

V.

POČECI KRŠĆANSKE UMJETNOSTI

Neka naš znak bude ili golubica, ili riba, ili brod raširenih jedara, ili glazbalo lire, kakvu je koristio Polikrat, ili brodsko sidro, koje je sebi dao urezati Seleuk. Ako znak prikazuje ribara, podsjetit će nas na apostole i djecu spašenu iz vode. Mi ne prikazujemo lica idola, jer nam je zabranjeno vezivati se uz njih, niti prikazujemo mač ili luk, jer slijedimo mir. Ne prikazujemo niti čaše za ispijanje vina, jer smo umjereni. Mnogi (među poganima) imaju umjesto toga na prstenu urezano ime svoga homoseksualnog ljubavnika, ili bludnice, kao da se žele u svakom trenutku prisjećati erotske strasti i bludničenja.

Sv. Klement Aleksandrijski (*Paedag.* III, 59, 2)

Slikari koji su sredinom 3. stoljeća oslikali Kršćansku kuću u Dura Europosu raspolagali su ikonografskim uzorima kojima u to vrijeme drugdje ne nalazimo primjere. Udaljenost od velikih urbanih središta, specifičnost rubnog područja na granici s Perzijom, jaka židovska tradicija u regiji, sve je to moglo utjecati na nastanak i program oslika u svetištu na obali dalekog Eufrata. Premda su među kršćanskim zajednicama postojale uhodane veze koje bi mogle objasniti otprilike istovremenu pojavu slike na rubu Carstva i u njegovu središtu, ostaje činjenica da je ikonografija oslika u Dura Europosu u mnogočemu jedinstvena i da se ne podudara u potpunosti sa sadržajem prve kršćanske umjetnosti u gradu Rimu.

*

Još uvijek ne možemo sasvim precizno odgovoriti na pitanje kada se javljaju prvi primjeri kršćanske umjetnosti u Rimu, no nema sumnje da su razlozi koji su naveli židovsku zajednicu na oslikavanje sinagoge u Dura Europosu, barem dijelom utjecali na njezin nastanak.⁴⁶ Koliko god se iz naše perspektive – nakon gotovo



Slika 54. Rim, katakombe Sv. Kalista, sredina 3. st.

Pastir okružen stadom, s ovcom na ramenima i vedrom mlijeka u ruci, tijekom 3. st. je postao jedan od najčešćih motiva u rimskoj zagrobnoj umjetnosti.

Položaj u središtu svoda grobnice u katakombama Sv. Kalista daje do znanja da je tradicionalni bukolički motiv doživio pretvorbu u kršćansku temu Dobrog pastira.

Slika 55. Adelfijin sarkofag (detalj), oko 340. Sirakuza, Museo archeologico.

Tema trojice mladih Hebreja u gorućoj peći, iz starozavjetne knjige o Danijelu, tijekom 3-4. st. bila je vrlo popularna u kršćanskoj zagrobnoj umjetnosti. U vrijeme progona kršćani su doživljavali Rim kao „babilonsku bludnicu“; odbijanje Danijelovih drugova da donesu žrtvu pred kipom babilonskoga kralja moralo je biti shvaćeno kao čin otpora prema tiranskoj vlasti općenito.

dva tisućljeća kršćanske umjetnosti – takav razvoj može činiti neupitnim, pa čak i očekivanim, ništa ga nije najavljivalo; anikonični karakter nove religije tijekom prva dva stoljeća nije bio ništa manje izražen nego u judaizmu. Dapače, neprijateljstvo prema slici u to je vrijeme među kršćanima moralo biti posebno prisutno, budući da je jedan od glavnih razloga za krvave progone bio njihovo odbijanje da prinose žrtvu na oltaru ispred kulturnih kipova koji su utjelovljivali bogove rimske države. Trag toga vremena i iskušenja pred opetovanim progonima vlasti prisutan je u ranokršćanskoj umjetnosti u starozavjetnoj temi trojice hebrejskih mladića – Šadraka, Mešaka i Abed Nega – koji se odbijaju pokloniti pred kipom babilonskoga kralja Nabukodonozora (sl. 55), zbog čega su osuđeni na smrt i bačeni u užarenu peć.⁴⁷ No, prva polovica 3. stoljeća donosi promjenu: ako je car Aleksandar Sever u svetištu svoje palače uz ostala božanstva doista štovao i slike (kipove) Abrahama i Krista, kao što tvrdi njegov životopisac u *Carskoj povijesti*, tada moramo pretpostaviti da je uzor Kristovu liku došao iz krugova bliskih kršćanima.⁴⁸ Euzebije doista kaže da su na području Palestine zarana kolale svete slike Krista i apostolskih prvaka Petra i Pavla, no tako rani primjeri, ako su doista postojali, nisu sačuvani.⁴⁹ Umjesto toga, početkom 3. stoljeća sv. Klement Aleksandrijski govori o simbolima koji mogu imati ulogu prepoznavanja: pastir, ribar, sidro, lira, golubica, riba itd; vjernici njima mogu ukrašavati predmete za osobnu upotrebu (kao što je prstenje), ili predmete čija liturgijska namjena dodatno naglašava njihov simbolički sadržaj.⁵⁰

Trebamo li Klementovu inicijativu shvatiti kao dokaz da je po-ticaj prvog kršćanskoj umjetnosti stigao „odozgo“, s vrha crkvene



hijerarhije i da je bio motiviran isključivo potrebom za simbolima koji će kršćane činiti međusobno prepoznatljivima? Premda su izbor i tumačenje odabranih simbola usko vezani uz moralni i etički kodeks kršćanstva, vidimo da su to rašireni motivi, svakodnevno prisutni u životu mediteranskoga čovjeka, što potvrđuje i njihova učestalost u helenističko-rimskoj umjetnosti.⁵¹ No, pogriješili bismo kada bismo pomislili da je to ujedno i zeleno svjetlo za upotrebu slike u liturgiji: i Klement, naime, predbacuje poganima štovanje kipova, jer „čovjek vrijeđa Boga kada ga, kao duhovno biće, prikazuje u tjelesnom obliku“, a slike što oponašaju ljudski lik samo su odraz zemaljskog čovjeka i kao takve, daleko od prave istine.⁵² Brojni crkveni oci, zabrinuti za čistoću religije, ostat će protivnici slika, što je neke istraživače navelo na zaključak da se „nit potencijalnog ikonoklazma provlači čitavom povijesti Crkve“.⁵³ Takva bojazan na trenutke je mogla poprimiti rušilačke razmjere, kao u Bizantu u 8. i 9. stoljeću, ili u Zapadnoj Europi u vrijeme Reformacije: „Uništenje Kristove slike nad Brončanim vratima carske palače u Konstantinopolu 726. godine možemo usporediti s Lutherom i pribijanjem teza na vratima katedrale u Wittenbergu“, reći će Alain Besançon, dovodeći sudbinu svete slike u vezu s temeljima teologije.⁵⁴ Ipak, pitanje identiteta moralo se nametnuti kao jedan od ključnih problema mlade zajednice. U očima suvremenika kršćanstvo je predstavljalo otpadničku sektu judaizma, po mnogočemu sličnu esenima i brojnim gnostičkim skupinama koje će nastati na rubovima tih dviju vjera. Vidjeli smo da, za razliku od judaističkoga, kršćanski identitet nije povezan s etničkom pripadnošću, što će se pokazati kao dodatan problem u Carstvu u kojemu je religija bila shvaćena kao specifična tradicija svakoga pojedinog naroda. Zajednica je u prvom stoljeću bila snažno obojena židovskim naslijeđem, ali takva će se slika promijeniti tijekom 2. stoljeća uslijed širenja vjere među heleniziranim stanovništvom istočnoga Mediterana.⁵⁵ Kršćanska umjetnost je u sebi, dakle, neminovno nosila biljeg dvojnog identiteta, judeo-kršćanskog i helenističkog. Na prvi pogled, riječ je o paradoksu: pojava slike krunski je dokaz akulturacije kršćanske zajednice; istovremeno, njezin je repertoar daleko od oblikovnog bogatstva i narativnosti antičke likovne tradicije. André Grabar govori o „znalačkom odabiru tema i prilično potpunom poznavanju dogme“, ali broj epizoda iz Novoga zavjeta, koje su zaokupile pažnju prvih kršćanskih umjetnika i naručitelja, iznenađujuće je malen.⁵⁶ Ništa u njihovu prikazu ne nalikuje poznatim *formulamata* – dramatičnim scenama ubojstva (Orest, Medeja) ili tragič-

nom usudu heroja (Hipolit, Meleagar). Jednom riječju, nema onoga što je Aby Warburg nazvao *tragičnim pesimizmom antike*. Prva kršćanska umjetnost nije okrenuta ovozemaljskom, ne prikazuje smrt niti patnju, premda su krvavi progoni za to nudili brojne primjere u stvarnosti.⁵⁷ Kada se i pojave prvi prikazi mučenika i mučeništva – bit će to tek potkraj 4. stoljeća – u njima neće biti dramatike, niti naturalističkih detalja.⁵⁸ Čak ni Krist na križu stoljećima neće ostavljati dojam trpljenja i muke, kao da se umjetnici svojevrijedno odriču njegove ljudske prirode i sudbine. U srednjem vijeku, između smrti i novog početka, ispriječit će se Posljednji sud, ali ovdje to nije slučaj.⁵⁹ Ako je kasna antika zaražena virusom tjeskobe, kako je nekoć sugerirao Eric Dodds, poruka kršćanske umjetnosti nalik je lijeku protiv smrtonosne bolesti.⁶⁰

Sve to ne znači da kršćansku sliku treba promatrati izdvojeno iz korpusa (kasno)antičke umjetnosti, premda je ta tendencija – koju su zagovarali prvi sustavni istraživači krajem 19. i početkom 20. stoljeća, na čelu s Giovannijem Battistom de Rossijem i Johannesom Wilpertom – dugo vremena bila prisutna u znanstvenoj literaturi. Umjesto toga, ispravnije bi bilo govoriti o jednoj od grana religijske umjetnosti Rimskoga Carstva, koja pokazuje brojne sličnosti sa srodnim duhovnim tendencijama *Nove religioznosti* i koja će postati dominantna tek krajem 4. stoljeća, kada kršćanstvo za Teodozija postane državnom religijom. Njezine najizrazitije veze one su sa specifičnim likovnim jezikom rimskoga zagrobnog dekora koji ima dugu autohtonu tradiciju još iz vremena Republike. Stilski gledano, prve primjere kršćanske umjetnosti treba sagledavati u kontekstu onoga što je Hanns von Schoenebeck nazvao proizvodom *malograđanske zagrobne kulture*, a Ranuccio Bianchi Bandinelli nastavkom *plebejske umjetnosti*.⁶¹ Njihovo prepoznatljivo obilježje odstupanje je od klasičnog kanona, koje u konačnici vodi do razgradnje tradicionalnog govora oblika.⁶² Umjesto koherentne likovne strukture, prva kršćanska umjetnost sastoji se od znakova koji se mogu učiniti kao nespretne i nedovršene kopije starijih uzora. Umjesto u kamenu i „trajnoj“ skulpturi, koja je stoljećima bila vodeći izraz tradicionalne religije, ona se rađa u krhkim, prolaznim materijalima (crtež, boja) i često je na razini likovne dosjetke, gotovo dječjeg crteža (vidi sl. 47). Može se učiniti da je posrijedi „namjeran pokušaj da se izbjegne sumnja ili poticaj na idolatrijsku praksu“.⁶³ Takva evolucija – koju možemo pratiti u Rimu tijekom 3. stoljeća – sugerira da poticaj nastanku i razvoju kršćanske umjetnosti, barem u početnoj fazi, nije

stigao s vrha crkvene organizacije; ona nije proizvod osmišljenoga teološkog programa, već autentičnih zagrobnih običaja i pučke pobožnosti koja je lakše premostila jaz između starozavjetnih zabrana i likovnog bogatstva helenističko-rimske civilizacije.⁶⁴ Na svojim počecima, zaključuje Sister Charles Murray, kršćanska je umjetnost najvećim dijelom „autentičan glas laičkog dijela zajednice u artikulaciji pravovjernosti“, područje koje jest, i koje će još neko vrijeme ostati, izvan kontrole službene Crkve.⁶⁵ Da bismo odgovorili na pitanje što je njezin sadržaj i odakle crpi motive kojima se služi, moramo razmotriti specifičan kontekst rimske grobnice, koja predstavlja njezin prirodni ambijent.

UMJETNOST U SLUŽBI MRTVIH

Unišli smo u hodnike izdubene u utrobi zemlje, u cijelosti ispunjene grobnicama i tako mračne da se činilo kako se ostvaruju riječi proroka: Neka siđu živi u pakao (Psalam 54, 16). Rijetka svjetla s površine neznatno su osvijetljavala tminu ... Napredovali smo polako, korak po korak, uronjeni u potpuni mrak, tako da smo se u duhu prisjetili odlomka iz Vergilija: Njihove duše su smrznute u strahu ...

Sv. Jeronim (*In Ezech. 12, 40*).

Lako ćemo shvatiti zašto se u svijetu kasne antike, rođene iz duboke krize Carstva i novoga religijskog senzibiliteta, umjetnički izraz fokusirao upravo na grobnicu. Ona više nije, kao u ranijim stoljećima, isključivo mjesto sjećanja na pokojnika i pokojnicu, već ujedno i točka najbliža vječnosti i mogućem nastavku života, što daje naslutiti bogata i raznovrsna ikonografija koja ih okružuje. Broj sačuvanih sarkofaga, u Rimu i drugdje, koji progresivno raste od polovice 2. stoljeća i pokazuje značajke serijske proizvodnje, daje nam uvid u bogati repertoar rimske zagrobne umjetnosti u trenutku kada kršćanska zajednica poseže za slikom. Pomislili bismo da je tako raznovrsna proizvodnja odlučujuće utjecala na rođenje prve kršćanske umjetnosti, no čini se da su njezini počeci ipak vezani uz jedan drugi specifičan fenomen carskoga Rima, a to su podzemne grobnice – katakombe.

Jedna od ustaljenih predodžbi o rimskim (najbrojnijim i najbolje sačuvanim) katakombama je da su to podzemna okupljališta kr-

Slika 56. Rim, katakombe Svetih Petra i Marcelina. Tlocrt podzemnih hodnika

Na području katakombi Svetih Petra i Marcelina broj ukopa je, prema Jeanu Guyonu, tijekom 3-4. st. dosegao 20-ak tisuća. Šrafirano je označeno područje ukopa prije Mira Crkve (313). U Konstantinovo vrijeme, u čast mučenika je podignuta bazilika s tlocrtom u obliku cirka, ispod koje se nastavilo s kopanjem novih galerija. Pritom je zamjetan veći broj monumentalnih grobnica nego u ranijim regijama, što ukazuje na promijenjenu društvenu strukturu pokojnika.



šćana, gdje su u vrijeme progona, sakriveni od očiju neprijateljski nastrojene vlasti i okoline, sljedbenici Krista potajno obavljali svoje vjerske obrede. Mašta je u njima često vidjela tragičnu inscenaciju gubilišta – mjesta na kojima su pokopani i stoljećima poslije štovani mučenici stradali u vrijeme progona. No, da katakombe nisu nastale kao skrovišta za progonjene vjernike niti podzemne tamnice, svjedoči podatak da se nastavljaju razvijati i nakon mira što ga je Crkvi osigurao Konstantin Milanskim ediktom 313. godine; samo na području katakombi Svetih Petra i Marcelina tijekom druge četvrtine 4. stoljeća nastale su podzemne galerije s novih osam tisuća grobova, koji se nadovezuju na oko jedanaest tisuća grobova iz druge polovice 3. stoljeća (sl. 56).⁶⁶ Tek je evolucija kršćanskoga kulta tijekom 4. stoljeća, prije svega pojava velikih cemeterijalnih bazilika ili martirija, dovela do postupnog napuštanja pokapanja u podzemnim grobnicama. U nekim slučajevima, primjerice u Napulju, katakombe se nastavljaju koristiti i kasnije, ali u Rimu, gdje je koncentrirana većina primjera koji nas zanimaju, možemo podvući granicu krajem 4. stoljeća, nakon čega one postaju mjesta sjećanja (*lieu de mémoire*) sada dominantne kršćanske zajednice.⁶⁷ Znako-

vito je da gotovo istovremeno prestaje serijska proizvodnja ukrašenih sarkofaga u rimskim radionicama, s kojima nestaje specifičan zagrobni dekor i završava prva faza kršćanske umjetnosti.⁶⁸

Prema drevnom zakonu o zabrani pokapanja unutar posvećenih granica (*pomoerium*), u Rimu su groblja nastala duž cesta koje vode iz grada (*Flaminia, Salaria, Appia, Portuense* itd.). Uz brojna anonimna i skromna počivališta siromašnih, pečat im daju prepoznatljivije, često i ekstravagantne obiteljske grobnice u obliku hramova, od kojih su one iz 2. stoljeća posebno bogato ukrašene.⁶⁹ Prema pisanim izvorima, prva zajednička groblja kršćanske zajednice nastaju početkom 3. stoljeća, ne samo u Rimu (Hipolit), već i u Africi (Tertulijan) i Aleksandriji (Origen), bez sumnje kao posljedica brojčanog rasta te jačanja svijesti o jedinstvu i poslanju zajednice, a slijedom toga i potrebe za prostorom u kojemu bi se odvijali specifični zagrobni obredi.⁷⁰ Katakombe su ipak ponajprije specifičnost grada Rima; naime, naziv *ad catacumbas* podrazumijeva mjesta izvan grada gdje se vadio kamen, zbog čega su u tom kraju bile brojne podzemne špilje izdubene u lako obradivom, ali čvrstom kamenu (tuf), čija prepoznatljiva boja daje pečat rimskoj arhitekturi.⁷¹ Sastoje se od dugih hodnika – galerija, koje se prostiru na jednoj ili više razina. Uzduž zidova galerija pokojnici su se pokapali u nišama (*loculi*), čije su se prednje strane zatvarale kamenim pločama ili ciglom, sa ili bez natpisa. Takav raspored omogućio je velik broj ukopa; na području katakombi Svetih Petra i Marcelina (jedne od najvećih), u otprilike stotinu godina izdubeno je oko dvadeset tisuća grobova! Kao skupna, gotovo anonimna groblja, katakombe odgovaraju egalitarnom duhu rane kršćanske zajednice – Fiochi Nicolai govori o *globalizirajućoj eshatološkoj dimenziji* – i u tom segmentu razlikuju se od drevnih rimskih grobnica, u kojima je naglasak bio na obiteljskom okruženju, pojedincu i njegovoj samoreprezentaciji. Potvrđuju to i natpisi na lokulima, gdje izostaju tipični biografski elementi karakteristični za tradicionalnu zagrobnu epigrafiju.⁷² S vremenom ipak raste broj odijeljenih prostorija (*cubiculum*) i privatnih grobnica (*hypogaeum*), što je siguran pokazatelj da je kršćanstvo u međuvremenu, osim regruta iz malograđanskih i siromašnijih slojeva, pridobilo i bogatije članove koji sa sobom donose navike elitnog dijela društva.⁷³ Među najranijim primjerima su kubikuli u Kalistovim katakombama (druga četvrtina 3. stoljeća), opremljeni grobovima oblika *a mensa*. Zanimljivo je, međutim, da njihov znatno uvećani broj nakon polovice 4. stoljeća nagovije-

Slika 57. Salona (Solin), antičko groblje na Manastirinama

Slično situaciji na području rimskih katakombi Svetih Petra i Marcelina, ali stoljeće kasnije, na salonitanskoj groblju Manastirine podignuta je cemeterijalna bazilika. U apsidu je smješten grob mučenika Domnija, dok su uokolo nastali brojni ukopi pojedinaca koji su željeli biti što bliže zemaljskim ostacima sveca. Sjeverni brod bazilike prekrpio je raniju grobnicu sa sarkofazima Hipolita i Fedre (vidi sl. 44) te Dobroga pastira (vidi sl. 68).



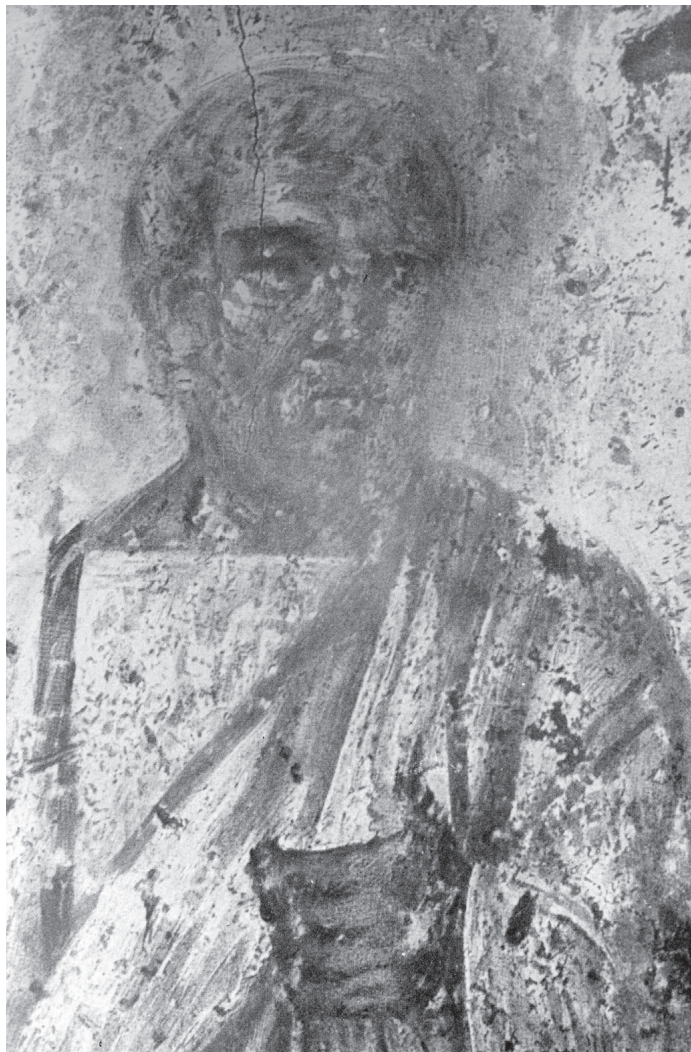
šta i skori prestanak masovnih ukopa u rimskim katakombama, pa tako odgovara zamiranju rane faze zajedništva unutar kršćanske zajednice. Uskoro će se pojaviti novi fenomen koji ilustrira njezino neminovno raslojavanje; umjesto *globalizirajuće eshatološke poruke* dolazi do umnažanja privilegiranih ukopa *ad sanctos*, vezanih uz sve razvijeniji kult svetaca. Taj fenomen – prisutan u čitavom kršćanskom svijetu – možemo posebno dobro pratiti na groblju Manastirine, u neposrednoj blizini antičke Salone (sl. 57), s kontinuitetom kršćanskih ukopa od 3. do 7. stoljeća.⁷⁴

*

Analizirajući sadržaj oslika u rimskim katakombama, Jean Guyon je mogao ustvrditi da se najveći dio repertoara sastoji od floralnih elemenata i simulacije arhitektonskih okvira.⁷⁵ U tom smislu možemo govoriti o krajnje pojednostavljenom i shematiziranom likovnom jeziku, na tragu razvitka dekorativnoga zidnog slikarstva tijekom druge polovice 2. i u prvoj polovici 3. stoljeća. Plošnost i linearnost u potpunosti su zamijenili prikaze iluzionističke perspektive i potrebu za rastvaranjem i „ukidanjem“ zida. Umjesto toga, zidna ploha je podijeljena na polja različitih oblika trakama koje su izgubile svaku vezu s arhitektonskim elementima iz kojih vuku podrijetlo, pa tako i ovdje možemo pratiti razvoj u smjeru ne-taktilne, optičke umjetnosti, o čemu govori Bianchi-Bandinelli analizirajući promjene u rimskoj skulpturi druge polovice 2. sto-

Slika 58. Rim,
hipogej Aurelijevaca,
rano 3. st.

