im stranice manje dotjerane i izrađene u nižem reljefu.
- <sup>347</sup> Na sličnosti između ikonografije i nadgrobnih natpisa upozorava H. Gabelmann, „Vita activa und contemplativa auf einem Mailänder Sarkophag“, u: Andreae, *Symposium*, n. dj., 179.
- <sup>348</sup> Simboličkoj interpretaciji posebno je podatan lov na lava koji ne utjelovljuje samo grabežljivu i opasnu životinju, već simbolizira mračnu snagu prirode općenito, pa tako i smrt; usp. B. Andreae, *Die Symbolik der Löwenjagd*, Opladen, 1985, 12. Tema lova prisutna je na oko tri stotine sarkofaga, Meleagar

- na čak 200-ak primjera, a Hipolit na njih 40-ak; prikazi bitaka su malobrojniji (svega 30-ak) i popularni u relativno kratkom razdoblju (druga polovica 2. stoljeća i početak 3. stoljeća); usp. Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 66-67 i 76-78.
- <sup>349</sup> Usp. E. Simon, „Ein spätgallienischer Kindersarkophag mit Eberjagd“, u: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 85 (1970), 194-223. Još jedna potvrda univerzalnosti navedenih motiva: u velikom sarkofagu s prikazom lova iz mjesta Trinquetaille na jugu Francuske pokopani su majka i dijete, ali ne i odrasli „lovac“; usp. P.-A. Février, „La sculpture funéraire à Arles au IV<sup>e</sup> et début du Ve siècle“, u: *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, XXV, Ravenna, 1978, 162.
- <sup>350</sup> To su najbrojnije teme i motivi u korpusu mitoloških sarkofaga: tema godišnjih doba (geniji, eroti i puti s prepoznatljivim atributima kao što su košare s voćem, vinova loza, sitna divljač i slično), prisutna je na pet stotina i pedeset primjera, dok su bukolički prikazi (oko 450 primjera) isprva sporedni, popratni motiv, da bi prema kraju 3. stoljeća zadobili središnje mjesto u ukrasnom sadržaju; usp. Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 70-71 i 87-88. Engemann spominje više od 400 sarkofaga s bukoličkim motivima u razdoblju od 260. do 320. godine, s time da veći dio nije povezan s eksplicitnim poganskim ili kršćanskim sadržajem („Die bukolischen Darstellungen“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 257-259).
- <sup>351</sup> Alegorija luke u H. Brandenburg, „Die Darstellungen maritimen Lebens“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 252-253; cirkus kao pozornica svijeta u R. Turcan, „Les exégèses allégoriques des sarcophages au ‘Phaëthon’“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum, Erg-Bd.*, 9 (1982), 199.
- <sup>352</sup> Lišeni mitološkoga sadržajnog okvira, oni utjelovljuju san o idealnom svijetu u kojemu divlje životinje nisu simbol opasnosti niti smrti; usp. B. Andreae, *Die Römischen Jagdsarkophage*, (ASR, I, 2), 1980, 196; također Strocka, *Sepulkral-Allegorien*, n. dj., 223 i dalje.
- <sup>353</sup> O škrinji za pepeo iz Siscije (pol. 3. st.) vidi B. Migotti, „The ash-chest of Marcus Aurelius Glabrio from Siscia reconsidered“, u: Sanader, *Illyrica antiqua*, n. dj., 367-384.
- <sup>354</sup> Stoga simboličke interpretacije pojedinih mitova, primjerice onog o Endimionu, ne mogu biti paradigma za sve mitološke sarkofage.
- <sup>355</sup> Cambi, *Atički sarkofazi*, n. dj., 80; vidi također Sichtermann, *Mythologischen Sarkophage*, n. dj., 52.
- <sup>356</sup> Premda je preobrazba najvidljivija u zagrobnoj umjetnosti, riječ je o pojavi koju se dade pratiti i u kontekstu ukrasa obiteljske kuće ili vile; vidi, primjerice, G. M. A. Hanfmann, „Notes on the Mosaics from Antioch“, u: *American Journal of Archaeology*, 43/2 (1939), 229-246.