Netipična ikonografija oslika u obiteljskoj grobnici Aurelijevaca (vidi također sl. 82) navela je pojedine stručnjake da u njima prepoznaju likovni program neke rubne kršćanske ili gnostičke sekte, nadahnut tradicionalnim prikazima filozofske poduke. Lijepa glava filozofa (apostola?) dobar je primjer slikarstva u Rimu početkom 3. st. i pokazuje u kojoj mjeri su se rimski majstori udaljili od plastične, zatvorene forme ranijih stoljeća.



ljeća.⁷⁶ Unutar linearnog, ornamentalnog okvira, pojedini motivi, izolirani na predominantno bijeloj podlozi, djeluju kao daleki odjeci *Četvrtoga pompejanskog stila* i groteski iz Neronove Zlatne palače; takav dojam postiže se slobodnim potezom kista, izostankom precizne obrisne linije i zatvorene forme te gubitkom interesa za volumen i prostorne odnose. „Ta umjetnost je nonšalantna, indiferentna prema detalju, individualnom izrazu figure, prema crtama lica“, reći će André Grabar.⁷⁷ Premda moderni senzibilitet mogu privući detalji kao što je gotovo impresionistička izvedba glave filozofa (ili apostola?) u grobnici Aurelijevaca, iz vremena dinastije Severa (sl. 58), slikarstvo je ogledalo promjena koje su se dogodile

u rimskoj umjetnosti.⁷⁸ Uostalom, u kasnoantičkim palačama i vilama ono je u pravilu zapostavljeno nauštrb višebojnog mozaika i mramornih ukrasa tipa *opus sectile*, čiji sjaj i dekorativnost više odgovaraju ukusu vremena.⁷⁹ To je krajnja posljedica evolucije koja je započela još u 1. stoljeću, ako je vjerovati Pliniju kada se tuži da je slikarstvo – nekoć uzvišena umjetnost (*ars quondam nobilis*) – u njegovo doba ustupilo mjesto mramoru i zlatu: „Ne samo da njima prekrivamo čitave zidove, već upotrebljavamo izrezbareni mramor i šarene kockice za prikazivanje stvari i životinja“.⁸⁰ Ipak, u katakombama su skupocjeni ukrasi u mozaiku rijetki i u pravilu kasnije datacije, što ne možemo objasniti samo atmosferskim uvjetima u podzemnim galerijama koji ne pogoduju tehnici mozaika; umjesto toga, već spomenute egalitarne tendencije i ideal jednostavnosti unutar kršćanske zajednice s jedne te usporedbe s *malograđanskom* ili *plebejskom* likovnom tradicijom s druge strane, jasno govore o društvenoj podlozi na kojoj je izrasla ta umjetnost, ali i o njezinim likovnim dosegima.

„Nonšalantni dekor“ katakombi odiše vedrim tonovima, svijetlim, prozračnim bojama, u što se uklapaju i odabrani motivi. Najčešći su biljni i cvjetni ukrasi, ptice koje se hrane na zdjelama punim voća, mali eroti koji sudjeluju u žetvi, branju plodova i drugim radovima, maske koje podsjećaju na kazalište, krilati jarci i nimalo strašne Gorgonine glave, razne sporedne mitske figure ili geniji godišnjih doba u kutovima dekorativnih polja, morski motivi... Svi oni potječu, dakako, iz helenističko-rimskoga likovnog repertoara i dobrim dijelom pripadaju dionizijskom ikonografskom krugu, koji se u tradicionalnom (poganskom) zagrobnom dekoru potvrđuje kao nositelj simboličko-soterioloških značenja.⁸¹ Na prvi pogled, sve upućuje na to da je riječ o *velikoj pastoral*i, religijski neutralnog sadržaja, koja plijeni svojom dekorativnošću. Isti veseli, nehajni pristup prevladava i u prvim oslikanim kršćanskim katakombama, gdje se manifestira ne samo u korištenju tradicionalnih motiva, već i u odabiru i načinu prikaza biblijskih tema. Jedna od najzastupljenijih je ona o proroku Joni, koja se sastoji od tri prepoznatljive epizode: mornari bacaju Jonu u more; kit guta ili izbacuje Jonu nakon što je ovaj proveo tri dana u njegovoj utrobi (sl. 59); Jona se odmara u hladu bršljana (sl. 60). U tim prizorima nema dramatike, premda je helenistička umjetnost stvorila čitav niz vrlo sugestivnih likovnih rješenja i ikonografskih tipova koje je kršćanski umjetnik mogao pokušati upotrijebiti kako bi biblijska priča dobila na rea-



Slike 59-60. Rim, katakombe ispod via Dino Compagni (Via Latina), prva četvrtina 4. st.

59. Ciklus o Joni jedan je od najčešćih izbora u prvoj kršćanskoj umjetnosti, kako u slikarstvu katakombi, tako i na reljefima sarkofaga. Jona ispljunut iz utrobe kita epizoda je koja prethodi odmoru u hladu bršljana. Kit je prikazan kao tradicionalno morsko čudovište (*ketos*), čest dekorativni motiv u sepulkralnoj umjetnosti.

lizmu i emotivnoj sugestivnosti.⁸² No, to ovdje nije slučaj; teško da ćemo zadrhtati pred okrutnim činom mornara ili prikazom morske nemani – ona je više nalik na dekorativne vitice u koje se pretvorilo razigrano morsko čudovište (*ketos*) iz Neptunove pratnje, negoli na ozbiljnu prijetnju. Uostalom, bukolički motivi – pastir sa stadom ili ribič na obali – koji se često nadovezuju na Jonu, posebno na reljefima sarkofaga, tu su da bi potvrdili poruku što prožima čitav kršćanski zagrobni dekor, a ona se odnosi na mir i spokoj duše nakon svih zemaljskih iskušenja. Prva kršćanska slika raja istovjetna je rimskoj ideji blaženoga života poslije smrti.

Opisujući sliku Abrahamove žrtve, Grgur Nisenski u drugoj polovici 4. stoljeća kaže: „Puno sam puta vidio taj tragični događaj prikazan na slikama i nisam mogao proći a da ne pustim suzu, tako je jasno i nedvosmisleno umjetnik dočarao priču pred mojim očima“.⁸³ Ali, daju li sačuvani primjeri kršćanske umjetnosti toga vremena za pravo kapadokijskom biskupu? Izraz tuge i očaja, koji katkad prepoznajemo na Abrahamovu licu, može nas podsjetiti na helenističkog Agamemnona, ali u pravilu kršćanski umjetnici ne znaju, ili ne žele koristiti tradicionalna likovna rješenja da bi dočarali dramu oca koji pristaje žrtvovati vlastito dijete za ljubav



60. Jona koji se odmara u hladu bršljana središnji je prizor ciklusa i najčešće zastupljen u katakombama. Starozavjetni prorok mladolik je i nag, po uzoru na niz mitoloških figura koje istovremeno susrećemo u tradicionalnoj zagrobnoj umjetnosti (Dioniz, Endimion). Ta nam usporedba može pomoći shvatiti genezu prvih kršćanskih slika.

bogovima.⁸⁴ Drama je jednako tako izostala i u prikazima drugih popularnih biblijskih tema kao što su Noa, Danijel među lavovima, Suzana i starci ili Adam i Eva. Da nije riječ samo o zaziranju od poganskog sadržaja – uostalom, citati iz antičkoga repertoara u ranokršćanskoj umjetnosti bit će brojni i prepoznatljivi – govori činjenica da sve do početka 5. stoljeća nema prikaza Kristove smrti na križu, koja će tako intenzivno zaokupljati maštu srednjovjekovnog čovjeka, a slično je i s prikazima mučeništva.⁸⁵ Bilo bi odveć jednostavno reći da takvi prikazi nisu u moći majstora koji serijski oslikavaju podzemne grobnice – neki od njih su vješti umjetnici – no, njihov je pristup drugačiji, možda uslijed očekivanja naručitelja. Umjesto vješto ispričanih mitoloških priča, koje se na stranicama sarkofaga pretvaraju u raskošne alegorije prolaznosti, oni nam nude jednostavne, skromne slike bez velikih pretenzija; njihova forma kao da namjerno izbjegava odveć naglašenu vezu s lijepim, kompromis s materijalnim.⁸⁶ Nestali su principi antičkog iluzionizma, utemeljeni na shvaćanju umjetnosti kao ogledala materijalnog svijeta, podložnog matematičkim kanonima i racionalnim zakonima. *Less is more* ili, po kineskom, *i tao pi pu tao*.⁸⁷ Baš kao u slučaju kineske umjetnosti, prve kršćanske slike zapravo su

poziv promatraču da sam upotpuni reducirani likovni repertoar odgovarajućim (simboličkim) sadržajem.

Dugotrajna, naslijeđena bojazan od slike i idolopoklonstva barem je djelomice morala utjecati na takav pristup. Vidjeli smo da je i u kasnoantičkoj filozofiji, poglavito među neoplatonistima, prevladao isti odnos prema materijalnom svijetu i njegovoj objektivnosti; simptomatičan u tom smislu je Plotin koji kaže da ljepotu treba promišljati *unutrašnjim okom*, a ne tjelesnim očima.⁸⁸ Na tragu platonističkog učenja, sv. Augustin govori o stvarima koje su ljudi stvorili kako bi „zadovoljili požudu očiju u raznim umjetnostima i rukotvorinama... i sve to daleko preko granice korisne i umjerene potrebe i bez ikakva pobožna značenja“; umjetnici i ljubitelji „izvanjske ljepote“ znaju kako ih treba prosuđivati (*adprobandi modum*), ali ne i kako ih korisno upotrijebiti (*utendi modum*), kaže on, utirući tako put didaktičkom principu srednjovjekovne umjetnosti.⁸⁹ Augustinova primjedba jasno pokazuje da kršćanska zajednica nije odmah razvila vlastitu estetiku, neovisno o drugim dijelovima rimskoga društva.⁹⁰ O tome ponajbolje svjedoče rijetki komentari likovnih djela, kao što je opis slike s prikazom mučeništva sv. Eufemije iz pera biskupa Asterija iz Amazije: „Sudac sjedi u svojoj stolici i gleda u djevicu pogledom punim bijesa i okrutnosti. Uistinu, kada to želi, umjetnost zna naslikati bijes, čak i na mrtvoj podlozi. Sasvim blizu su službenici i mnoštvo vojnika. Zapisivači drže tablice i zapisuju; jedan od njih zaustavio se u poslu i okreće se živahno prema djevici, kao da joj zapovijeda da glasnije govori, bojeći se da ne bi nešto prečuo i krivo zapisao. Eufemija nosi tamnu odjeću i ogrtač (*palium*), obilježje filozofa. Slikar joj je dao lijepu fizionomiju, ali njezina duša čini mi se još ljepšom, zbog njezinih vrlina. Dvojica vojnika privode je sucu; jedan stupa ispred zatvorenice, drugi ide za njom gurajući je s leđa. Čednost u ponašanju djevice miješa se s njezinom hrabrošću. Ona spušta glavu i crveni se zbog muških pogleda, ali niti u jednom trenutku ne pokazuje strah od onoga što joj se sprema ... Malo dalje, u nastavku slike, prikazani su krvnici, odjeveni samo u tunike, kako izvršavaju kaznu: jedan od njih uhvatio je djevojku za glavu i povlači je unatrag; tako je drži nepokretnom, izloženu mučenjima; drugi joj čupa zube. Vide se oruđa mučenja, čekić i klin ... Slikar je tako precizno prikazao krv, da nam se čini kao da je stvarno vidimo kako teče ... Dalje vidimo djevicu u zatvoru; sjedi sama, u koroti i u svojoj mucii zaziva Boga. Dok se moli, iznad njezine glave pojavljuje se simbol mučeništva

Slike 61-63. Rim, kuća ispod bazilike Svetih Ivana i Pavla, druga polovica 4. st.

61. U konfesiji kuće povrh koje je u 5. ili 6. st. podignuta bazilika svjedočimo razvoju privatne pobožnosti unutar rimskih aristokratskih obitelji koje tijekom druge polovice 4. st. sve brže prihvaćaju kršćanstvo. Svetac bez prepoznatljivih atributa prikazan je frontalno, u stavu oranta, s vjericima pod nogama u stavu proskineze.



koje će uskoro podnijeti. Sasvim blizu slikar je, naime, prikazao lomaču iz koje se šire crvenkasti plamenovi. Eufemija je u sredini, ruku uzdignutih prema nebu; njezino lice ne odaje tugu, već radost, budući da će uskoro dospjeti u vječni, sretan život“.⁹¹

Asterijev opis, nastao krajem 4. stoljeća – više od stoljeće i pol nakon prvih oslika u kršćanskim katakombama – možemo usporediti s gotovo istovremenim zidnim slikama u konfesiji privatne kuće ispod bazilike Svetih Ivana i Pavla u Rimu, gdje među tradicionalnim dekorativnim motivima (eroti, personifikacije godišnjih doba i sl.) nailazimo na možda najraniji prikaz mučeništva u kršćanskoj umjetnosti.⁹² Pritom ćemo se uvjeriti u kojoj je mjeri likovni prikaz – koji nije djelo lošeg majstora – daleko od Asterijeva strastvenog i detaljnog opisa: u središtu oslikanog polja je svetac, prikazan frontalno u stavu oranta, a pod njegovim nogama naziremo figure prostrte u proskinezi (sl. 61); u drugom su polju prikazani mučenici (Krispo, Krispinijan i Benedeta?) u klečećem položaju, ruku svezanih na leđima, u očekivanju pogubljenja (krvniku se vide samo noge, sl. 62). Tu su i skupina figura (svjedoci?) te jelen na izvoru, popularni simbol koji može podsjetiti na isti motiv u nešto kasnijem mauzoleju Gale Placidije u Raveni.⁹³ Figure su izvedene impresionističkom tehnikom koja isključuje individualizaciju likova; umjesto psihološke diferencijacije i plastičnosti, njihova su lica identična i bezizražajna, njihovi pokreti ukočeni i suzdržani, njihovi udovi skriveni ispod teške

62. Na jednom od oslikanih polja u konfesiji su i tri figure na koljenima, ruku svezanih na leđima, što je jedan od prvih prikaza mučeništva u kršćanskoj umjetnosti. Slikar je posegnuo za prepoznatljivim ikonografskim tipovima, koje je mogao pronaći na brojnim carskim spomenicima ili kovanicama s prikazima zarobljenih neprijatelja (vidi, primjerice, sl. 3).



draperije, predočene s tek nekoliko poteza kista (sl. 63).⁹⁴ To su generički, konvencionalni prikazi, nalik figurama s Konstantinova friza na slavoluku iz 315. godine, koji nas podsjećaju da to nije vrijeme pojedinca i pojedinačnog, već kolektivnog identiteta i jednostavnih, prepoznatljivih oblika. Dominantan frontalni prikaz sveca-mučenika ugleda se na kasnoantički koncept *reprezentacijske slike*, što je postalo likovnom konvencijom u prikazima hijerarhijskog i simboličkog sadržaja. To je ujedno najava svetih slika – ikona, koje će uskoro preplaviti kršćanski svijet, nudeći vjernicima neposredan, ničim ograničen pristup onostranom. Prikaz mučeništva sv. Eufemije morao je izgledati slično, a biskup Asterije sliku je nadopunio tako što je posegnuo za repertoarom tradicionalne likovne kritike (*ekphrasis*), književne forme koja je nastala kao svojevrsna govornička vježba u helenističkom razdoblju.⁹⁵ U njoj je pronašao potrebne *formule patosa*, poglavito opise osjećaja kakve je u promatraču trebao pobuditi prikaz zvjerskog mučenja nevine djevojke. U novoj kršćanskoj slici, Asterije je i dalje vidio tradicionalni helenistički sadržaj.

Gotovo u istom trenutku kada i Asterije, pjesnik Prudencije će prizvati u pomoć svjedočanstvo slike kako bi što uvjerljivije opjevao sudbinu dvojice kršćanskih mučenika, ali i njegov se opis oslanja na literarno znanje više nego na stvarnost likovnog djela.⁹⁶ Fenomen, međutim, ne treba svoditi isključivo na probleme umjetnosti u nastajanju; općenito je u kasnoantičkoj umjetnosti – pa i u onoj mitološkog sadržaja – sve prisutnija dominacija literarnog znanja i mentalnih asocijacija (*Gedankliche Zusammenhänge*), koji

63. Lik sveca prikazan je skicoznom, impresionističkom tehnikom, s naglaskom na detaljima (lice, posebno oči) i na gesti ruku podignutih u stavu molitve. Gubitak tjelesnosti i interesa za realističke detalje ide pod ruku s novim, prevladavajuće simboličkim sadržajem kršćanske umjetnosti, za koju objektivna stvarnost nije vezana uz materijalni svijet.



„nadopunjuju“ sliku i nameću joj specifičnu sintaksu, kakvu nismo susretali u ranijim stoljećima.⁹⁷ Takav postupak vodi do postupne izolacije glavnih motiva iz popularnih narativnih ciklusa i njihovog postupnog osamostaljivanja u obliku slike-znaka – kao što se dogodilo s usnulom Arijadnom ili Endimionom na mitološkim sarkofazima – čime se ujedno otvara mogućnost novih interpretacija tradicionalnog sadržaja.

SLIKE-ZNAKOVI

Najčešća slika-znak u kršćanskom zagrobnom dekoru figura je mlađeg muškarca u kratkoj pastirskoj tunici (*tunica exomis*), koji nosi janje na ramenima ili je okružen stadom ovaca (vidi sl. 54).⁹⁸ Motiv je dio tradicionalnoga bukoličkog repertoara, raširenog u pjesništvu i likovnim umjetnostima, idealizirana slika pastirskog života koja sugerira bijeg od zamorne svakodnevnice i vreve urbanih središta te predstavlja sinonim za stanje sreće i blaženstva općenito.⁹⁹ Sklonost za pastoralu u umjetnosti – Robert Turcan to zove *le goût des bergeries* – posebno je, čini se, naglašena u Hadrijanovo vrijeme, kada započinje intenzivna proizvodnja sarkofaga u rimskim radionicama.¹⁰⁰ Pod utjecajem elegijske poezije i moralizirajuće filozofije pastir s janjetom na ramenima s vremenom je od popularnog žanr motiva izrastao u personifikaciju uljudnosti (*philantropia/humanitas*), odnosno, sreće i blaženog života (*felici-*

Slika 64. Krist, detalj reljefa sa sarkofaga, sredina 4. st. Vatikan, Museo Pio Cristiano

Mladoliki Krist uobičajen je na sarkofazima iz prve polovice 4. st. Glava, s uvojcima duge kose, vrlo je kvalitetna, plastična, s mekim, difuznim sjenama, što može podsjetiti na pristup slikara u konfesiji ispod bazilike Svetih Ivana i Pavla (vidi sl. 63). Teško je izbjeći usporedbu s mladim olimpskim božanstvima – Apolonom i Dionizom – i u takvom prikazu ne prepoznati helenistički ideal ljepote koji će doći do izražaja u rimskoj umjetnosti sredinom 4. st.



tas).¹⁰¹ Bile su to neutralne kategorije, lako prilagodljive različitim vjerskim tumačenjima. Kao takav našao je svoje (prirodno) mjesto u zagrobnoj umjetnosti, gdje je mogao biti shvaćen kao alegorijski prikaz Zlatnog doba (*aurea aetas*), neke vrste raja kojemu se vraćamo poslije smrti. Motiv ima važno mjesto i u starozavjetnoj tradiciji; ne javlja se samo kralj David kao pastir izraelskoga naroda, već i sam Jahve poput pastira pazi na svoje ovce.¹⁰² Kršćani su preuzeli isti motiv utoliko lakše što je i u Novome zavjetu imao jednako važnu ulogu, te su stvorili figuru *Dobrog pastira*, najraniji ikonografski tip Krista, koji zauzima središnje mjesto u likovnom programu katakomba (najčešće u središtu svoda ili pod lukom arkosolija), kao i na reljefima sarkofaga.¹⁰³ Utjecaj antičke ikonografije izražen je i u drugom čestom tipu Krista – liku čovjeka u togi i plaštu, sa svitkom u ruci, rađenom po uzoru na prikaz filozofa. Međutim, za razliku od tradicionalnog tipa filozofa, Krist je najčešće upadno mladolik, bez brade i duge valovite kose (sl. 64). Ta znakovita promjena u odnosu

Slika 65. Salona, podni mozaik s Orfejem, 2. st. Arheološki muzej Split

Jedan od najljepših antičkih mozaika iz Salone u središnjem medaljonu ima prikaz Orfeja među životinjama. Simbol pjesničkog nadahnuća i čest ukras u rezidencijalnim prostorima i privatnim kućama, Orfej u kasnoj antici dobiva značajnu ulogu u zagrobnom kontekstu. Kao jedna od mitoloških figura koje „osciliraju između ljudskog i božanskog svijeta“ Orfej je u očima kršćana bio prepoznat kao mogući simbol Krista.



na ustaljeni tip starijeg, bradatog mudraca, zaogrnutog filozofskim plaštem (*pallium*) – jednako revolucionarna kao što je to nekoć bio Aleksandrov lik u odnosu na dotad uobičajene tipove grčkih političara i vojskovođa – naglašava značenje *Istinskog filozofa*, donositelja spasonosne, istinske filozofije, pri čemu svitak u ruci aludira, dakako, na Sveto pismo. Na tragu takvog načina razmišljanja, prvim kršćanima nije bio stran niti alegorijski prikaz Krista u liku ribara (kojega, vidjeli smo, spominje sv. Klement), podatan kršćanskoj interpretaciji s obzirom na simboliku *Ribara duša* i na vezu s motivom ribe, čije značenje varira od znaka prepoznavanja (grčki akronim ΙΧΘΥΣ za Isus Krist Božji Sin Spasitelj), do euharistijskog simbola, odnosno, podsjetnika na čudesni ribolov.¹⁰⁴

Sličnu je metamorfozu u prvoj kršćanskoj umjetnosti doživio Orfej, kojega glazbeni dar izdvaja među smrtnicima i omogućava mu da voljenu Euridiku, barem na trenutak, izbavi iz podzemnog zatvora smrti (sl. 65). I on je dio idilično-sakralnog, bukoličkog repertoara što mu garantira mjesto u tradicionalnom ukrasu rimske kuće, gdje je prikazan u kratkoj ili dugoj tunici, s frigijskom kapom

na glavi i harfom u ruci, okružen domaćim i divljim životinjama.¹⁰⁵ Bio je blizak Apolonu (odakle sličnost s klasičnim tipom Apolona *Kitareda*), mitski autor *Orfičkih himni*; prema jednoj židovskoj tradiciji, bio je čarobnjak, Mojsijev učenik. Suvremenici nisu mogli promaći niti njegova soteriološka uloga, odnosno, „dvosmislenost figure koja oscilira između ljudskog i božanskog svijeta“. Kasna antika s entuzijazmom je prihvaćala takva bića; među njima su Heraklo, Dioniz, Asklepije, koji u svijetu sinkretističke duhovnosti zauzimaju važno mjesto, što potvrđuje njihova učestalost u zagrobnoj umjetnosti.¹⁰⁶ U kontekstu kršćanske grobnice Orfej je postao simbol za Krista i snagu uskrsnuća, pomiješavši se ikonografski s motivom *Dobrog pastira*, kao što će se ovaj s vremenom – ogrnuvši purpurni plašt i uzimajući u ruke draguljima optočeni križ (*crux gemmata*) – približiti carskim prikazima.¹⁰⁷ Na jednoj fresci u Domicilnim katakombama Orfej je zauzeo njegovo mjesto u središtu svoda; sa strane su prikazane teme iz Staroga i Novoga zavjeta, uključujući Davida, što možemo protumačiti željom slikara (ili naručitelja) da povuče paralelu između Orfeja i izraelskog kralja, legendarnog autora starozavjetnih psalama.¹⁰⁸ I jedan i drugi posjedovali su dar pjesme koja je mogla smekšati srca ljudi i životinja; kao takvi mogli su se uklopiti u optimističnu poruku kršćanskoga zagrobnog dekora te povezati dvije različite tradicije – starozavjetnu (judejsku) i pogansku (helenističku). Na tipološkoj razini, obojica su mogli biti shvaćeni kao prefiguracija Krista, jer Isus je potomak Davidove kraljevske loze i ujedno *Novi Orfej* – donositelj mira i učitelj vrline. Asocijativni raspon i simbolički potencijal takvih slika-znakova gotovo su beskonačni; za Klementa Aleksandrijskoga, Orfej je sličan Kristu, jer je pjesmom „uspio ukrotiti čovjeka, najneposlušniju od sviju zvijeri“.¹⁰⁹ Ipak, *Novi Orfej* autor je drugačije, kršćanske pjesme: „Ima li milozvučnijega pjeva“, pita se sv. Ambrozije, „od onoga koji naviješta oprostjenje grijeha i uskrsnuće mrtvih?... Tom je harfom uništio strah od smrti; slatkoćom njezinih struna pod noge je bacio pakao“.¹¹⁰

Kako su i na kojim sve razinama djelovale takve slike-znakovi, odnosno, gdje treba tražiti ključ za njihovu interpretaciju? Antičkom čovjeku pojedini motivi bili su itekako dobro poznati – uvjetovani zajedničkim iskustvom života u rimskoj državi i na prostoru šireg Mediterana – i upućivali su na slična ili istovjetna značenja. Ta su, međutim, bila dodatno artikulirana sukladno specifičnim vjerskim tradicijama. Kao što je nekoć prikaz Silvana na brojnim

kulturnim reljefima s područja Dalmacije i Ilirika u sebi spojio ikonografiju helenističko-rimskoga Pana i lokalnog ilirskog božanstva, tako je za tradicionalnog Rimljanina pastir s ovnom na leđima mogao biti nasljednik Merkura *psihopompa*, pratitelja duša u podzemni svijet.¹¹¹ S druge strane, pastir u kršćanskim grobnicama bio je „vezan“ preciznim biblijskim referencama i u očima vjernika predstavljao je Krista.¹¹² Ali, bio je to Krist koji je na sebe preuzeo ulogu *psihopompa*, kao što je redom preuzimao uloge *Istinskog filozofa*, *Sunca Pravde* i slično. Primjer takvog prijenosa značenja je oslik iz jedne grobnice na groblju Sv. Sebastijana u Rimu, gdje je uz *Dobrog pastira* i oranta (omiljeni par u kršćanskom zagrobnom dekoru) prikazan i Merkur *Psihopomp*, kao da se ubacivanjem općepoznatoga mitološkog motiva željelo dodatno pojasniti značenje kršćanskih simbola.¹¹³

Slika 66. Sarkofag s Dobrim pastirom i berbom grožđa, sredina 4. st. Vatikan, Museo Pio Cristiano

Za jedan od najpoznatijih kršćanskih sarkofaga nije jasno je li doista bio namijenjen kršćanskome naručitelju. Zašto trojica pastira i zašto različite fizionomije? Motiv pastira s ovcom na ramenima javlja se već u 2. st. na mitološkim sarkofazima, pa nije isključeno da je i ovdje u pitanju tradicionalna interpretacija popularnog motiva.

Kršćani kasnijih stoljeća vjerojatno bi bili iznenađeni nedorečenošću takvoga likovnog repertoara. Uzmimo, primjerice, bogato ukrašeni rimski sarkofag koji na pročelju ima tri figure pastira s janjetom na ramenu, raspoređene u središte i na krajeve reljefa (sl. 66).¹¹⁴ U prostoru među njima gusto se isprepleću vitice vinove loze, s mnoštvom malih erota zabavljenih branjem grožđa i pravljenjem vina. Premda mu literatura najčešće pridaje kršćansko značenje, njegova ikonografija zapravo ne odudara od uobičajenih prikaza dionizijske ili pastoralne tematike na sarkofazima 2-3. stoljeća, što je dodatno naglašeno odabirom ukrasa za postolja na kojima stoje figure pastira i na kojima vidimo grifone – tradicionalni sepulkralni motiv antičke umjetnosti. Za Guntrama Kocha, koji sarkofag datira na kraj 4. stoljeća, navodeći ga kao „najkasniji primjer sarkofaga bukoličke tematike“, umnažanje pastira je dokaz da ne treba govoriti o kršćanskome sadržaju.¹¹⁵ Doista, ako





Slika 67. Reljef s prikazom Kristovih čuda, posljednja četvrtina 3. st. Rim, Museo Nazionale

Polikromni fragmenti dobili su ime po ostacima boje na reljefima sa scenama Kristovih čuda. Tertulijan kaže da nema ničeg zajedničkog između Krista („učenik Neba“) i filozofa („učenik Grčke“), ali uzor kršćanskim reljefima morali su biti upravo tradicionalni prikazi filozofa.

je pastir mišljen kao simbol Krista, čemu onda tri figure različitih fizionomija (bradati pastir u središtu, za razliku od mladolikih na krajevima)?! Vjerojatno treba isključiti mogućnost da se radi o špekulaciji na temu Sv. Trojstva. Međutim, pojava sličnog fenomena drugdje, primjerice, u Kalistovim katakombama – gdje se na svodu jednog kubikula javljaju dva *Dobra pastira* – čini se da upućuje na alegorijsku interpretaciju apostolskog poslanja, kao što je svojevremeno uočio Friedrich Gerke.¹¹⁶ Još smo jednom suočeni s nedovoljno određenim ikonografskim tipovima, odnosno, s „višestrukim značenjima“ (*Vielzahl der Deutungen*), koja ostavljaju mogućnost različitog tumačenja ponuđenog sadržaja.¹¹⁷ Drugi poučan primjer su tzv. *polikromni fragmenti* sa samog kraja 3. stoljeća (sl. 67).¹¹⁸ Ukrašeni su epizodama Kristovih čuda i, vjerojatno, jednim od prvih primjera Propovijedi na gori. Dok je u čudima Krist prikazan kao bradati filozof u dugoj tunici – po čemu se razlikuje od kasnijih primjera koji ga u pravilu prikazuju mladolikog – za Propovijed na

gori korišten je drugačiji ikonografski predložak. Frontalna, sjedeća figura starijeg muškarca, duge kose i brade, u filozofskom ogrtaču prebačenom preko nagog poprsja, desne ruke podignute u autoritativnoj gesti obraćanja, jasno podsjeća na klasični tip Jupitera ili Asklepija koji se umjetniku mogao učiniti najboljim rješenjem s obzirom na sadržaj prikazane epizode.¹¹⁹

Navedeni su primjeri korisni jer nas podsjećaju da kršćani prvih stoljeća nisu imali jasnu predodžbu o fizičkom izgledu Krista i da su tom pitanju (ukoliko su ga uopće postavljali) pristupali s priličnom slobodom. To potvrđuju i viđenja zabilježena u ranoj kršćanskoj literaturi, u kojima se Krist ukazuje vjernicima kroz niz alegorijskih prikaza. Tako ga Herma u jednom od vrlo popularnih tekstova iz 2. stoljeća vidi kao pastira, „odjevenog u bijelo kozje krzno, s torbom na ramenima i štapom u ruci“; tek kada je ovaj progovorio, „lik mu se izmijenio“, a Herma ga je prepoznao.¹²⁰ Prije mučeničke smrti u Kartagi početkom 3. stoljeća, kršćanka Perpetua u nekoliko navrata ima viđenje raja; u jednom od tih susreće pastira – sijedog i bradatog čovjeka koji muze ovce i daje joj sira za jelo, dok joj se u drugom Krist ukazuje kao *Nebeski sudac*, ali u liku trenera gladijatora, koji dijeli zlatne jabuke iz vrtova Hesperida kao nagradu!¹²¹ Problemi interpretacije koji proizlaze iz takvog pristupa otežavaju nam „čitanje“ poznatog sarkofaga iz Arheološkog muzeja u Splitu s početka 4. stoljeća, koji u središtu pročelja ima pastira s janjetom na ramenima, smještenog unutar arhitektonski snažno profilirane niše trokutastog zabata (sl. 68).¹²² Theodor Klauser ga je isprva interpretirao kao alegoriju vrline (*Tugendallegorie*), da bi kasnije predložio i značenje pastira *psihopompa*, poganskog ili vjerski neutralnog sadržaja.¹²³ Međutim, kao i u slučaju gore spomenutoga sarkofaga iz Rima, većina istraživača u njemu prepoznaje *Dobrog pastira*, odnosno, kršćanski sadržaj.¹²⁴ Istina je da su na sarkofagu izostali eksplicitni kršćanski simboli i teme: s lijeve i desne strane pastira prikazani su pokojnik i pokojnica na postoljima, sugerirajući komemorativne portrete u rimskoj tradiciji. Okruženi su mnoštvom manjih figura, od starijih muškaraca i žena do djece, koji vjerojatno predstavljaju širu obitelj – uključujući oslobođene robove – okupljenu prigodom pogreba ili svetkovine posvećene mrtvima (*Parentalia*). Na bočnim stranama se, pak, javljaju tradicionalni poganski sepulkralni motivi: erot s izvrnutom bakljom te vrata, koja su česta aluzija na smrt i podzemni svijet.¹²⁵ Činjenica da se sarkofag izvorno nalazio u istoj obiteljskoj memoriji s mitološkim sarkofagom Hipolita i Fedre na salonitanskom groblju Manastirine, daje nam doda-



Slika 68 a-c)
Sarkofag Dobroga
pastira, prva
četvrtina 4. st.
Arheološki muzej
Split

Sarkofag Dobroga
pastira, nađen na
groblju Manastirine
(vidi sl. 57), jedan
je od najčešće
proučavanih
kasnoantičkih
spomenika
iz Hrvatske.
Jedinstveni prikaz
muškarca i žene
na postoljima,
okruženih brojnim
malim figurama,
ukazuje na
tradicionalna
okupljanja na grobu
i odavanje počasti
pokojnicima. Tu
su i standardni
sepulkralni motivi na
bočnim stranama –
erot sa spuštenom
bakičjom i vrata
podzemnog svijeta
– zbog čega neki
istraživači dovode
u pitanje kršćanski
karakter sarkofaga.
Pred nama je
vjerojatno još jedan
primjer „mekoga“
kršćanstva
unutar vodećih
aristokratskih
obitelji, čemu
u prilog govori
činjenica da je u
istoj grobnici bio
smješten i mitološki
sarkofag Hipolita i
Fedre (vidi sl. 44).

tan povod da razmišljamo o karakterističnoj polisemiji zagrobnog dekora na početku 4. stoljeća, ali i o procesu pokrštavanja među vodećim salonitanskim obiteljima, koji nije mogao biti jednostavan, niti trenutni. Sličnu situaciju zatičemo u obiteljskoj grobnici na *Via Latina* u Rimu, gdje su sredinom 4. stoljeća zidovi jednog hipogea bili istovremeno oslikani biblijskim epizodama (starozavjetnim i Kristovim čudima) i Heraklovim poslovima, ukazujući na miješanu religijsku pripadnost pojedinih članova obitelji.¹²⁶

Bez obzira na konačnu interpretaciju splitskoga sarkofaga, zanimljivo je da motiv *Dobrog pastira* ubrzo nestaje iz zagrobne ikonografije, usporedo s nestankom specifičnog dekora vezanog uz katakombe i sarkofage.¹²⁷ Taj fenomen treba dovesti u vezu ne samo s evolucijom zagrobnih običaja, već prije svega s razvojem kršćanske ikonografije koja se okreće povijesnoj Kristovoj osobi i koja će opravdanost njegova fizičkog izgleda uskoro potražiti u slikama „koje nisu nastale ljudskom rukom“ (*aheiropoieta*), već predstavljaju čudesan otisak njegova stvarnog lica. Kao takve, one će biti nezaobilazan uzor svim kasnijim *svetim slikama* u kršćanskoj umjetnosti.¹²⁸

*

Preuzimanje raširenih tipova i motiva iz bogatog repertoara antičke umjetnosti bez sumnje je utjecalo na prepoznatljivost i popularnost kršćanskih slika-znakova. No, takva je praksa lako mogla dovesti do zamjene karakterističnih ikonografskih detalja. Na jednom prikazu u Domicilnim katakombama vidimo sjedeću mušku figuru nalik Orfeju; međutim, okružen je stadom i oslonjen o pastirski štap (*pedum*), a u ruci umjesto harfe drži siringu, glazbalo običnog pastira. Je li to, dakle, pastir koji se latio sviranja ili Orfej s netipičnim instrumentom u ruci?¹²⁹ Sigurno je jedino da su obojica u očima vjernika mogli predstavljati Krista i da konflacija njihovih atributa nije bila prepreka takvom shvaćanju. U nekim slučajevima, međutim, interpretacija nije tako jednostavna. Tako u grobnici obitelji Aurelijevaca u Rimu, vjerojatno s početka 3. stoljeća, susrećemo niz enigmatičnih prizora koji uključuju različite scene i pojedinačne figure s atributima filozofa-pedagoga (vidi sl. 82). Među njima je i prikaz bradatog pastira u dugoj tunici sa stadom, koji sjedi na povišenom mjestu i u krilu drži razmotani svitak.¹³⁰ Trebamo li u njemu prepoznati *Dobrog pastira* ili *Istinskog filozofa* koji propovijeda na gori, kao što je bio slučaj na spomenutim

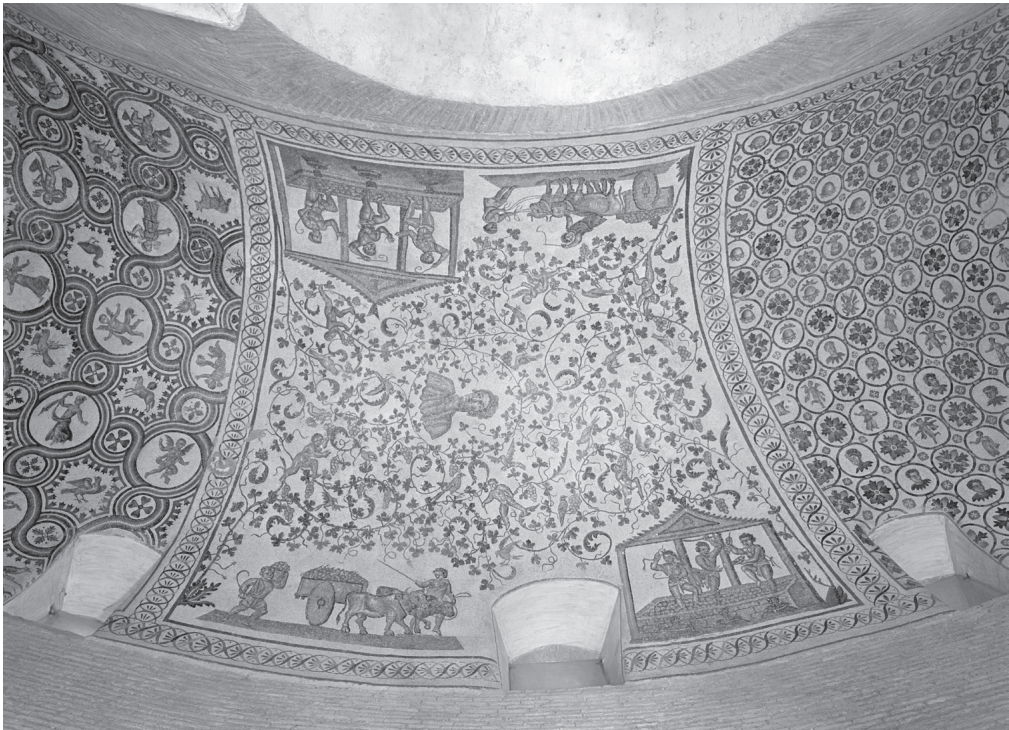
reljefima iz Nacionalnog muzeja u Rimu (vidi sl. 67), gdje je Krist također bio prikazan kao stariji, bradati muškarac, ali ne u tunici, već u filozofskom paliju? Odstupaju li takvi prikazi od uobičajene ikonografije iz istih razloga zbog kojih je Perpetua vidjela Krista u različitim alegorijskim oblicima ili možemo ići korak dalje i postaviti pitanje drugačije interpretacije kršćanske poruke?¹³¹ Od sv. Ireneja Lionskog (o. 130-200) doznajemo, naime, da su razne gnostičke skupine bile sklone upotrebi kultne slike, pa su tako uz velike filozofe – Pitagoru, Platona, Aristotela – posjedovali i častili (ukrašavali vijencima) Kristove portrete.¹³² Sve mogućnosti su otvorene; interpretativna fleksibilnost obilježje je slike-znaka i odgovara njezinom kapacitetu da u sebi utjelovi niz mogućih značenja, prilagođenih specifičnim vjerskim ili filozofskim porukama. Stoga je teško, a možda i nemoguće sažeti u jedno jedinstveno iskustvo sve ono što su naručitelji, umjetnici i korisnici tih djela osjećali i mislili. Na taj je način, međutim, olakšan prijelaz iz nekršćanskog u kršćanski (ili židovski) vjerski simbolizam, što nas može navesti na pomisao da su radionice koje su ukrašavale grobove iz pragmatičnih razloga promovirale većini prihvatljive teme i motive, a jedna od posljedica takve prakse bio je sve veći broj sarkofaga s neutralnim bukoličkim temama i motivima u posljednjoj četvrtini 3. stoljeća.¹³³

Nesumnjivo su upravo rimske radionice s vremenom morale odgovoriti na sve brojnije narudžbe iz kruga kršćanske zajednice, stoga valja pretpostaviti da ikonografija prve kršćanske umjetnosti nastaje u okviru redovite radioničke proizvodnje. Primjer jednog sarkofaga u Londonu s kraja 3. stoljeća ilustrira način na koji su se radionice prilagođavale novim naručiteljima: na sarkofagu dominira ženska figura u ležećem položaju, isprva vjerojatno zamišljena kao usnula Arijadna.¹³⁴ Ženska je figura, međutim, izgubila neke od svojih atributa i dobila umetak koji ukazuje na promjenu spola; istovremeno, od Dioniza i njegove razuzdane pratnje (*thiasos*), koji su sastavni dio teme, preostali su jedino mali eroti. Vidjeli smo da su izoliranje središnjeg motiva i redukcija mitološkog sadržaja sve izraženiji prema kraju 3. stoljeća, što je moglo olakšati prilagodbu pojedinačnim željama naručitelja. Nije, međutim, jasno je li se Arijadna pretvorila u usnulog pastira Endimiona, tragičnog ljubavnika božice Selene, ili u Jonu, budući da je u kršćanskoj ikonografiji ista ležeća (muška) figura predstavljala starozavjetnoga proroka.¹³⁵ Katkad ga vidimo odjevenog u ženske halje, katkad kao pastira, ali najčešće je Jona ipak nag, iako se kao takav u biblijskom tekstu

Slika 69. Rim, crkva Sv. Konstance, mozaici u deambulatoriju, sredina 4. st.

Mozaici u deambulatoriju nastali su otprilike istovremeno kada i rimski sarkofag Dobroga pastira i berbe grožđa (vidi sl. 66). Uključivanje malih erota, zabavljenih branjem i tiještenjem grožđa, u prevladavajuće ornamentalni mozaični ukras, predstavlja još jedan dokaz omiljenosti – i neutralnosti – motiva sredinom 4. st.

ne spominje. To je, bez sumnje, posljedica utjecaja tradicionalne ikonografije, ali i stalne antičke potrebe za idealizacijom junaka, koja se očituje u *herojskoj nagosti*, a javlja se i u slučaju drugih starozavjetnih figura, primjerice, Danijela u jami među lavovima.¹³⁶ Na brojnim su kršćanskim sarkofazima Joni pridodane i životinje iz stada, premda starozavjetni prorok, za razliku od Endimiona, nije bio pastir. Biblijski tekst ne spominje, uostalom, niti erote i vinovu lozu, već bršljan. No, asimilacija oba motiva u kršćanski repertoar bila je brza. Reprezentativni primjer su mozaici iz sredine 4. stoljeća u crkvi Sv. Konstance u Rimu, izvorno namijenjenoj za mauzolej Konstantinovih kćeri Konstantine i Helene.¹³⁷ Ondje je segment svoda u deambulatoriju premrežen viticama vinove loze, između kojih eroti beru, prikupljaju i odvoze grožđe (sl. 69), po uzoru na uobičajenu ikonografiju dionizijskih sarkofaga, na kojima se najčešće pojavljuju u sekundarnom polju – na poklopcima. Na isti ikonografski krug podsjećaju i pantere koje se javljaju uz stilizirane karijatide, nekoć u tamburu kupole. Čak i ako pretpostavimo da su mozaici nastali prije negoli je mauzolej prenamijenjen u kršćansko svetište, znakovito je da preobrazba prostora nije dovela do značajnih izmjena u dekorativnom programu. To može značiti samo



da je izvorna dekoracija, čija je poruka nevine zaigranosti i obilja nalik viziji raja, smatrana kompatibilnom biblijskim prizorima koji su nekoć ukrašavali kupolu građevine, kao i temi Predaje zakona u dvije dograđene apside.¹³⁸ U nešto kasnijem (carskom) mauzoleju iz sredine 4. stoljeća, onom u španjolskom Centcellesu, također dolazi do miješanja biblijskog i tradicionalnog sadržaja, s time da ondje prevladavaju teme i motivi iz života pokojnika.¹³⁹

Navedeni primjeri zorno nam pokazuju kako su se u krilu već postojeće likovne tradicije i radioničke proizvodnje – neovisno o literarnoj tradiciji ili doktrinarnim razlozima – razvili pojedini ikonografski tipovi karakteristični za prvu kršćansku umjetnost. Možda je upravo njihovo podrijetlo izazivalo stalnu sumnjičavost među crkvenim ocima i utjecalo na povremene zabrane uvođenja slika u sveti prostor i pozive na njihovo uništavanje.

IDEALIZACIJA PROŽIVLJENOG I OBEĆANJE RAJA

Učestalost navedenih motiva u rimskoj zagrobnoj umjetnosti govori o univerzalnosti poruke koja nadilazi konfesionalne granice. Na prvi pogled čini se da su prikaze „nepomućene sreće“ svi prepoznavali kao takve i da smijemo govoriti o zajedničkom simboličkom repertoaru kasnoantičke religioznosti, koji će nestati čim trijumfalno kršćanstvo krajem 4. stoljeća uspostavi autoritaran likovni program. Međutim, izdvojeni iz svoga izvornog konteksta, ti rani primjeri mogu izazvati nedoumicu: radi li se o kršćanskoj ili poganskoj poruci, o dogmatskoj ili heretičkoj interpretaciji, o vjerskom ili svjetovnom sadržaju? To nam otežava interpretaciju pojedinih primjera koji su dobili važno mjesto u literaturi o počecima kršćanske umjetnosti, kao što je zidna slika u kubikulu *Velatio Priscilinih katakombi*, nazvanom prema upečatljivoj „Ženi s velom“ (*Donna velata*) koja je prikazana ruku uzdignutih u stavu molitve (sl. 70).¹⁴⁰ Ženska figura oranta jedan je od najčešćih motiva u zagrobnoj umjetnosti i upućuje na univerzalno značenje, u smislu personifikacije pobožne duše, ili pobožnosti (*pietas*) kao takve.¹⁴¹ Ipak, portretne crte katkad nam daju za pravo prepoznati pokojnicu, što je u skladu s već viđenom potrebom za individualizacijom sudbine na mitološkim sarkofazima.¹⁴² *Donna velata* je okružena s dvije scene; s lijeva sjedi stariji muškarac (učitelj?) i podučava mladi par (supružnici?), dok je s desna jednostavno odjevena žena



Slika 70. Rim, Prisciline katakombe, sredina 3. st.

Žena s velom (*Donna velata*) dala je ime dobro poznatom hipogeju u Priscilininim katakombama. Ruku podignutih u stavu molitve, izražajnog lica, središnja ženska figura vjerojatno predstavlja portret pokojnice, koju susrećemo i u dvije epizode životnoga ciklusa: to su sakrament braka (kršćanski *dextrarum iunctio*) te majčinstvo (žena s djetetom u krilu).

s djetetom u krilu. Na zidovima iste grobnice javljaju se starozavjetne teme (Jona, Hebreji u gorućoj peći), dok je u središtu svoda prikazan *Dobri pastir*. Vodeći se za kršćanskim ukrasom grobnice, tradicionalno tumačenje u motivu žene s djetetom vidi jedan od prvih prikaza Marije s malim Kristom. Pitanje je, međutim, trebamo li u tim ranim primjerima kršćanske umjetnosti pod svaku cijenu tražiti sadržaj i poruke na koje smo navikli u kasnijim stoljećima kada će Bogorodica s Djetetom doista biti jedan od najčešćih motiva kršćanskih umjetnika. Umjesto toga, razmotrimo moguće uzore iz tradicionalne zagrobne ikonografije koji se nameću kao logična usporedba: to su tipizirane epizode životnog ciklusa (*vita humana*) – skraćeni životopis pokojnice – svojevrsan likovni ekvivalent biografski intoniranim natpisima na rimskim grobovima (sl. 71). Među njima uobičajeno nailazimo na ženidbu (tip *dextrarum iunctio*) i majčinstvo (majka s djetetom u krilu), dok se poduka mladog para u ovom slučaju vjerojatno odnosi na religijsku inicijaciju (koja je zamijenila tradicionalni sat filozofije). Figuru majke na zidu kubi-kula u Priscilininim katakombama tako možemo poistovjetiti s pokojnicom koja je prikazana u nekoliko bitnih segmenata života, kao što

Slika 71. Ulomak sarkofaga, 2/3. st. Arheološki muzej Zagreb

Ulomak (dječjeg?) sarkofaga ili nadgrobnog reljefa sadrži dvije scene majčinstva. Posebno je dirljiv prikaz djeteta u kolicima, koje uči hodati. Ptica uz noge majke, česta u poganskoj zagrobnoj umjetnosti, vjerojatno upućuje na preranu smrt i prolaznost općenito.



je bio običaj na brojnim *Lebenslauf* sarkofazima.¹⁴³ Život je provela u duhu kršćanskoga nauka (katehetska poduka) i pobožnosti (stav oranta), što joj je osiguralo spas (kao Joni i trojici Hebreja u gorućoj peći). Za to je zaslužan Krist – *Dobri pastir* koji s vrha svoda bdije nad stadom vjernika i šalje ohrabrujuću poruku ljubavi i brige.¹⁴⁴

Na sličan način možemo pristupiti još jednom poznatom primjeru. Riječ je o znatno oštećenoj zidnoj slici iz Priscilinih katakombi na kojoj prepoznajemo pastoralni ugođaj i ženu s djetetom u krilu. Pred njom stoji muškarac uzdignute ruke, pokazujući prema nečemu što liči na zvijezdu povrh ženine glave.¹⁴⁵ Okolni dekor (ponovo je *Dobri pastir* u središtu) ukazuje na kršćansku grobnicu pa su mnogi ženu tumačili kao Mariju s malim Kristom, a muškarca kao starozavjetnoga proroka Bileama koji najavljuje Mesijin dolazak: „Od Jakova zvijezda izlazi, od Izraela žezlo se diže“.¹⁴⁶ U prilog takvoj interpretaciji navodili su popularnost motiva među kršćanskim piscima 2. i 3. stoljeća, kao i činjenicu da je muškarac uz Mariju, koji rukom pokazuje na zvijezdu, prisutan i u ranim primjerima Poklonstva mudraca (maga) na sarkofazima.¹⁴⁷ I ovdje, međutim, ne možemo izbjeći usporedbe s uobičajenim repertoarom *Lebenslauf* sarkofaga, pri čemu je pokojnica namjerno smještena u idiličan, pastoralni ambijent; stav muškarca i njegova podignuta ruka odgovaraju tipu pedagoga ili filozofa, što sugerira intelektualnu ili religijsku poduku, vjerojatno inicijaciju u kršćanski nauk, kao što je bio slučaj i u kubikulu *Velatio*.¹⁴⁸ Dakako da je tradicionalna ikonografija mogla dati povod nastanku novog, biblijskog sadržaja, pri čemu je bilo dovoljno dodati motiv zvijezde povrh ženskog lika s djetetom da bi izvorna biografska epizoda dobila mesijanski sadržaj; no, pi-

Slika 72. Nadgrobni reljef, oko 200. Trier, Rheinisches Landesmuseum

Tema poduke, česta na sarkofazima i nadgrobnim reljefima, ovdje odiše realističnošću prikaza: frontalno okrenut promatraču je stariji, bradati učitelj (*paedagogos*) koji sjedi na karakterističnoj katedri i podučava dvojicu mladića s rastvorenim svicima u ruci. Treći učenik, s torbom u ruci, tek je stigao i čini se da se ispričava zbog kašnjenja. Dubina prostora i visina reljefa, te kvalitetna obrada i klasična mirnoća daju reljefu pomalo svečani i dostojanstveni ton, primjeren temi.



tanje je do koje mjere možemo slikovni program kršćanske grobnice tumačiti usporedbama iz literarnih izvora i pritom u drugi plan gurati naslijeđe tradicionalne zagrobne umjetnosti. Naime, upravo je ta, specifično rimska likovna tradicija zaslužna za cijeli niz karakterističnih tema, vezanih uz život pokojnika ili pokojnice. Među najčešćima na sarkofazima su prikazi lova i poduke (filozofske ili religijske), tipični za idealizirano shvaćanje aktivnog i kontemplativnog života rimske aristokracije (sl. 2, 45, 72). U katakombama je izostala „aristokratska“ tema lova, no zato susrećemo brojne prikaze grobara (*fossores*), bačvara ili pekara, što nas podsjeća da su podzemne grobnice često u vlasništvu pojedinih cehova. U jednom kubikulu Domicilinih katakombi nailazimo na oslikani friz figura u scenama mjerenja žita i pravljenja kruha, koji priziva u sjećanje reljefe s grobnice bogatog poduzetnika Marka Vergilija Eurizaka iz Augustova vremena (vidi sl. 43).¹⁴⁹ Odabir pojedinih motiva za ukras groba ne mora, dakle, biti uvjetovan željom za uprizorenjem složenih teoloških ideja; umjesto toga, kaže Jean Guyon, trebamo ga razumjeti dvojako: „kao potvrdu specifičnog načina života i kao obećanje raja koji mu je nalik“. ¹⁵⁰ Budemo li tako shvatili i gore navedene primjere, tada ćemo u njima prepoznati sadržaj nadahnut životnim iskustvom pokojnice – majčinstvo te inicijaciju u kršćanski nauk, koji ovdje poprima značenje spasonosnoga sakramenta.

U kategoriju likovnih prikaza *specifičnog načina života* možemo uvrstiti i scenu zajedničkog objeda skupine muškaraca (rjeđe su prisutne i žene), koji su poredi duž počivala izduženog (*stibadium*) ili polukružnog tipa (*sigma*), čestu u rimskoj zagrobnoj umjetnosti toga vremena.¹⁵¹ Još od Platona tema gozbe posjeduje snažnu simboličku konotaciju; to su oni „sretni demoni“, kako ih naziva Porfi-

Slika 73. Rim, katakombe Svetih Petra i Marcelina, prva pol. 4. st.

Realističan prikaz u arkosoliju jedne grobnice, s poslužiteljem, koji nosi vrč i pehar s vinom sudionicima vesele gozbe (njih četvorica), ilustracija je okupljanja na grobovima pokojnika, s hranom i pićem, što je potrajalo dugo u kršćansko doba. Nekoliko vrčeva (jedan prevrnut!) podno stola s hranom zorno dočaravaju hedonistički karakter gozbe.



rije u *Plotinovu životu*, među kojima su „najbolji među ljudima, to jest, Platon, Pitagora te svi koji pripadaju zboru besmrtnoga Erosa. Oni provode vrijeme na stalnim gozbama, na kojima se srce bez prestanka veseli“.¹⁵² Ilustraciju takvog vjerovanja nalazimo u jednoj (nekršćanskoj) grobnici u Rimu, gdje nam natpisi pomažu prepoznati prikaz rajskog objeda, odnosno, vijeća blaženih (*bonorum iudicio*), koji u svoj krug pripuštaju Vibiju, suprugu velikog svećenika frigijskoga boga Sabazija (vidi sl. 20).¹⁵³ Rajski se objed u kasnoj antici javlja na spomenicima gotovo svih vjerskih zajednica, a u pravilu je karakterističan za istočne, misterijske kultove, koji prakticiraju mistični obred sjedinjenja s božanstvom.¹⁵⁴ Prikaz gozbe je čest i u kršćanskome kontekstu, pa tako u katakombama Svetih Petra i Marcelina predstavlja jednu od najzastupljenijih tema (sl. 73).¹⁵⁵ Pod utjecajem ranih istraživača, ti su prikazi dugo smatrani ilustracijom Posljednje večere ili euharistijskog obreda. Dio njih doista može biti shvaćen simbolički, poglavito kada su jasno istaknuti euharistijski simboli, kao u slučaju poznate freske u Kalistovim katakombama, gdje je čitav prikaz sveden na ribu i košaricu kruha. Međutim, za ilustraciju Posljednje večere nema nikakvih dokaza prije pojave oslikanih liturgijskih knjiga (evanđelistara) u 5. stoljeću.¹⁵⁶

Ipak, objašnjenje popularnosti teme zajedničkog blagovanja (banketa) u zagrobnom dekoru treba prije svega tražiti u opsesiji rimske umjetnosti da prikazuje rituale, kako javne tako i privatne.

Na to ukazuje izrazita sklonost realističnim detaljima – kao što su hrana i oprema stola te natpisi s imenima sudionika – pa stječemo dojam da je prikazana gozba stvarna, a nikako simbolička. Uostalom, zajednički objed uz obiteljski grob (*refrigerium/caristia*) je drevni rimski običaj, vezan uz obilježavanje sjećanja na pokojnike, tzv. *Dies parentales* (*Parentalia*), koji su se tradicionalno održavali od 13 do 21. veljače.¹⁵⁷ Bio je raširen i izvan Rima, primjerice, u Sjevernoj Africi, odakle potječe najveći dio natpisa i arheoloških tragova na grobljima.¹⁵⁸ Kolika je bila važnost komemorativnog objeda, pokazuju trud i novac koji su pojedinci ulagali u nastojanju da se običaj redovito održava, jednako na bogatim kao i na siromašnim grobovima.¹⁵⁹ Porfirije kaže da je Plotin obilježavao Sokratovu i Platonovu godišnjicu smrti prinošenjem žrtve i gozбом koju bi priredio za svoje učenike.¹⁶⁰ Iste su pobude ostale prisutne i među kršćanima kod kojih je zajednički objed (*agape*) igrao važnu ulogu u životu zajednice, o čemu, čini se, svjedoči i znakoviti broj od sedam sudionika za stolom koji je uobičajen na ranim prikazima teme u katakombama. Često su to događaji koji poprimalju razmjere naglašenog dobročinstva; Paulin iz Nole tako spominje slučaj senatora Pamahija koji je na obljetnicu ženine smrti priredio veliki banket za siromašne u bazilici Sv. Petra 397. godine.¹⁶¹ Od polovice 4. stoljeća izvori sve češće govore o okupljanjima vjernika na grobovima mučenika; njihov spomen dan – zabilježen po prvi puta u rimskom martirologiju iz 336. godine – također je bio povod za prigodnu gozbu na grobu, o čemu svjedoče negodujući komentari crkvenih otaca, ali i brojni nalazi zavjetnih darova, poglavito čaša sa zlatnim dnom, ukrašenih likom štovanog sveca ili svetece.¹⁶²

Sklonost prikazivanju takvih rituala – koji u sebi objedinjuju ideale ovozemaljskog života, kao i religijska obećanja budućega – mogu nam pomoći objasniti niz podudarnosti u repertoaru zagrobne umjetnosti i dekora obiteljske kuće. Može nam se učiniti da je u određenom trenutku granica između svijeta živih i svijeta mrtvih postala sasvim tanka. I ovdje smijemo govoriti o inicijativi društvenih elita koje bez inhibicija ističu svoje statusne simbole, što se odražava u odabiru tema i motiva iz stvarnog života te u realističnosti prikaza koji podsjećaju na tradiciju rimske plebejske umjetnosti. Tako je tema gozbe popularna u unutrašnjem uređenju palača i vila; na jednom od najreprezentativnijih primjera – podnom mozaiku u Piazza Armerina s početka 4. stoljeća – vezana je uz lov, što je česta pojava i na sarkofazima.¹⁶³ Tijekom 4. sto-

ljeća ista se tema javlja – očekivano, rekli bismo – i na luksuznim predmetima od srebra koji predstavljaju carske poklone važnim pojedincima u državnoj upravi ili vojsci. Time i njihova ikonografija dobiva odgovarajuću važnost reprezentacijske slike. Ipak, to je prije svega svojevrsna posveta *specifičnom načinu života*; u ovom slučaju ona ilustrira dokolicu i bogatstvo rimske aristokracije za koju su gozba i lov – ako je suditi prema zajedljivim opisima Amijana Marcelina – postali svojevrsna opsesija koja se pretvara u kazališnu mizanscenu.¹⁶⁴ No, i kao takva, tema gozbe na neki način „kuketira“ s konceptom blaženog života (*vita beata*), koji u kasnoj antici u pravilu zadire u sferu religijskog iskustva. Stoga smijemo nagađati da je na njezinu popularnost u kasnoantičkoj umjetnosti utjecala i raširenost u zagrobnom kontekstu, čime je tema dobila na važnosti, ali i na simboličkoj vrijednosti. Na sarkofazima nisu rijetki pojedinačni prikazi vlasnika (kuće ili groba) s obitelji, odjevenih u svoje najbolje nedjeljno ruho, okruženih poslugom koja nudi čašu s vinom ili različitu hranu na pladnjevima, kao da pozivaju promatrača da zajedno s njima uživa u gostoprimstvu i obilju njihova (vječnog) doma (sl. 74). Nije teško razumjeti zašto su takvi prikazi, jednako kao i drugi načini isticanja obiteljskog bogatstva, bili tako „podatni“ za ukras kuće, ali i grobnice; primjer sarkofaga iz Simpelvelda u Nizozemskoj, kod kojega su unutrašnje strane uređene poput dnevnog boravka patricijske kuće, pokazuje da je od jedne do druge ionako bio malen korak.¹⁶⁵ U konačnici, kaže Paul-Albert Février, taj je ukras posljedica „sustavnih nastojanja jedne zajednice koja priziva u pomoć slikara i skulptora ne bi li osmislila prostor što okružuje pokojnika, s namjerom negiranja ili prikriivanja smrti“.¹⁶⁶ Ta namjera bila je poticaj nekim od najkreativnijih dosega

Slika 74. Sarkofag Cecilija Valijana, oko 260. Vatikan, Museo Gregoriano Profano

Gozba kao motiv, s pokojnikom u središtu, tema je brojnih tradicionalnih sarkofaga (tzv. *Klinen-Mahl* sarkofazi). Mizanscena stvarnoga života, s poslugom koja na pladnjevima donosi razna jela i poslastice, u društvu malih erota i glazbenika, uzdignuta je na simboličku razinu i sadrži jednako žal za prolaznošću kao i nadu u vječnu gozbu poslije smrti.



kasnoantičke umjetnosti, ali je ujedno podvrgnula velik dio tradicionalnoga likovnog repertoara sustavnoj simboličkoj reinterpetaciji, što je pripremilo teren za razvoj kršćanske umjetnosti.

*

Gornji primjeri upućuju na zaključak da se asimilacija tradicionalnih tema i motiva u kršćanskoj umjetnosti izvorno dogodila u zagrobnom kontekstu, da bi se isti repertoar nakon Milanskog edikta (313) proširio i na sakralni prostor te na predmete za svakodnevnu ili liturgijsku upotrebu. To je bio slučaj s podnim mozaicima u južnoj dvorani crkve biskupa Teodora u Akvileji, gdje su u trenutku prenamjene dvorane u crkvu figura *Dobrog pastira* i tri epizode Jonina ciklusa nasumce ubačene u već postojeće idilične prikaze morske flore i faune te godišnjih doba, s tradicionalnim personifikacijama i njihovim atributima. Takvim jednostavnim postupkom, izvorno neutralni sadržaj pretvoren je u dekor primjeren prostoru kršćanskoga kulta.¹⁶⁷ Proces asimilacije ne događa se istovremeno u svim dijelovima Carstva, niti se odvija usporedo u svim likovnim medijima: osim rijetkih iznimki, pratimo ga gotovo isključivo u katakombama i na sarkofazima grada Rima.¹⁶⁸ U početku prednjači slikarstvo, odakle „uvijek iznova pristižu novi slikovni motivi u umjetnost sarkofaga“.¹⁶⁹ Ipak, u katakombama gotovo da i nema prikaza lova, što je, pak, jedna od najčešćih tema na reljefima sarkofaga, premda se može učiniti da nije kompatibilna s kršćanskom porukom. Mogli bismo pomisliti da je takav izbor posljedica različite publike i različitih očekivanja, ali to nije dovoljno da bismo objasnili zašto će i neke biblijske teme – poput Kristova rođenja ili Prijelaza Izraelaca preko Crvenog mora – biti česte na sarkofazima, a rijetke na zidovima podzemnih grobnica.¹⁷⁰ Posebno je zanimljivo da su u katakombama izostale epizode Petrova ciklusa (Nijekanje Krista, Uhićenje), premda je riječ o izrazito rimskoj temi; samo dva zabilježena prikaza Nijekanja treba usporediti s više od 70 primjera na sarkofazima, nastalima u kratkom vremenskom razdoblju između 313. godine i sredine 4. stoljeća!¹⁷¹ Čak su i najvažniji simboli podložni tom neobičnom fenomenu; primjerice, *Dobri pastir*, daleko najpopularniji motiv u slikarstvu katakombi, zauzima gotovo beznačajno mjesto na čašama sa zlatnim dnom koje su praktički dio istoga zagrobnog dekora.¹⁷² Takvi nas primjeri upozoravaju da ne postoji jednosmjern razvitak prve kršćanske umjetnosti i da uz ostalo moramo voditi računa o prirodi pojedinih medija (nosača),

Slika 75. Sarkofag s erotima i berbom grožđa (detalj), 3/4. st. Arheološki muzej Split

Splitski sarkofag s erotima u berbi grožđa još je jedan primjer velike popularnosti tog motiva u zagrobnoj umjetnosti i njegove prilagodljivosti različitim vjerskim idejama. U odnosu na ranije sarkofage (vidi sl. 46), obrada reljefa je izrazito plošna, naglašenih i preciznih obrisnih linija koje ostavljaju dojam crteža.

njihovoj namjeni te o specifičnim radioničkim tradicijama koje će tek nakon određenog vremena prerasti u jedinstveni repertoar.¹⁷³

Može se učiniti da su kršćani olako preuzeli motive iz tradicionalnoga zagrobnog dekora i da su bili u pravu crkveni oci koji su se bojali pogubnog utjecaja slike na čistoću mlade vjere. Naravno da stvari nisu tako jednostavne. Da bi ih prihvatili, kršćani su u njima morali prepoznati jasnu simboliku i veze sa Svetim pismom. Gledajući vinovu



lozu mogli su se prisjetiti Kristove prispodobe iz Ivanova evanđelja: „Ja sam pravi trs, i moj je Otac vinogradar“.¹⁷⁴ U svjetlu takve spoznaje, dionizijski eroti s vremenom su lako mogli postati nalik anđelima ili zboru nevine djece (sl. 75); naposljetku, „ta mala dječica, to smo mi sami, spašeni iz vode i zahvaljujući vodi“, govorio je sv. Klement Aleksandrijski, objašnjavajući vjernicima simboliku ribara i ribolova.¹⁷⁵ Slično je bilo s figurom pastira koji je prizivao u sjećanje popularne prispodobe o *Dobrom pastiru* u Lukinom i Ivanovom evanđelju.¹⁷⁶ No, asimilacija tradicionalnih tema i motiva mogla je uslijediti tek nakon što je kršćanstvo počelo tražiti – i nalaziti – zajedničke točke s naslijeđem helenističko-rimske civilizacije. Među ostalim, preuzimanje antičkih motiva u prvoj kršćanskoj umjetnosti je trebalo pripomoći da se svima – vjernicima i onima koji će to tek postati – objasne i približe načela nove vjere. Pritom je kršćanima bilo bitno naglasiti istinitost svoje poruke, a manje njezinu apsolutnu izvornost.¹⁷⁷ U likovnom smislu to je bilo moguće zahvaljujući višeznačnosti i prilagodljivosti slike-znaka, odnosno, zbog simbolima svojstvene polisemije, koja je omogućila novu interpretaciju tradicionalnih motiva. Ako je i nastala s namjerom *negiranja i prikrivanja smrti*, kršćanska slika od samog je početka imala još jednu, možda i važniju zadaću, a ta je bila u funkciji apo-

logije – obrane i tumačenja vjere – koja je bila posebno intenzivna upravo u vrijeme Antonina i Severa.¹⁷⁸

STAROZAVJETNE TEME: METODA TIPOLOGIJE

Istraživanja slikovnog repertoara u kršćanskim grobnicama tijekom 3. stoljeća otkrila su još jedan zanimljiv podatak: osim što u cjelini prevladavaju apstraktne dekorativne sheme i likovni motivi preuzeti iz tradicionalnog repertoara, starozavjetne teme prednjače pred novozavjetnima. To je dodatan razlog zašto su neki istraživači pretpostavili da nastanak kršćanske umjetnosti treba dovesti u vezu sa židovskim oslikanim ciklusima. No, ukoliko su takvi ciklusi doista postojali i bili rašireni – za što nema prave potvrde, poglavito ne u samome Rimu – kršćanski umjetnici iz njih su crpili samo one teme i motive koji su odgovarali specifičnoj namjeni slike u zagrobnom kontekstu.¹⁷⁹ Zašto i po kojemu ključu su odabrani? Ako razmotrimo učestalost pojedinih starozavjetnih tema u katakombama, ustanovit ćemo da se najčešće javljaju Jona (ciklus: mornari bacaju Jonu u more, kit guta Jonu, Jona izbačen na obalu), Danijel među lavovima, Noa u arci, Adam i Eva, Abrahamova žrtva, tri mlada Hebreja u gorućoj peći, Job, Suzana i starci, itd.¹⁸⁰ Neke od tih tema prisutne su i u sinagogi u Dura Europosu, ali u kontekstu kršćanske grobnice izdvojene su iz narativnog ciklusa (povijest Izraela) i pretvorene u simboličke scene – univerzalne primjere vjere i pobjede nad smrću. Kao takve, one predstavljaju poruku namijenjenu pojedincu i nije im cilj bilježiti povijest zajednice, što ponajbolje dolazi do izražaja u činjenici da krvavi progoni – koji su glavna tema u Euzebijevoj *Crkvenoj povijesti* – nisu ostavili značajnijeg traga u ikonografiji prve kršćanske umjetnosti.¹⁸¹ Često se čuje da je tema Prijelaza Izraelaca preko Crvenoga mora asocijacija na stvarni događaj – pobjedu koju je Konstantin 312. godine izvojevao nad Maksencijem kod Milvijskoga mosta – i da ima likovni uzor u reljefu Konstantinova friza na slavoluku iz 315. godine. Rimske radionice doista su se mogle povesti za carskim spomenikom; no, većina sarkofaga s prikazom Prijelaza vjerojatno nije ranija od posljednje trećine 4. stoljeća, a kasnu dataciju potvrđuje i gotovo potpuni izostanak primjera u slikarstvu katakombi.¹⁸² Treba isto tako voditi računa da se tema u kršćanskoj umjetnosti javlja istovremeno sa scenama Kristove muke i tzv. „pasijskim“ sarkofazima, što govori o njihovoj dubljoj povezanosti, koja dolazi

do izražaja i u pashalnoj simbolici. Stoga je vjerojatno bio u pravu Johannes Wilpert, jedan od pionira ranokršćanske arheologije, kada je u njoj prepoznao još jednu od brojnih poruka spasa, usporedivu s molitvom za mrtve: *Libera, Domine, animam servi tui, sicut liberasti Moysen de manu Pharaonis regis Aegyptiorum ...*¹⁸³ To je najbolji pokazatelj u kojoj je mjeri prva kršćanska umjetnost daleko od narativnosti i povijesne dimenzije rimskoga carskog spomenika.¹⁸⁴

Ali, osim simboličkih poruka vjere i izbavljenja starozavjetne teme su posjedovale nešto što će se u daljnjem razvoju kršćanske umjetnosti pokazati izuzetno važnim, a to je tipološki potencijal.¹⁸⁵ Već letimičan pogled na oslike u katakombama i na reljefe sarkofaga otkriva vezu među starozavjetnim čudima i onima koja čini Krist. No, tipološka interpretacija ne zaustavlja se na očiglednim sličnostima; tako je, primjerice, spomenuta tema Prijelaza preko Crvenoga mora mogla upućivati ne samo na izbavljenje pojedinca od pogibelji i smrti, već i na sakrament krštenja i rođenje novoga, kršćanskog naroda. Jednaka je bila simbolika Noine arke; spominje je Petar u *Prvoj poslanici*, uspoređujući potop s budućim krštenjem u kojemu će biti oprani svi grijesi svijeta: „Ono što je ona (arka) unaprijed označavala, to jest krštenje, spašava sada i vas ...“.¹⁸⁶ Element vode jednako je prisutan i u priči o Joni, koji – ne bez razloga – čini najčešći par s Noom na sarkofazima.¹⁸⁷ On je proveo tri dana u utrobi kita, što su crkveni pisci zarana prepoznali kao nagovještaj Kristova trodnevnog boravka u grobu. Tako je jedna od najpopularnijih tema u kršćansku zagrobnu umjetnost ušla ne kao priča o starozavjetnom proroku i njegovu poslanju u Ninivi (što je pravi smisao Joninih nevolja), nego kao prefiguracija uskrsnuća, odnosno, kao poruka spasa i nade za sve koji su uronili u vodu novog života: „Usliši moju molitvu, Gospodine, kao što si uslišao Jonu u utrobi čudovišta... Iščupaj me od smrti i daj mi život“, riječi su jedne molitve iz toga vremena.¹⁸⁸ Jona koji se, nakon svih iskušenja, odmara ležeći u hladu bršljana slika je raja; to je antički koncept blaženstva (*felicitas*) u kršćanskoj interpretaciji, dočaran pomoću motiva tradicionalne ikonografije i figura židovskih legendi. Da je popularnost navedenih epizoda bila velikim dijelom vezana upravo uz simboliku vode i krštenja, dolazi jasno do izražaja na jednom od najranijih kršćanskih sarkofaga iz druge polovice 3. stoljeća. Na njemu je prorok prikazan zajedno s *Dobrim pastinom* i (Kristovim?) krštenjem, dok se na kraćim stranama javljaju tradicionalni morski



Slika 76. Sarkofag na dvije razine s Joninim ciklusom, kraj 3. st. Vatikan, Museo Pio Cristiano

Priča o Joni zauzima veći dio pročelja na sarkofagu. Tu su tradicionalne epizode ciklusa, od bacanja proroka u more, gdje ga guta veliko morsko čudovište, do njegova odmora u hladu bršljana, gdje mu društvo prave pastir sa stadom (Dobri pastir?) te ribič koji upotpunjuje idilično-bukolički repertoar. Na valovima je sćušan prikaz Noe u arci. U gornjem registru prepoznajemo Mojsijevo čudo izvora u pustinji, još jednu epizodu u kojoj voda igra ključnu ulogu. Antičke personifikacije vjetrova i Sunca povrh broda ostavljaju dojam ikonografije na razmeđu dvaju svjetova.

motivi – ribari s mrežama te bog mora Neptun (!) s trozupcem.¹⁸⁹ Epizode Jonina ciklusa i morski motivi dominiraju i na jednom od ikonografski najzanimljivijih sarkofaga iz vremena prije Konstantina (sl. 76): brod raširenih jedara s mornarima koji bacaju Jonu u more, morska zmija (*ketos*) koja ga guta i bljuje na obalu, krajolik s ribičem i tipičnom obalnom florom i faunom. U drugom su planu pastir s ovcama, znatno manji od ostalih figura, kao i niz biblijskih epizoda u gornjoj polovici, među kojima je Čudesni izvor, još jedna scena u kojoj voda igra presudnu ulogu.¹⁹⁰

Simbolička važnost vode za kršćane – Herma kaže da je „život spašen po vodi“ – posebno dobro dolazi do izražaja upravo u temi Čudesnog izvora (*Quellenwunder*), koja je jedna od najčešćih u katakombama i na reljefima sarkofaga.¹⁹¹ U *Grčkoj kapeli*, najstarijem dijelu Priscilinih katakombi, vidimo mladolikog čovjeka koji štapom dotiče stijenu iz koje izvire voda; slika nas može podsjetiti na Mojsijevo čudo u pustinji, odnosno, na nevolje Izraelaca za vrijeme izlaska iz Egipta (*Izlazak* 17, 1-6), ali njezin sadržaj u potpunosti je shvatljiv tek kada uzmemo u obzir kasnija egzegetička tumačenja biblijskoga teksta. Tako u *Prvoj poslanici Korinćanima* čitamo: „Dakako, htio bih da znate, braćo, da su svi naši očevi bili pod oblakom; da su svi prešli preko mora; da su svi kršteni u oblaku i u moru za pripadnike Mojsiju; da su svi jeli isto duhovno jelo; da su svi pili isto duhovno piće. Pili su, naime, iz duhovne stijene koja ih je pratila, a ta stijena bijaše Krist...“.¹⁹² Iz Pavlova teksta možemo naslutiti da je upućeni promatrač u prikazu Čudesnog izvora u pustinji – lijep primjer je onaj u katakombama Svetih Petra i Marcelina (sl. 77) – morao biti svjestan različitih nijansi značenja, od doslovne ilustracije starozavjetnog teksta do njezina simboličkog sadržaja, u kojemu je prepoznavao *tip*, odnosno, alu-

Slika 77. Rim, katakombe Svetih Petra i Marcelina, prva pol. 4. st.

Pomalo neočekivano, tema Čudesnog izvora, u kojoj se u glavnoj ulozi izmjenjuju Mojsije i Petar, najčešća je u slikarstvu kršćanskih katakombi u Rimu. Više nego podsjetnik na starozavjetnu epizodu pri izlasku iz Egipta ili na apokrifno Petrovo čudo u zatvoru, u njoj prepoznajemo simboličku važnost vode za prve kršćane, s aluzijom na duhovnu žeđ i sakrament krštenja, odnosno, na samoga Krista.

ziju na duhovnu žeđ, vodu krštenja i samoga Krista.¹⁹³ Početkom 5. stoljeća, Teodoret Cirski dodatno pojašnjava Pavlove riječi: „Stvari iz davnine predstavljaju tipove (događaje) iz kasnijih vremena ... kada su Egipćani proganjali Hebreje, ovi su prolaskom kroz Crveno more izbjegli divljoj okrutnosti progonitelja. More predstavlja tip krstioničkog zdenca, oblak tip Duha Svetoga, a Mojsije Krista, našeg Spasitelja; (Mojsijev) štap je tip križa, faraon tip đavola, a Egipćani palih anđela...“.¹⁹⁴ Simbolički sadržaj kršćanske umjetnosti možda nigdje ne dolazi bolje do izražaja nego u navedenom primjeru: svi elementi priče – od Mojsija do stijene – mogu sadržavati aluziju na Krista i predstavljati njegov *tip*.¹⁹⁵ Kao i u slučaju ranije spominjanih simbola poput *Dobrog pastira*, i ovdje su to mentalne slike (*Ideenbilder*) koje nisu narativne i ne traže posebnu likovnu razradu, već služe kao polazište tumačenju biblijskog teksta. To je likovni pandan usmenoj katehezi, koja je temelj kršćanskoj poduci i pripravi za krštenje. O tome govore brojne podudarnosti u djelima crkvenih otaca s kraja 2. i početka 3. stoljeća: Ireneja Lionskog, Melitona, Tertulijana i posebno Hipolita, vodećega rimskog teologa u prvoj trećini 3. stoljeća.¹⁹⁶ One su tolike da moramo zaključiti da kršćanska ikonografija od samih početaka u sebi posjeduje potencijal *dogmatskog izričaja*.¹⁹⁷

Tipološka interpretacija ne isključuje, dakako, doslovno čitanje i prepoznavanje biblijskih događaja i likova. Ipak, upravo je Čudesni izvor dokaz da su starozavjetne teme birane poglavito s obzirom na njihov simbolički (tipološki) potencijal. Naime, tijekom 4. stoljeća dolazi do zamjene protagonista i ulogu čudotvorca od Mojsija postupno preuzima Petar (sl. 78).¹⁹⁸ Transformacija iz Mojsija u Petra može se učiniti logičnom; naposljetku, prvak među apostolima tijekom 4. stoljeća zauzima sve važnije mjesto u ikonografiji, usporedo s nastojanjima Rimske Crkve da učvrsti autoritet u kršćanske svijetu. To je, bez sumnje, odjek uređenja apostolova groba nad kojim je Konstantin dao podići veliku baziliku. No, znakovito je da zamjena uloga u jednoj od najpopularnijih tema kršćanskoga zagrobnog dekora ne počiva na autoritetu Svetoga pisma, već na kasnijim tipološkim tumačenjima i apokrifnim legendama. Prva kršćanska umjetnost i u ovom slučaju pokazuje da nema za cilj doslovnu interpretaciju biblijskoga teksta. Navedena transformacija u sceni Čudesnog izvora bila je moguća prije svega zbog simboličkog tumačenja njezina sadržaja, pri čemu svaki motiv ima izvanredno jako značenje: voda kao asocijacija na novi život kroz sakrament



Slika 78. Sarkofag „na friz“ (detalj), oko 330. Rim, Museo Nazionale

Nakon 313. godine, Petar na rimskim sarkofazima od Mojsija preuzima glavnu ulogu u epizodi Čudesnog izvora. Promjena, koju prepoznajemo po figurama rimskih vojnika što su zamijenili Izraelce na izvoru, podudara se s nastojanjima Rimske Crkve da na apostolskoj tradiciji izgradi prvenstvo u kršćanskom svijetu.



krštenja morala je biti glavna misao vodilja, a rimski vojnici koji piju s izvora utjelovili su čitav kršćanski narod, koji je izrastao iz Mojsijevog Izraela. Prisjetimo li se Teodoreta Cirkog, shvatit ćemo da je analogija između Mojsija i Krista također mogla utjecati na promjenjiv izgled glavnog protagonista u sceni. To odgovara onome što smo već rekli o nepostojanju čvrstih ikonografskih parametara za Kristov lik u prvoj kršćanskoj umjetnosti i o potrebi da na sebe preuzme obilježja najpopularnijih i najraširenijih simbola tradicionalne ikonografije. Jednako je znakovito da je višeslojna simbolika Čudesnog izvora gotovo isključila potrebu zasebnog prikaza teme Krštenja.¹⁹⁹ U katakombama, doduše, nailazimo i na prikaz starijeg, bradatog muškarca koji polaže ruku na glavu nagog mladića, često dječaka, u čemu su brojni tumači prepoznali Ivana Krstite-

lja i Kristovo krštenje na Jordanu. No, njegova znatno slabija zastupljenost u odnosu na starozavjetni *tip* jasan je pokazatelj u kojoj je mjeri metoda tipologije bila važna za formiranje kršćanske ikonografije. Tako je i motiv Abrahamove žrtve, čest u katakombama i na sarkofazima, mogao biti shvaćen kao zamjena za prikaz Raspeća, kojeg neće biti sve do početka 5. stoljeća (sl. 79).²⁰⁰

*

U središtu programa oslika Kršćanske kuće u Dura Europosu, u niši nad krstioničkim zdencem, nalazio se prikaz *Dobrog pastira*, kojemu su bili pridodani Adam i Eva.²⁰¹ Metoda tipologije prisutna je, dakle, od samih početaka kršćanske umjetnosti, stoga nije potrebno čekati na Konstantina ili na *Prvi ekumenski koncil* u Niceji

Slika 79. Rim, katakombe ispod Via Dino Compagni (Via Latina), prva pol. 4. st.

Abrahamova žrtva je jedna od najpopularnijih starozavjetnih tema u kršćanskoj zagrobnoj umjetnosti. Tipološki potencijal teme bio je velik: janje (lijevo uz oltar), koje je zamijenilo ljudsku žrtvu, dovedeno je u vezu s Kristom – Jaganjcem Božjim, a pruće za vatru s drvetom križa i trnovom krunom. U donjem su dijelu sluga i magarac koji prate Abrahama u krajinu Moriju, gdje mu je Bog naložio da prinese na žrtvu svoga sina. Izak kleči do nogu ocu, ruku svezanih na leđima, a prikaz podsjeća na ikonografske tipove pobjedničkog cara s poraženim neprijateljem, uobičajene na kovanicama toga doba (vidi sl. 3b).



(325), koji će udariti temelje crkvenog učenja kao dogme. Kršćanski pisci zarana nastoje povezati Stari i Novi zavjet, prikazujući jedan kao pripravu za drugi, pronalazeći manje ili više prikrivene najave za dolazak Mesije; Pavao spominje Mojsija, Abrahama, Izaka i Jakoba; Klement Aleksandrijski dodaje Joba, Davida, Iliju, Ezekijela, Jonu...²⁰² Neoplatonist Porfirije zbog toga kritizira crkvene oce, poglavito Origena; za njega je to „apsurdna metoda“ objašnjavanja Svetoga pisma, kojoj cilj nisu opravdanje i obrana židovskih autora, već otvoreno propagiranje kršćanskih načela.²⁰³ Budući da je vezana uz interpretaciju Svetoga pisma, tipologija ipak ne ostavlja mjesta improvizaciji, niti dopušta slobodna tumačenja koja su bila uobičajena u kontekstu mitoloških alegorija.²⁰⁴ Poslušajmo sv. Ivana Krizostoma kada govori o Abrahamovoj žrtvi: „Janje je ponuđeno umjesto Izaka, duhovno janje umjesto svijeta. Stvarnost

Slika 80. Sarkofag
Bebije Hertofile
(detalj poklopca),
rano 4. st. Rim,
Museo Nazionale

Na reljefu koji zauzima lijevu polovicu poklopca prikazan je skraćeni ciklus proroka Jone. To je najčešći biblijski motiv na poklopcima sarkofaga, kako zbog omiljenosti teme, tako i zbog specifične kompozicije koja odgovara okvirima nosača. Druga po zastupljenosti je tema Poklonstva mudraca, bez sumnje iz istih razloga (vidi, primjerice, sl. 127).



je isprva predstavljena u tipu. Razmotrite u kojoj mjeri je sve unaprijed određeno: u oba slučaja imamo sina jedinca, u oba slučaja nekoga tko je bio najvećma voljen. Prvoga je otac ponudio za žrtvu, jednako kao što je Otac ponudio Sina na žrtvu“. ²⁰⁵ Ćiril Aleksandrijski govori o Starome zavjetu kao o *pripremljenoj skici* za sliku, kojoj Novi zavjet dodaje sjaj i ljepotu boje. ²⁰⁶ No, spoznaja o raširenosti i autoritetu metode u kršćanskoj literaturi ponovo nas tjera da se zamislimo nad relativno kasnom pojavom slike u odnosu na pisanu riječ: zašto je moralo proteći toliko vremena da bi se isti primjeri pojavili u likovnoj umjetnosti?

Vidjeli smo da prve kršćanske slike-znakovi duguju svoje podrijetlo, a dobrim dijelom i popularnost, tradicionalnom ukrasu rimskoga groba. Isti utjecaj često je bio odlučujući pri formiranju starozavjetnih tema: prikaz Jone kako se odmara ležeći u hladu sjenice formalno odgovara učestalim primjerima usnulih figura na mitološkim sarkofazima (Arijadna, Endimion, Dioniz, Rea Silvija), kao što i riba koja ga je progutala odgovara morskim čudovištima s tzv. *Meerwesen* sarkofaga (sl. 80). ²⁰⁷ Utjecaj mitoloških predložaka dolazi do izražaja i u činjenici da epizode Joninoga ciklusa nisu uvijek poredane kronološki i ne odgovaraju narativnom slijedu biblijskog teksta, pri čemu upravo prorokov odmor u hladu bršljana (ili vinove loze) zauzima središnje mjesto i prednjači po broju sačuvanih primjera. ²⁰⁸ Ležeća figura (naga ili odjevena; ženska ili muška) bila je likovno prepoznatljiv motiv na mitološkim sarkofazima te je antičkoga promatrača pozivala da sebe poistovjeti s legendarnim protagonistima koji su, na ovaj ili onaj način, izbjegli smrt (vidi sl. 26, 41). Isti psihološki refleks vrijedi i za prikaz Jone, te nam pomaže shvatiti njegovu veliku popularnost u kontekstu kršćanske

grobnice. U prilog takvoj genealogiji kršćanskoga znaka govore i istraživanja prema kojima učestalost pojedinih tema u umjetnosti nije uvijek proporcionalna njihovoj zastupljenosti u kršćanskoj literaturi: tako Jona, primjerice, nije niti izdaleka toliko zastupljen u tekstovima 3. stoljeća, kako bismo mogli pretpostaviti s obzirom na njegovu prisutnost u slikarstvu katakombi i na reljefima sarkofaga. Možemo, stoga, zaključiti da je u brojnim slučajevima preuzimanje postojećih ikonografskih rješenja omogućilo kršćanskim umjetnicima da slikom izraze ideje o smrti i nadi u novi život. Takvi prikazi od promatrača možda nisu zahtijevali sofisticiranu vjersku naobrazbu, ali su – osim osnova kršćanske kateheze – podrazumijevali poznavanje raširenih likovnih tipova iz bogatog repertoara antičke umjetnosti.

NOVOZAVJETNI REPERTOAR: KRISTOVA ČUDA

Najranija kršćanska ikonografija smrti suprotstavlja primjere biblijskih junaka koji su spašeni zahvaljujući ustrajnosti i snazi vjere. To nije antička pobožnost (*pietas*) koja se manifestira u skrupuloznom poštivanju običaja i vjerskih rituala, već osobna vjera, dokazana na djelu: Danijel koji će preživjeti u jami s lavovima, Šadrak, Mešak i Abed Nego kojima vatra u peći neće nauditi, Suzana koja će biti oslobođena nepravednih optužbi, Abraham čije će molitve biti uslišane – svi su prikazani ruku uzdignutih prema nebu, u molitvenom stavu. Vidjeli smo da na starozavjetne teme u prvoj kršćanskoj umjetnosti ne treba gledati kao na dio narativnog, povijesnog ciklusa, kakav je onaj u sinagogi u Dura Europosu, već u funkciji simboličkih scena, s porukom spasa u prvom planu. One stoga nisu puno drugačije od ostalih slika-znakova koje smo ranije susretali. Isti je slučaj s odabirom epizoda iz Novoga zavjeta, odnosno, ciklusa Kristova života: to nisu ni Rođenje, niti Muka ili Uskrsnuće, već Njegova čuda (sl. 81). Na tragu tipologijske asocijativnosti, čuda predstavljaju ostvarenje starozavjetnih najava – sjetimo se Euzebija i njegovih šesnaest točaka o sličnosti Mojsija i Krista – te potvrdu ideje koja od početka prožima ikonografiju prve kršćanske umjetnosti. S obzirom na zagrobni kontekst, takav naglasak ne iznenađuje; moć povratka iz mrtvih ili ozdravljenje oduzetih i bolesnih za vjernike su vrhunski dokaz da je Krist Mesija, Sin Božji koji – poput Oca u Starome zavjetu – čini čudesna znamenja i novim životom nagrađuje one koji su ga spremni slijediti.

Slika 81. Adelfijin sarkofag (detalj), oko 340. Sirakuza, Museo archeologico

Iako su Kristova čuda zarana prisutna u kršćanskoj umjetnosti, tek na sarkofazima iz prve trećine 4. st. postaju središnjim dijelom ikonografskog programa. Ovdje vidimo tri epizode u nizu (s lijeva): Izlječenje slijepoga, Umnažanje kruha te Uskrisenje Jairove kćeri. U svakoj se javlja mladoliki Krist – Čudotvorac, ali samo u posljednjoj ima čudotvorni štap (*virga*). Isti koristi Mojsije (vidi sl. 77), ali i čitav niz poganskih iscjelitelja ili mudraca (vidi sl. 82).



Ipak, Krist čudotvorac nije jednostavan odraz teksta u evanđeljima. Čudo – nadnaravno djelo, koje na trenutak ukida prirodne zakone – specifičan je fenomen *Nove religioznosti* u doba Carstva i nova tema u kasnoantičkoj umjetnosti. Jedan od najranijih primjera, međutim, nije vezan ni uz zagrobni kontekst, niti uz kršćanstvo, i nalazi se na javnom spomeniku, trijumfalnom stupu Marka Aurelija. Ondje je, u jednoj od epizoda ratnih operacija protiv barbara, prikazana neobična figura, više nalik stvorenju iz srednjovjekovnih legendi negoli olimpskim bogovima ili mitološkim čudovištima, kako širi ruke nad rimskim neprijateljima koje odnosi bujica vode.²⁰⁹ Činjenica da je *Čudo kiše* izazvalo raspravu o tome tko je pomogao rimskim legijama da odnesu pobjedu nad barbarima – sam Jupiter, kršćanski bog ili, pak, egipatski čarobnjak Arnufis kojega je Marko Aurelije pozvao u pomoć – znakovita je i puno govori o duhu vremena.²¹⁰ Čuda u tom svijetu nisu bila rijetkost, pa im je tako čak i filozofski nastrojeni car pridavao važnost. Ona predstavljaju kompetitivan vid nadnaravnih aktivnosti – od božanskih intervencija u hramovima do komercijalne djelatnosti raznoraznih šarlatana na javnim mjestima – te materijalni dokaz nečijeg poslanja. Ako je car Aleksandar Sever u svetištu svoje palače uz ubičajena olimpska božanstva doista štovao Orfeja, Mojsija, Apolonija iz Tijane i Krista – kako čitamo u *Carskoj povijesti* – tada je jedan od kriterija njegova izbora zasigurno bila i činjenica da su svi imali reputaciju čudotvorca: Mojsije je činio čuda u Egiptu i na dugom lutanju Izraelaca kroz pustinju; Apolonije iz Tijane, pitagorejac i putujući mistik iz 1. stoljeća, bio je poznat po čudima koja u Filostratovim opisima neobično podsjećaju na Kristova; Porfirije, Plotinov učenik, dodaje da su ih činili Apulej te brojni drugi.²¹¹ U

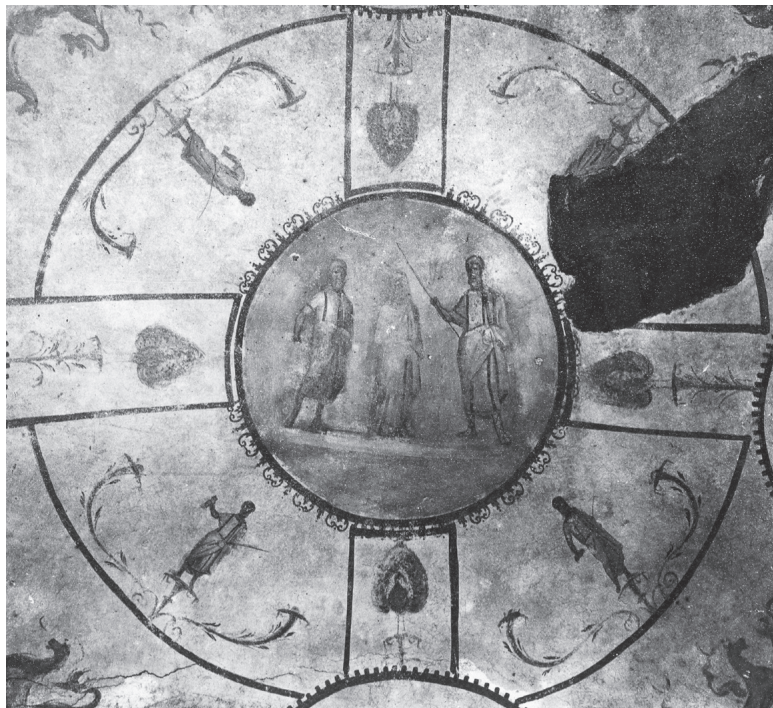
Numinom životopisu Plutarh kaže da su Pitagorina djela „mirisala na čudesa“.²¹² Kristovim učenicima, a poglavito Petru, također se pripisivala moć ozdravljenja – u *Djelima apostolskim* navodi se čak i uskrisenje – a znakovita je i epizoda sa Šimunom Magom, koji se u Jeruzalemu bavio vraćanjem te je ponudio apostolima da će za novac otkupiti njihovu tajnu moć.²¹³ Vidjeli smo, uostalom, da je tema Čudesnog izvora, u kojoj je Petar zamijenio Mojsija kao protagonist, jedna od najpopularnijih na reljefima kršćanskih sarkofaga (vidi sl. 78).²¹⁴ Stoljećima poslije, čuda su se nastavljala događati na njegovom grobu, kao i na grobovima drugih apostola i mučenika.²¹⁵ Sve to mora da je zbunjivalo vjernike, tako da sv. Augustin početkom 5. stoljeća osjeća potrebu naglasiti da kršćani ne vjeruju u Petra, već u Onoga u kojega je Petar vjerovao.²¹⁶

To ne znači da kršćani nisu uzimali za ozbiljno čuda koja su se dovodila u vezu s poganskim božanstvima i svetim ljudima, ali su ih pripisivali demonima, „nedovršenim bićima... plodovima neželjenog miješanja neba i zemlje... proizašlim iz nedozvoljene ljubavi anđela i ljudskih kćeri“.²¹⁷ No, i njihovi protivnici koristili su se istim argumentima; tako Celzo, govoreći o čudima koja su činili Krist i apostoli, kaže da je riječ o djelu „pokvarenih ljudi u koje je ušao zao demon“.²¹⁸ Strah i zazor od nadnaravnih sila i njihovih protagonista nije teško shvatiti; kada je trebalo pridobiti nove vjernike, čuda su bila ključni dokaz nadmoći jednoga boga nad drugim, što dolazi do izražaja u brojnim onovremenim tekstovima: „I dok je Ivan tako govorio, odjednom se Artemidin oltar rascijepio te raspao u mnogo dijelova i hram se napola srušio... A okupljeni Efežani uzviknuli su: Samo je jedan Bog! Ivanov Bog! Sada kad smo vidjeli tvoje čudesno djelo, preobratili smo se“.²¹⁹ Evanđelja, uostalom, prikazuju Krista kao čudotvorca i izlječitelja (*thaumaturgos*); stoga je u najranijoj ikonografiji često prikazivan sa štapom kojim uskrisuje Lazara, ozdravljuje bolesne ili pretvara vodu u vino.²²⁰ Neki istraživači misle da je ta uloga ujedno i najvažniji dio Kristove ikonografije.²²¹ Da se radi o bitnom elementu, posredno potvrđuje Euzebij; Isus, kaže on, nije upotrebljavao moć koju je posjedovao za vlastitu korist, niti se njome služio da bi začarao žene; izbjegavao je velike gradove gdje je bilo lako naći sljedbenike; jednom riječju, nije se „petljao u sve i pravio nadmoćan drugim ljudima“.²²²

Grčki sofist Filostrat sličnim riječima brani Apolonija iz Tijane i kaže za njega da nije razotkrivao svoje tajne na trgovima pred svima, za novce: „Neki su (za Apolonija) mislili da je čarobnjak,

Slika 82. Rim, hipogej Aurelijevaca, rano 3. st.

Netipična ikonografija zidnog oslika u grobnici ne dopušta nam sa sigurnošću govoriti o kršćanskom sadržaju. Figure s tankim štapom (*virga*) u ruci mogu podsjetiti na Krista i apostole, ali jednako je moguće u njima naslutiti prikaze filozofa – čudotvoraca, poput Apolonija iz Tijane. Scena u središnjem medaljonu, nalik na čin krštenja, vjerojatno predstavlja inicijaciju u neki misterijski kult, kakvih nije nedostajalo u doba *Druge sofistike*.



budući da se susretao s magima u Babilonu, Brahmanima u Indiji i gimnosofistima u Egiptu; to je laž koja proizlazi iz straha od nepoznatog^{.223} Naposljetku, zar nije i Platon puno toga naučio od svećenika i čarobnjaka u Egiptu, posluživši se njihovom mudrošću „kao slikar koji uzima crtež i na njega nanosi bogate boje“?!²²⁴ Ulog u uzavreloj vjerskoj atmosferi kasne antike nije bio malen; bila je to borba za afirmaciju novih religija, koja se odvijala usporedo s potragom za vrhovnim božanskim pokroviteljem Carstva (sl. 82). Ali, dok su čuda u poganskom svijetu u slučaju pozitivnog ishoda pridonosila uvrštenju u sve brojniji panteon, sastavljen od raznih božanstava i svetih ljudi (vidjeli smo slučaj Aleksandra Severa i njegova lararija), dotle su za kršćane Kristova čuda bila dokaz jedine istinske vjere i poziv za odbacivanje svih ostalih.²²⁵ Utoliko njihova poruka može podsjetiti na sadržaj židovskoga ciklusa u Dura Europosu, gdje Jahvine intervencije u korist Izraela imaju jednako važnu ulogu. Tim je neobičnije što na poganskoj strani, osim rijetkih iznimki poput *Čuda kiše* na stupu Marka Aurelija, ne nalazimo ništa slično; nisu nam poznati primjeri Apolonijevih čudesnih ozdravljenja u antičkoj umjetnosti, a Filostrat tvrdi da nigdje nije vidio kipeve podignute njemu u čast.²²⁶ Čak ni Asklepije, bog ozdravitelj, nije bio prikazivan kako čini čuda, premda brojni zavjetni natpisi u

svetištima dokazuju njegovu iscjeliteljsku moć u očima vjernika.²²⁷ Nema sumnje da izostanak takvih tema u tradicionalnoj vjerskoj umjetnosti ukazuje na drugačije shvaćanje religioznosti; ono se očituje, među ostalim, kroz dominantno mjesto proročišta, čija uloga slabi usporedo sa sve većom prisutnošću čuda i čudotvoraca u kasnoj antici. Tekstovi poput Filostratovog *Života Apolonija iz Tijane* ili Porfirijevog *Plotinova života*, nastali su s namjerom da ispune određenu prazninu i dvojicu filozofa prikažu kao *božanske muševce*, djelomice zasigurno kao konkurente Kristu; takvi pokušaji nisu, međutim, mogli nadomjestiti tipologijsko tumačenje Starog i Novog zavjeta, kao što ni filozofska poduka u očima kršćana nije mogla zamijeniti učenje *Istinskog filozofa*. Jednostavno, poganski izvori obraćali su se „drugačijoj vrsti vjernika“, kako kaže Eric Dodds. To je ona vrsta koja nije tražila, niti dobivala definitivne odgovore: „Apolonije je dotaknuo mladu ženu i prošaptao nekoliko riječi i istog trena je osoba, za koju su svi mislili da je mrtva, otvorila oči, kao da se probudila iz sna...“ Još jedno od brojnih čuda? Filostrat, u dobroj filozofskoj tradiciji, ostavlja otvorenim sve mogućnosti: „Je li (Apolonije) primijetio u njoj iskru života, koja je promakla drugima? Ili se život doista bio ugasio, a on ga je ponovo upalio? Eto nedoumice koju nećemo lako riješiti, niti ja, niti oni koji su bili prisutni kada se to dogodilo.“²²⁸

Prikazi Kristovih čuda u likovnom smislu ne odudaraju od ostatka kršćanskog ukrasa u katakombama. Kao starozavjetne scene, i oni su sažeti prema načelu slike-znaka. Tako u temi Lazarova uskrisenja – ona zajedno s temama slijepca i paralitika prednjači u popularnosti među prikazima čudesnih ozdravljenja – vidimo Krista koji štapom dodiruje malu edikulu-mauzolej s umotanim tijelom pokojnika; s vremenom će se pojaviti Lazarova sestra i svjedoci, a grob će dobiti na važnosti, kao što je slučaj na fresci u katakombi ispod *Via Latina* iz sredine 4. stoljeća.²²⁹ Izlječenje uzetoga svodi se na motiv čovjeka koji na leđima nosi krevet, a sličnost s prikazom iste teme u Kršćanskoj kući u Dura Europosu (vidi sl. 47) navela je neke istraživače da pretpostave zajednički ikonografski predložak.²³⁰ Česte u katakombama, scene Kristovih čuda ipak posebno dolaze do izražaja na sarkofazima; André Grabar njihovu popularnost tumači sve većim zanimanjem za Kristovo povijesno djelo i lik, što vodi do napuštanja nekoć dominantnih simboličkih figura.²³¹ Umjesto njih javlja se novi ikonografski tip lijepoga Krista, izgledom nalik mladome Apolonu ili Dionizu koji će – uz kasnijeg



Slika 83. Sarkofag „na friz“, oko 330. Rim, Museo Nazionale

Prema Ernstu Kitzingeru, sarkofazi „na friz“ predstavljaju prvo, doista originalno ostvarenje kršćanske umjetnosti. Starozavjetne epizode nalaze se na poklopcu, s jednim od prvih primjera Kristova rođenja (sasvim lijevo), a pročelje sanduka ostavljeno je slobodno za friz s epizodama Kristovih čuda i Petrove trilogije (vidi detalj, sl. 78). Figure su izdužene i gusto poredane jedna do druge, a povezuje ih bogati repertoar gesta koje u sebi koncentriraju srž radnje.

Pantokratora – obilježiti kršćansku umjetnost u nadolazećim stoljećima (vidi sl. 64). Prikazi na sarkofazima demonstriraju likovni potencijal akumulacije slike-znaka: na jednom primjeru iz rimskog Nacionalnog muzeja nižu se (s desna na lijevo): 1. Lazarovo uskrsenje, 2. Petrovo nijekanje, 3. Izlječenje slijepoga, 4. Umnažanje kruha, 5. Svadba u Kani (pretvorba vode u vino), s Kristom koji se u pravilnim razmacima ponavlja kao glavni protagonist (sl. 83). To je samo jedan od brojnih sarkofaga „na friz“ (*Friessarkophage*), nastalih u rimskim radionicama u prvoj trećini 4. stoljeća, s gusto nanizanim figurama koje podsjećaju na one s Konstantinova slavoluka iz 315. godine.²³² Na njima dominiraju teme Kristovih čuda i Petrova trilogija (Nijekanje, Uhićenje i Čudesni izvor), dok su starozavjetne epizode najčešće premještene na poklopac sarkofaga. Sličnosti u stilu i ikonografiji ukazuju na pripadnost istoj, ili istim radionicama što ipak ne isključuje relativno veliku šarolikost u rasporedu pojedinih scena i načinu njihova prikaza, pa su rijetki potpuno istovjetni primjeri.²³³ Sarkofazi „na friz“ su prva, doista originalna likovna tvorevina kršćanske umjetnosti, reći će Ernst Kitzinger, a intenzitet poruke koju odašilju sasvim je novo likovno iskustvo: „Takav način prikazivanja cijelog niza događaja nema prethodnika u antičkoj zagrobnoj skulpturi. Kada je tema rimskog sarkofaga narativna, uobičajeno je da prikaz jednog mita zauzme čitavo pročelje sanduka, i to u epskoj širini... Cjelina je tako tvorila jednu sekvencu s jasnim narativnim jedinstvom. U slučaju kršćanskih sarkofaga na friz takvo jedinstvo ne postoji“.²³⁴ Simbolički po-

tencijal slike-znaka doveden je do vrhunca u zgusnutom principu ponavljanja i naglašen ritmom ujednačenih, uspravnih figura jednoličnih pokreta – njemački povjesničari umjetnosti govore o *parataktičnom nizanju* – koje ispunjaju cijelu visinu friza. Iako im mnogi odriču veliku likovnu vrijednost, možemo se složiti s Kitzingerom da „nikada u povijesti reljefnog sarkofaga nije bilo pokušaja da se kaže tako puno na tako malo prostora“.²³⁵

Zgusnuti niz Kristovih djela na sarkofazima „na friz“ dobro ilustrira važnost čudesnih ozdravljenja u svijetu kasne antike. Ta nije jenjala niti nakon pobjede kršćanstva u 4. stoljeću; Augustin ih je u Hiponu, u samo dvije godine, zabilježio sedamdeset.²³⁶ Međutim, do tada su se interesi kršćanskih umjetnika okrenuli u drugom smjeru, pa tako ikonografija Kristovih čuda dijeli sličnu sudbinu sa slikama-znakovima koji su nestali zajedno sa specifičnim zagrobnim dekorom u katakombama i na sarkofazima.

PRVE DOGMATSKE SCENE

Vidjeli smo da se najraniji ikonografski programi u katakombama i na sarkofazima sastoje od slika-znakova i simboličkih scena čiji je sadržaj sukladan osnovnim porukama kršćanske kateheze i tradicionalno podesan za ukras groba. To nisu svjedočanstva službene umjetnosti, vođene uputama učenih teologa, već izraz jednostavne pobožnosti i još nedovoljno strukturiranih ideja mlade kršćanske zajednice.²³⁷ Među njima ne nalazimo eksplicitne ilustracije dogmatskog sadržaja; u najranijoj kršćanskoj umjetnosti nema prepoznatljivih prikaza svećenika, niti reprezentativnih slika koje bi pokazivale hijerarhijski ustroj Crkve, premda kasnoantička umjetnost upravo za takvo što nudi veliki izbor ikonografskih rješenja. U to doba rijetki su, primjerice, portreti biskupa, premda već u 2. stoljeću čujemo sv. Ignacija Antiohijskog kako poručuje da je zajednica tamo gdje je biskup.²³⁸

Jedna od prvih scena koju možemo interpretirati kao dogmatsku odnosi se na ilustraciju događaja iz Matejeva evanđelja: tri muške figure, odjevene na orijentalan način (frigijska kapa, hlače), prilaze sjedećoj ženskoj figuri s djetetom u krilu, noseći darove i upirući prstom prema zvijezdi na nebu (sl. 84). U prikazu nije teško prepoznati temu mudraca (maga) iz Babilona koji se, vođeni zvijezdom, dolaze pokloniti novorođenom kralju.²³⁹ To je ona zvijezda

Slika 84. Adelfijin sarkofag (detalj), oko 340. Sirakuza, Museo archeologico

Iako se najveći broj primjera nalazi na poklopcima sarkofaga, tema Poklonstva mudraca ovdje je smještena po sredini sanduka, odmah ispod školjke s portretima pokojnika (vidi sl. 114). Mudraci su odjeveni u perzijsku odjeću (hlače i frigijska kapica), kako priliči došljacima s Istoka. Prvi pruža malome Kristu vijenac. U pozadini, jedva vidljive u niskom reljefu, su deve na kojima su doputovali iz Babilona.

koju će pjesnik Prudencije nekoliko stoljeća kasnije slaviti kao „veću od Sunca“, bez sumnje ciljajući na uvriježene usporedbe Krista sa Solom.²⁴⁰ „Gdje je Krist, tu je i zvijezda“ (*Ubi Christus et stella est*), reći će sv. Ambrozije.²⁴¹ Njezina pojava dodatno naglašava vezu s blagdanom Bogojavljenja (Epifanije) koji se u kršćanstvu slavi 6. siječnja, pa tako Poklonstvo predstavlja prvu ilustraciju Rođenja koja prethodi kasnijoj verziji djeteta položenog u jaslje.²⁴² Zarana se, međutim, ustalilo i alegorijsko tumačenje koje je u priči o magima vidjelo proširenje Božjega saveza na sve ljude i narode.²⁴³ Priča o mudracima s Istoka ima narativan karakter pa je tako Matejev tekst bio nadahnućem za nekoliko različitih epizoda koje će imati nejednak uspjeh u kršćanskoj umjetnosti.²⁴⁴ Poklonstvo je najpopularnija i najznačajnija među njima; istraživanja u katakombama pokazuju da po učestalosti zauzima peto mjesto među novozavjetnim scenama.²⁴⁵ Na sarkofazima je njezino omiljeno mjesto na poklopcu, gdje je, uz Jonu, najzastupljenija biblijska tema; među 45 primjera na sarkofazima iz Rima i Ostije, u samo trinaest slučajeva scena se spušta na stranice sanduka.²⁴⁶ Trojici mudraca katkad je pridodan stariji, bradati muškarac (sl. 85); tekst evanđelja daje naslutiti da je riječ o Josipu, ali mnogi su u njemu prepoznavali starozavjetnoga proroka Bileama, objašnjavajući to činjenicom da su kršćanski pisci već zarana, vođeni tipologijskom interpretacijom, proroka dovodili u vezu s rođenjem Mesije.²⁴⁷



Slika 85. Ulomak sarkofaga, prva trećina 4. st. (oko 330?). Vatikan, Museo Pio Cristiano

Marija s Djetetom u krilu na ulomku poklopca sarkofaga bez sumnje je izvorno bila dio prikaza Poklonstva mudraca. Bradata muška figura u pozadini trebao bi biti Josip, ali zbog uvijek prisutne potrebe za tipološkim vezama Staroga i Novoga zavjeta ne treba isključiti mogućnost da je njegovo mjesto zauzeo prorok Bileam.



Rođenje Mesije uklapa se u univerzalnu poruku spasa koju smo prepoznali kao dominantan sadržaj prve kršćanske umjetnosti. Stoga nije neobično što je, u skladu s takvim tumačenjem i kraljevskom simbolikom (zvijezda i žezlo), scena Poklonstva nadahnuta uzorima iz carske umjetnosti. To su prikazi naroda na istočnim granicama Carstva u karakterističnoj perzijskoj odjeći, koji se dolaze pokloniti rimskom vladaru.²⁴⁸

Dokaz posudbe iz carske umjetnosti je i to što magi Krista često ne darivaju biblijskim poklonima – zlatom, tamjanom i smirnom – već umjesto toga donose pobjedničke vijence-krune. Zlatna kruna (*coronarium aurum*) uobičajen je poklon za cara prigodom velikih proslava; Konstancije je prima iz ruku senatora za posjeta Rimu 357. godine, a Euzebije opisuje brojna barbarska poslanstva u carskoj palači i darove koje donose Konstantinu, među njima i zlatne krune.²⁴⁹ Zvijezda na nebu, pak, ukazuje na rođenje vladara ili njegovo preuzimanje vlasti; susrećemo je na kovanicama krajem 2. stoljeća, a jedan prikaz mjeseca listopada na mozaiku iz El-Djema u Sjevernoj Africi, s dvije ženske figure koje upiru prstom u zvijezdu na nebu, možda se odnosi na proslavu rođendana cara Aleksandra Severa.²⁵⁰ Jasne aluzije na carsku ikonografiju navele su neke istraživače da pojavu teme Poklonstva datiraju tek u vrijeme nakon Milanskog edikta (313), kada se promijenio odnos Carstva prema kršćanima, a shodno tome i njihov odnos prema vlasti.²⁵¹ Međutim, volja kršćana za suradnjom s rimskom državom jasno dolazi do izražaja već u apologetskoj književnosti 2. i 3. stoljeća,²⁵² osim toga, vladavina Septimija Severa obilježena je ikonografijom trijumfa nad tradicionalnim neprijateljem, a prikaz poraženih Parta na javnim spomenicima mogao je dati povoda za nastanak teme

Slika 86. Rim, slavluk Septimija Severa, 203.

Prikazi poraženih Parta na rimskim trijumfalnim spomenicima bili su odgovarajućim uzorom za temu Poklonstva mudraca. Za Grabara, ta je scena jedan od odlučujućih dokaza utjecaja službene carske umjetnosti na formiranje kršćanske ikonografije. Baš zbog toga, postavlja se pitanje je li mogla nastati prije 313. godine i mira koji je Konstatin osigurao Crkvi Milanskim ediktom.



u kršćanskoj umjetnosti (sl. 86). Najraniji oslici u Priscilinim katakombama (*Grčka kapela*) tradicionalno su datirani upravo u vrijeme toga vladara.²⁵³ Ipak, najbrojniji primjeri Poklonstva – oni na sarkofazima „na friz“ – pripadaju prvoj trećini 4. stoljeća, što nas dovodi u vezu s jednako intenzivnom Galerijevom propagandom nakon njegova perzijskog trijumfa (298), koja se mogla osjetiti i u Rimu, a koju je Konstantin nakon pobjede kod Milvijskoga mosta (312) mogao iskoristiti za potrebe vlastite promocije.

No, bez obzira na to treba li prve primjere Poklonstva datirati na sam početak oslika u katakombama ili u doba nakon Milanskog edikta, možemo zaključiti da neznatna zastupljenost dogmatskih scena dodatno potvrđuje ono što smo prethodno doznali o prirodi prve kršćanske umjetnosti. Zajedništvo i egalitarizam rane kršćanske zajednice, na najbolji način utjelovljeni u katakombama, zahtijevali su simbole koji mogu djelovati kako na pojedinačnoj, tako i na općoj razini. Vidjeli smo da je Klement Aleksandrijski svojedobno ponudio mogući odgovor na takve zahtjeve, bez sumnje potaknut već postojećom praksom koja se počela širiti među vjernicima. Ali, potragu za novim, djelotvornim simbolima (odnosno, slikama-znakovima) trebalo je pomiriti s činjenicom da je u rimskoj zagrobnoj umjetnosti pojedinac oduvijek zauzimao središnje mjesto (sl. 87). Kontinuitet te tradicije dovest će do postupne transformacije u portret – ikonu sveca, pravu kršćansku kultnu sliku.²⁵⁴ U katakombama i na sarkofazima možemo, dakle, pratiti začetke jedne nove grane kasnoantičke umjetnosti, koja se nadovezuje na tradicionalne teme, motive i simbole, ostajući ujedno snažno povezana s domenom privatnog i obiteljskog. Njezina specifičnost prepoznat-

ljiva je u namjeri – prisutnoj od samog početka – da se ikonografski program čvrsto veže uz ideje i predodžbe zasnovane na tumačenju Svetoga pisma. Po tome se ona izdvaja iz šarolikog repertoara vjerske umjetnosti svoga vremena. Vežanost za dominantno simbolički svijet, koji se oslanja na parabole – kao što je ona o *Dobrom pastiru* – i na tipologijsko iščitavanje Starog i Novog zavjeta, uvjetovala je i odnos prema likovnoj formi: „Ne samo da kasnoantičkoj kulturi više nije bio neophodan mimetički iluzionizam naturalistički orijentirane umjetnosti, već je i sam njezin pokušaj da zavara (osjetila) postao suvišnim za sve koji su u slikama tražili istinu ili vjersku poduku“.²⁵⁵ Jednom riječju, *objektivnu stvarnost* više nije trebalo tražiti na zemlji, u prirodi, već s one strane nevidljive granice između neba i zemlje, što je otvorilo vrata sasvim novoj vrsti umjetnosti. Govoreći o Dura Europosu istaknuli smo da je ona bez sumnje rođena iz apologetskih nastojanja da se vjernicima i kroz

Slika 87. Sarkofag Bebije Hertofile, rano 4. st. Rim, Museo Nazionale

Sarkofag Bebije Hertofile, s (nedovršenim) portretima pokojnika u središnjem medaljonu, ispod kojih vidimo pastira sa životinjama (ovca, koza, pas i govedo), ukrašen je tradicionalnim zagrobnim motivom valovitih strigila. Sarkofag je lijep primjer kombiniranja tradicionalne ikonografije s kršćanskim temama na poklopcu (vidi sl. 80), pri čemu lik pokojnika i dalje zauzima središnje mjesto.



likovni medij približe osnove kršćanske kateheze, kakve su propagirali tekstovi poput Hermina *Pastira*; no, čini se da je i afirmacija novih stilskih tendencija u umjetnosti 2. i 3. stoljeća, ponajprije sve izraženiji odmak u odnosu na tradicionalan klasični izraz, pridonijela pojavi kršćanske umjetnosti. Očekivano, prvi su se pokušaji dogodili u mediju slikarstva, koje je, u usporedbi sa skulpturom, bilo manje obilježeno grijehom idolatrije.

Bilješke

- ¹ Za spomenike i natpise na području Hrvatske vidi P. Selem i I. Vilogorac Brčić, *ROMIS. Religionum Orientalium monumenta et inscriptiones Salonitani (Signa et litterae, sv. 3)*, Zagreb, 2012; *idem, ROMIC I. Religionum Orientalium monumenta et inscriptiones ex Croatia I (Signa et litterae, sv. 5)*, Zagreb, 2015.
- ² Usp. J. Elsner, „Cultural Resistance and the Visual Image: the Case of Dura Europos“, u: *Classical Philology*, 96 (2001), 269-304.
- ³ Usp. Turcan, *Cultes orientaux*, n. dj., 9 i dalje.
- ⁴ Ipak, pretjerano je nagađati da bi mitraizam u drugačijim povijesnim okolnostima mogao biti uspješniji od kršćanstva, kako je u 19. stoljeću mislio Ernest Renan. Iz obilne literature o mitraizmu i dalje valja preporučiti Franza Cumonta, *The Mysteries of Mithra*, New York, 1956; za recentnije sinteze vidi R. Turcan, *Mithra et le mithriacisme*, Paris, 1993; M. Clauss, *The Roman Cult of Mithras*, New York, 2000. Koristan uvid u raširenost mitraističke religije u Rimskom Carstvu u MacMullen, *Paganisme*, n. dj., 188 i dalje. Dobar uvod u mitraizam na tlu Hrvatske i dalje je B. Gabričević, *Studije i članci: o religijama i kultovima antičkog svijeta*, Split, 1987.
- ⁵ Dobar primjer su sarkastični napadi kršćanskog pjesnika Prudencija na metroački kult i tauroboliju (*Prud. Perist. X, 1011-1050*).
- ⁶ Posebno je Ponovljeni zakon pun primjera Jahveova gnjeva.
- ⁷ 1 Mak I, 41.
- ⁸ *Ibid.* I, 43.
- ⁹ Usp. Th. Klauser, „Der Beitrag der orientalischen Religionen zur Kunst“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum, Erg.-Bd.*, 3 (1974), 361 i dalje. Klauser to naziva „trećim razdobljem“ židovske umjetnosti, određujući mu početak neposredno nakon skršenog ustanka 135. godine.
- ¹⁰ To je vrijeme Perpetuina mučeništva, vidi gore, str. 69.
- ¹¹ Vidi gore, str. 58.
- ¹² Klauser, *Beitrag der orientalischen Religionen*, n. dj., 361. Klauser među rane primjere ubraja i podne mozaike iz sinagoge u Beth Alfi, s prikazima Abrahamove žrtve i zodijaka, no ti su nekoliko stoljeća kasniji (5.-6. stoljeće); vidi B. Narkiss, „The Jewish Realm. Representational Art“, u: *Age of Spirituality*, 368. Za cjeloviti korpus židovskih simbola u dvanaest svezaka vidi E. R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, New York, 1953-1965.
- ¹³ Usp. A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton Univ. Press, 1968, 24-25 i sl. 48; vidi također *Age of Spirituality*, kat. br. 350. Klauser kaže da je prikaz arke nastao u okviru židovske umjetnosti (*Beitrag der orientalischen Religionen*, n. dj., 365), ali S. Charles-Murray je u pravu kada upozorava na uzore iz klasične ikonografije, povezane s mitskom prošlošću grada (*Rebirth and Afterlife. A study of the transmutation of some pagan imagery in early Christian funerary art*, BAR Series 100, Oxford, 1981, 100 i dalje).
- ¹⁴ Ne čini se vjerojatnim da bi prikaz iz vremena Severa nastao pod utjecajem kršćanske prakse, budući da nju ne možemo pratiti prije druge polovice 4. stoljeća.
- ¹⁵ Vidi C. H. Kraeling, *The Excavations at Dura-Europos. Final Report*, VIII, New Haven, 1956.
- ¹⁶ Sudeći prema veličini prostora za zajednički objed, kršćanska je zajednica mogla imati oko 60-ak članova, jedva nešto više od 1% stanovništva, procijenjenog na oko pet tisuća duša; usp. Baslez, *Comment notre monde est devenu chrétien*, n. dj., 110. Međutim, prema istim kriterijima, niti židovska zajednica nije mogla biti puno brojnija.

- ¹⁷ Prikaze donosi A. Perkins, *The Art of Dura-Europos*, Oxford, 1973.
- ¹⁸ *Ibid.* 36 i dalje. Najvjerojatnije vrijeme nastanka freske je posljednja četvrtina 2. stoljeća. Freske su prvi istraživači uspjeli samo zabilježiti, ne i konzervirati. Nažalost, veći je dio uništen ubrzo nakon otkrića.
- ¹⁹ Perkins, *Art of Dura-Europos*, n. dj., 45 i dalje.
- ²⁰ Julije Terencije je bio tribun kohorte u 239. godini, što omogućava prilično precizno datiranje freske. Sličnost s prethodnim primjerom govori u prilog otprilike istom datumu i za prikaz Otesove žrtve; usp. Perkins, *Art of Dura-Europos*, n. dj., 43 i dalje.
- ²¹ *Ibid.* sl. 30-33; također Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 45-46.
- ²² O tom fenomenu više u G. Bowersock, „Centrifugal Force in Late Antique Historiography“, u: Straw i Lim (ur.), *The Past Before Us*, n. dj., posebno 21. Želja za političkom emancipacijom u odnosu na Rim dovest će do rata koji će završiti porazom i uništenjem Palmire u vrijeme cara Aurelijana (271); njegov životopis u *Carskoj povijesti* uključuje opis trijumfalne povorke u kojoj je išla i zarobljena palmirska kraljica Zenobija, „okovana u zlatne lance“ (*SHA XXVI*, 26-34).
- ²³ Vidi Perkins, *Art of Dura-Europos*, n. dj., 49 i dalje.
- ²⁴ Uz središnju scenu tauroktonije javlja se i čitav niz drugih epizoda koje čine mitraističku „svetu povijest“ (vidi Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 64-65). Uz to, prizori zajedničkog objeda (banketa), procesija, inicijacija, kao i misterijski simboli, dio su ikonografije specifičnoga „liturgijskog“ karaktera; usp. Turcan, *Mithra*, n. dj., 45 i dalje.
- ²⁵ Vidi J. M. C. Toynbee, *Art Treasures from the Temple of Mithras*, London, 1986. Sličan je nalaz, ovaj puta bez Mitre, onaj u Constanzu (antički Tomis) u Rumunjskoj, gdje su pronađeni ostaci mramornih skulptura iz vremena Severa, zakopanih sredinom 3. stoljeća. Skulpture predstavljaju čitav kasnoantički sinkretistički panteon: gradska Fortuna, nekoliko Hekata, Asklepije, Izida, Kibela, više primjeraka Tračkog konjanika, kao i jedna zmija, možda rijedak primjer Glikonova kulta; vidi MacMullen, *Paganisme*, n. dj., 193. Nalaz jedne obiteljske kapele (*lararium*) na ulazu u podzemno Mitrino svetište na San Martino ai Monti u Rimu, s kulturnim skulpturama i portretima, vjerojatno ukazuje na izvornu namjenu i scenografiju takvog sinkretističkog ansambla; vidi Vermeule, *Greek Sculpture, Roman Taste*, n. dj., 190; također S. Ensoli, „I santuari di Iside e Serapide a Roma e la resistenza pagana in età tardoantica“, u: *Aurea Roma*, 280-281 i kat. br. 146-160. Za Chiragan vidi gore, str. 78 i bilj. 203.
- ²⁶ Vidi Perkins, *Art of Dura-Europos*, n. dj., 55-65; Grabar, *Christian Iconography*, n. dj., 25-27; dobre ilustracije u Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 32, 66-71.
- ²⁷ Samuel I, 5, 3-5.
- ²⁸ Kr. I, 18, 20.
- ²⁹ Grabar, *Christian Iconography*, n. dj., 27-30.
- ³⁰ Elsner, *Cultural Resistance*, n. dj., 274-275.
- ³¹ Kao i drugdje, kršćani su se okupljali u kućama privatnika koje su pojedinci stavljali na raspolaganje zajednici; međutim, već početkom 3. stoljeća susrećemo naznake građevina koje su namijenjene kršćanskom kultu, a koje suvremeni izvori nazivaju *sacraria*; usp. Daniélou, *Eglise des premiers temps*, n. dj., 176.
- ³² Vidi Perkins, *Art of Dura-Europos*, n. dj., 52-55; također usp. F. W. Deichmann, *Einführung in die christliche Archäologie*, Darmstadt, 1983, 120 i dalje.
- ³³ Baslez podsjeća da zabrana datira još iz 1. stoljeća, vjerojatno iz vremena cara Domicijana (*Comment notre monde est devenu chrétien*, n. dj., 72).

- ³⁴ Deichmann upozorava da teme koje se javljaju u Dura Europosu i u rimskim katakombama (Dobri pastir, Adam i Eva, Ozdravljenje oduzetog, Samarijanka na zdencu) ne slijede iste ikonografske uzore, što ukazuje na zajedničku katehezu, ali i postojanje različitih likovnih tradicija u najranijoj fazi kršćanske umjetnosti (*Einführung*, n. dj., 123). Za oslike u Kršćanskoj kući Erich Dinkler sugerira da je riječ o prvim primjerima novozavjetnih epizoda u kršćanskoj umjetnosti općenito (*Age of Spirituality*, kat. br. 360).
- ³⁵ Deichmann naglašava upravo taj vid programa, koji nema za cilj „prepričavanje biblijskih epizoda“, koliko izbor najznačajnijih svjedočanstava Kristova poslanja (*Einführung*, n. dj., 177).
- ³⁶ Kršćani (primjerice, Origen) prigovaraju Židovima doslovno čitanje biblijskog teksta, umjesto alegorijske interpretacije; usp. K. Weitzmann i H. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Dumbarton Oaks Collection, 1990, 179 i dalje.
- ³⁷ Stoga je teško složiti se s Klauserom da su u krilu židovske umjetnosti nastale ne samo nove teme, već i potpuno nove likovne formule (*Beitrag der orientalischen Religionen*, n. dj., 364).
- ³⁸ Grabar, *Christian Iconography*, n. dj., 21.
- ³⁹ Datacija oslika prema vremenu preuređenja privatne kuće u kršćansko svetište, oko 240. godine; usp. Perkins, *Art of Dura-Europos*, n. dj., 29.
- ⁴⁰ Ta umjetnost odgovara obilježjima periferijske sredine kako ju je definirao Ljubo Karaman govoreći o srednjovjekovnoj umjetnosti hrvatskih krajeva („O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva“, u: Lj. Karaman, *Odabrana djela*, Split, 1986, 227 i dalje). U tom smislu, Baslez upozorava na regionalne specifičnosti kršćanstva u Siriji (*Comment notre monde est devenu chrétien*, n. dj., 111), a Daniélou na snažno izražena „mesijanska iščekivanja“ u lokalnim židovskim zajednicama (*Eglise des premiers temps*, n. dj., 152-153). Regionalne specifičnosti su tim važnije uzmemo li u obzir činjenicu da velika židovska zajednica u Rimu ne pokazuje izraženu tendenciju prema upotrebi slike.
- ⁴¹ *Orient oder Rom*, Wien, 1901; o kontroverznoj osobi Josefa Strzygowskog i njegovom neospornom doprinosu proučavanju kasnoantičke umjetnosti vidi Elsner, *Birth of Late Antiquity*, n. dj., 358-379.
- ⁴² Biblijskih epizoda u židovskoj umjetnosti neće biti od 6. do 13. stoljeća; vidi Narkiss, u: *Age of Spirituality*, 368-369. Za neke kasnoantičke i ranobizantske primjere, u pravilu u mediju podnog mozaika, vidi *Age of Spirituality*, kat. br. 342-343.
- ⁴³ Ponajprije K. Weitzmann, „Zur Frage des Einflusses jüdischer Bilderquellen auf die Illustration des Alten Testaments“, u: *Festschrift Theodor Klauser. Jahrbuch für Antike und Christentum, Suppl.-Bd., I* (1964), 401-415. Za potpuniji pregled tih interpretacija vidi R. M. Jensen, *Understanding Early Christian Art*, New York, 2000, 68 i dalje.
- ⁴⁴ M. Schapiro, „Ancient Mosaics in Israel: Late Antique Art – Pagan, Jewish, Christian“, u: *Late Antique, Early Christian and Mediaeval Art. Selected Papers*, New York, 1979, 30.
- ⁴⁵ Općenito je, stilski gledano, religijska umjetnost kasnoga Carstva u najvećoj mjeri ovisna o oblikovnim principima helenističko-rimske umjetnosti, koliko god se na trenutke od njih udaljavala; usp. H. Brandenburg, „Ars humilis. Zur Frage eines christlichen Stils in der Kunst des 4. Jahrhunderts nach Christus“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 24 (1981), 78. Ikonografski tip Mitre tauroktona nije iznimka, najbliži mu je uzor klasični prikaz Pobjede (Viktorije) koja ubija bika (lijep primjer na fragmentu friza s Trajanova foruma; Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 178); vidi Turcan, *Mithra*, n. dj., 48.
- ⁴⁶ Nastanak prvih oslikanih katakombi oko 180-200: L. de Bruyne, „La Capella Greca di Priscilla“, u: *Rivista di Archeologia Cristiana*, 46 (1970), 291-330; na prijelazu iz 2. u 3. stoljeće: H. Brandenburg, „Überlegungen zur Ursprung

und Entstehung der Katakomben Roms“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Erg.-Bd, 11 (1984), 11-50; najvećim dijelom nakon Valerijanovih progona (260): P.-A. Février, „A propos de la date des peintures des catacombes romaines“, u: *Rivista di Archeologia Cristiana*, 65 (1989), 105-135. Na brojne probleme pri dataciji katakombi upozorava J. Guyon, „Peut-on vraiment dater une catacombe“, u: *Boreas*, 17 (1994), 89-103. Prikaz kronologije po katakombama kod J. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts*, Regensburg, 2010, 318-322.

⁴⁷ Dan. 3.

⁴⁸ *SHA XVIII*, 29 (vidi gore, str. 58).

⁴⁹ *Hist. Ecc.* VII, 18, 4. U nedostatku primjera koji bi potvrdili Euzebijeve navode, skloni smo zaključiti da se radi o praksi raširenoj među pojedinim gnostičkim sektama koje su i prije kršćana posegnule za slikom; vidi D. Milinović, „Što je vidio Euzebij? Prilozi za poznavanje kršćanske umjetnosti u doba Konstantina“, u: *Histria Antiqua*, 18-2 (2009), 73-79.

⁵⁰ *Clem. Al. Paedag.* III, 59, 2.

⁵¹ Usp. Deichmann, *Einführung*, n. dj., 170 i dalje. Klementovi su simboli velikim dijelom vezani uz more i vodu; usp. H. Brandenburg, „Die Darstellungen maritimen Lebens“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 249-256.

⁵² *Clem. Al. Strom.* V, 28, 4; *Protrept.* X, 98. Klauser iz toga zaključuje da u Klementovo doba još uvijek nema kršćanske umjetnosti („Die Äusserungen der alten Kirche zur Kunst“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Erg.-Bd., 3 [1974], 328-337).

⁵³ E. Kitzinger, „The Cult of Images in the Age before Iconoclasm“, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 8 (1954), 85. S. Charles-Murray dovodi u pitanje ustaljenu teoriju o neprijateljstvu prema slici (*Rebirth and Afterlife*, n. dj., posebno 15-36). Za pitanje odnosa prema umjetnosti u Crkvi prvih nekoliko stoljeća vidi D. Stutzinger, „Die Christen und die Kunst“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 223-240; sažeti prikazi istog problema u Deichmann, *Einführung*, n. dj., 155-156, te Jensen, *Understanding Early Christian Art*, n. dj., 13-15.

⁵⁴ A. Besançon, *L'image interdite*, Paris, 1994, 170. Na franačkom Zapadu odjek događaja u Bizantu izazvat će ponovo preispitivanje uloge slike u svetom prostoru, ali i umjereniji odgovor; suvremene tekstove donosi D. Menozzi, *Les Images, l'Eglise et les Arts visuels*, Paris, 1991, 104. Neki od razloga za afirmaciju slike u kršćanskim kulturnim prostorima u D. Milinović, „Delectare, movere, docere. Quelques réflexions sur la justification des images dans le décor des édifices culturels chrétiens“, u: *Hortus Artium Medievalium*, 9 (2003), 241-246.

⁵⁵ Sažeti prikaz odnosa između dvije zajednice kod Baslez, *Comment notre monde est devenu chrétien*, n. dj., posebno 66 i dalje; opširnije o istom Daniélou, *Eglise des premiers temps*, n. dj., posebno 37 i dalje.

⁵⁶ Grabar, *Beginnings*, n. dj., 27.

⁵⁷ Istovremeno, takva situacija nije bila bez odjeka u suvremenoj literaturi; među najranijim svjedočanstvima je tekst o Polikarpovu mučeništvu (*Martyrium Polycarpi*), koje se zbilo 155. godine. Tekst je dostupan u hrvatskom prijevodu (B. Jozić) u ediciji *Crkveni oci. Apostolski oci I.*, Split, 2010, 111-124.

⁵⁸ Među prvim primjerima su zidni oslici u konfesiji obiteljske kuće ispod crkve Svetih Ivana i Pavla u Rimu. Njihovu pojavu mnogi povezuju s ambicioznim hagiografskim programom pape Damaza (366-384); vidi F. Bisconti, „Il vinto nello pietas cristiana“, u: *Aurea Roma*, 399-403.

⁵⁹ I kršćanska slika pakla stvorena je na klasičnoj pjesničkoj tradiciji, na opisima iz Homerove *Odiseje* (XI. knjiga) i Vergilijeve *Eneide* (VI. knjiga); usp. Ferguson, *Religions of the Roman Empire*, n. dj., 133. Dakako, misao o Po-

sljednem sudu u kršćanskoj literaturi prisutna je zarana, još u Ivanovom Otkrivenju; početkom 3. stoljeća nalazimo je, među ostalim, u Tertulijanovim djelima. Ipak, tragovi te tradicije u prvoj kršćanskoj umjetnosti samo su povremeni.

- ⁶⁰ Prvi su kršćani svjesni značenja Muke, ali oslobođenje od smrti za njih ne dolazi po smrti na križu, već kroz Kristovo učenje; usp. J. Kollwitz, *Das Christusbild des 3. Jh.*, Münster, 1953, 13-14.
- ⁶¹ K. von Schoenebeck, „Die christliche Sarkophagplastik unter Konstantin“, u: *Römische Mitteilungen*, 51 (1936), 239-336; R. Bianchi-Bandinelli, *Rome, the Late Empire: Roman Art AD 200-400*, London, 1971, 11.
- ⁶² Usp. Brandenburg, *Ars humilis*, n. dj., 74.
- ⁶³ Kitzinger, *Cult of Images*, n. dj., 89.
- ⁶⁴ O značenju „dekora koji okružuje smrt“ u kasnoj antici, poglavito na sarkofazima, usp. P.-A. Février, „Une approche de la conversion des élites au IV^e siècle: le décor de la mort“, u: *Miscellanea historicae ecclesiasticae*, VI, Congrès de Varsovie, 1978 (Bruxelles, 1983), 22-46.
- ⁶⁵ S. Charles-Murray, „Artistic Idiom and Doctrinal Development“, u: R. Williams (ur.), *The Making of Orthodoxy, Essays in Honor of Henry Chadwick*, Cambridge Univ. Press, 1989, 292. Jedan od vodećih zagovaratelja laičkog utjecaja pri nastanku kršćanske umjetnosti bio je Theodor Klauser; usp., primjerice, „Erwägung zur Entstehung der altchristlichen Kunst, u: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 76 (1965), 1-11. J. D. Breckenridge kao mogući razlog za brzi razvoj kršćanske umjetnosti u drugoj polovici 3. stoljeća ističe posljedice Decijevih progona sredinom 3. stoljeća. Pritom je posebno stradala crkvena hijerarhija, što je moglo dovesti do slabljenja autoriteta i privremenog gubitka kontrole nad zajednicom vjernika („Reception of Art into the Early Church“, u: *Atti del IX Congresso internazionale di archeologia cristiana*, Roma, 1978, 361-369). Vidi također Jensen, *Understanding Early Christian Art*, n. dj., posebice 8-31; M. Charles-Murray, „The Emergence of Christian Art“, u: *Picturing the Bible*, 51-63.
- ⁶⁶ Usp. A. Ferrua, „Una nuova regione in SS. Marcellino e Pietro“, u: *Rivista di Archeologia Cristiana*, 46 (1970), 7-83; vidi također J. Guyon, *Le cimetière „aux deux lauriers“. Recherches sur les catacombes romaines*, Città del Vaticano, 1987, 288-303.
- ⁶⁷ Oslici u katakombama u najvećem dijelu nastali su do polovice stoljeća; vidi Février, *Approche de la conversion des élites*, n. dj., 29. S postupnim napuštanjem pokapanja u katakombama, u vrijeme pape Damaza započinje njihovo uređivanje, pri čemu se grobovima mučenika i papa (tzv. Papinska kript) nastoji dati monumentalniji izgled; vidi V. Flocchi Nicolai, F. Bisconti i D. Mazzoleni, *Les catacombes chrétiennes de Rome*, Brepols, 1999, 49 i dalje; skraćeni prikaz u V. Flocchi Nicolai, „Le catacombe cristiane: origini e sviluppo“, u: *Aurea Roma*, 301-308.
- ⁶⁸ U Ravi ni će se proizvodnja ukrašenih sarkofaga nastaviti i u narednim stoljećima, ali ti primjeri ne odražavaju običaje zajednice, već privilegiju rijetkih pojedinaca. Zanimljivo je i da su figuralni ukrasi na ravenskim sarkofazima sve rjeđi, kao da je za takvu vrstu ikonografije nestalo interesa.
- ⁶⁹ To su tzv. *Temple-tombs* (eng.) ili *Grabtempel* (njem.). Lijep primjer je grobnica Haterija iz Trajanova vremena, s bogatim skulpturalnim ukrasom, koji najbolje ilustrira likovnu raskoš rimskoga zagrobnog dekora; usp. Toynbee, *Death and Burial*, n. dj., 132. Vidi gore, str. 75.
- ⁷⁰ Čini se da je već krajem 2. stoljeća Crkva raspolagala grobljima u svom vlasništvu; usp. Daniélou, *Eglise des premiers temps*, n. dj., 178; Tertulijan (o. 200) govori o zajedničkoj kasi, odnosno, pogrebnoj pripomoći za najsiromašnije (*Apol.* XXXIX, 5-6). Hipolit spominje groblje u vlasništvu rimske

- kršćanske zajednice za vrijeme pape Zefirina (198-217); usp. Flocchi Nicolai, *Catacombe cristiane*, n. dj., 301.
- ⁷¹ Naziv, koji se često dovodi u vezu s katakombama općenito, zapravo se odnosi na grobno područje (*area*) koje odgovara Kalistovim katakombama; usp. Daniélou, *Eglise des premiers temps*, n. dj., 179.
- ⁷² Flocchi Nicolai, *Catacombes chrétiennes*, n. dj., 20-22.
- ⁷³ Već u 2. stoljeću nailazimo na kršćanske hipogeje, koji ukazuju na bogate naručitelje; dokazi su ipak brojniji za početak 3. stoljeća, kada treba datirati prve ukope u Papinskoj kripti Kalistovih katakombi ili u tzv. Grčkoj kapeli Priscilinijevih katakombi; usp. Daniélou, *Eglise des premiers temps*, n. dj., 178. Društvene razlike u katakombama mogu se pratiti od samih početaka, s čitavim podzemnim regijama koje su ostale bez kubikula i oslika; usp. Février *Approche de la conversion des élites*, n. dj., 34.
- ⁷⁴ Općenito o razvoju kulta svetaca u ovo doba vidi P. Brown, *The Cult of the Saints*, Univ. of Chicago Press, 1981; za Manastirine i druga salonitanska groblja i dalje je aktualna studija E. Dyggvea, *History of Salonitan Christianity*, Oslo, 1951 (*Povijest salonitanskog kršćanstva*, Split, 1996). Novija istraživanja u N. Duval, „Le culte des martyrs de Salone à la lumière des recherches récentes à Manastirine“, u: *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 134/2 (1990), 432-453; također N. Duval, E. Marin i C. Metzger (ur.), *Salona III: Manastirine* (Collection de l'Ecole Française de Rome, 194/3), Rome – Split, 2000.
- ⁷⁵ Ornamentalni motivi predstavljaju polovicu svih ukrasa u katakombama; usp. J. Guyon, „Le décor des cimetières chrétiens au tournant du IV^e siècle. Reflet et miroir d'une 'Nouvelle société'?“, u: *Crise et redressement dans les provinces européennes de l'Empire, Actes du colloque de Strasbourg*, 1981, 49-61.
- ⁷⁶ Bianchi-Bandinelli, *Rome, the Centre of Power*, n. dj., 328-331.
- ⁷⁷ *Christian Iconography*, n. dj., 8.
- ⁷⁸ Vidi također Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 109.
- ⁷⁹ Taj ukus naginje blještavom, skupocjenom i šarolikom; usp. MacMullen, *Some Pictures in Ammianus Marcellinus*, n. dj., passim.
- ⁸⁰ *Plin. Nat. Hist.* XXXV, 2.
- ⁸¹ Usporedo s oslicima u grobnicama, sarkofazi dionizijske tematike najdugevećnji su mitološki sarkofazi; usp. R. Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques*, Paris, 1966. U okviru serije publikacija o antičkim sarkofazima (ASR) četvrti je svezak posvećen dionizijskim sarkofazima (F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage*, 1968-74).
- ⁸² Dovoljno je prisjetiti se tragičnih gesta na trijumfalnom stupu Marka Aurelija, koje su postale dijelom repertoara na brojnim sarkofazima s prikazima bitaka između Rimljana i barbara i koje su morale biti još svježije u pamćenju kršćanskih umjetnika.
- ⁸³ *Or. de deitate Filii et Spiritus sancti* (prema: R. M. Jensen, „Early Christian Images and Exegesis“, u: *Picturing the Bible*, 79-80, bilj. 21).
- ⁸⁴ Spomenuti primjer dio je atipičnog oslika u katakombi; za Grabara, stil ima malo toga zajedničkog sa slikarstvom u drugim kršćanskim grobnicama (*Beginnings*, n. dj., 225 i dalje).
- ⁸⁵ Rijetki prikazi ne govore nedvosmisleno u prilog kršćanskoj interpretaciji; jedan od tih, reljef na nadgrobnoj ploči Elije Afanacije s prikazom bičevanja ženske osobe (kraj 3. st.), može se tumačiti i kao ritual plodnosti vezan uz drevne Luperkalije; usp. H. Solin i H. Brandenburg, „Paganer Fruchtbarkeitsritus oder Martyriumsdarstellung?“, u: *Archäologischer Anzeiger* (1980), 271-284. Sličnu situaciju imamo u Teklinim katakombama, gdje je na jednoj fresci prikazana ženska figura privezana uza stup; usp. F. Bisconti,

- „Il vinto nella pietas cristiana“, u: *Aurea Roma*, 401 i sl. 4. Prvih sigurnih prikaza mučeništva neće biti sve do kraja 4. stoljeća.
- ⁸⁶ Čini se da su za većinu oslika u ranijim kršćanskim katakombama odgovorni majstori iz posebnog ceha znani kao „kopači“ (*fossores*), koje često nalazimo prikazane na zidovima; vidi Charles-Murray u: *Picturing the Bible*, 55. Kasnije se javljaju i znatno reprezentativniji primjeri koji odaju bogatije naručitelje i rad dobrih majstora, primjerice u spomenutoj grobnici na *Via Latina* iz sredine 4. stoljeća.
- ⁸⁷ „Ako je ideja prisutna, kist možemo poštedjeti pretjeranog truda“ (prema: E. Gombrich, *Art and Illusion*, London, 1972 [4. izd.], 175).
- ⁸⁸ O Plotinovu utjecaju na srednjovjekovnu estetiku vidi Grabar, *Origines de l'esthétique médiévale*, n. dj., 37 (članak „Plotin et les origines de l'esthétique médiévale“ izvorno objavljen u *Cahiers archéologiques*, I, 1945); vidi također E. Panofsky, *Idea. A Concept in Art Theory*, New York, 1968, 25-32 (izvorno njemačko izd. 1924).
- ⁸⁹ *Aug. Conf. X*, 34, 53 (prema: Aurelije Augustin, *Ispovijesti*, preveo S. Hosu, Zagreb, 1973).
- ⁹⁰ Friedrich Gerke jedan je od posljednjih značajnih istraživača koji su dijelili ranokršćansku umjetnost od kasnoantičke i u njima vidjeli dvije zasebne, neovisne cjeline (*Spätantike und frühes Christentum*, Baden-Baden, 1967).
- ⁹¹ *Homil. 11 in laudem S. Euphemiae* (prema: Ch. Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des iconoclastes*, Paris, 1879, 63-64).
- ⁹² Grabar, *Beginnings*, n. dj., 218. Obiteljska kuća (*domus privata*) pripada ranom 3. stoljeću; o razvojnim fazama te o instalaciji kršćanskog sadržaja u drugoj polovici 4. stoljeća vidi B. Brenk, „Le costruzioni sotto la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo“, u: *Aurea Roma*, 156-158. Za oslike iz 3. i 4. stoljeća vidi H. Mielsch, „Zur Stadtrömischen Malerei des 4. Jahrhunderts n. Chr.“, u: *Römische Mitteilungen*, 85 (1978), 158 i dalje. Što se vremena nastanka oslika u konfesiji tiče, Bisconti (u: *Aurea Roma*, 400-401) ih povezuje s hagiografskim programom pape Damaza (366-384), a Brandenburg govori o kraju 4. stoljeća (*Ancient Churches of Rome*, n. dj., 159). *Terminus ante quem* je izgradnja bazilike Svetih Ivana i Pavla, oko 410. godine.
- ⁹³ O nastanku crkve i titularima više u Ch. Pietri, *Roma Christiana. Recherches sur l'Eglise de Rome, son organisation, sa politique, son idéologie de Miltiade à Sixte III (311-440)*, Ecole Française de Rome, 1976, 481 i dalje; o likovnom programu i fenomenu privatne pobožnosti među rimskom aristokracijom u 4. stoljeću vidi A. Munk, „Domestic Piety in Fourth Century Rome: a Relic Shrine beneath the Church of SS. Giovanni e Paolo“, u: *Hortus Artium Medivalium*, 15 (2009), 7-19. Zahvaljujem autorici na fotografijama koje mi je ljubazno stavila na raspolaganje.
- ⁹⁴ Usp. Mielsch, *Stadtrömische Malerei*, n. dj., 196 i dalje.
- ⁹⁵ Svoj će konačni oblik dobiti upravo u vrijeme *Druge sofistike*, s Hermogenom iz Tarsa (2. st.). U Bizantu će ostati sastavni dio obrazovanja sve do 15. stoljeća; usp. H. Maguire, „Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art“, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 28 (1974), 113 i dalje.
- ⁹⁶ *Prud. Perist.* IX, 9-98; XI, 125-144. Zanimljivo je da se gotovo svi opisi likovnih djela u tekstovima kršćanskih pisaca 4. stoljeća odnose na prikaze mučeničke smrti; osim kod Prudencija i Asterija iz Amazije nalazimo ih kod sv. Bazilija Cezarejskog (mučeništvo sv. Barlama) te Grgura Nisenskog (mučeništvo sv. Teodora). Vidi J.-M. Fontanier, „Christus Imago Dei: art et christologie dans l'oeuvre de Prudence“, u: *Recherches Augustiniennes*, 21 (1986), 117-137.
- ⁹⁷ W. Raack, *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen*, Stuttgart, 1992, posebno 145-153. Takva tendencija dolazi

- do izražaja ponajviše u kršćanskoj umjetnosti, u procesu posezanja za biblijskim temama i motivima u interpretaciji svijeta (*interpretatio christiana*), ali ista evolucija vidljiva je i u tradicionalnim mitološkim prikazima, o čemu više u narednim poglavljima.
- ⁹⁸ Već smo ga susreli na istaknutom mjestu u Kršćanskoj kući u Dura Europosu; vidi gore, str. 149.
- ⁹⁹ Vidi N. Himmelmann, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*, Opladen, 1980.
- ¹⁰⁰ R. Turcan, *L'art Romain dans l'histoire*, Paris, 1995, 171.
- ¹⁰¹ Usp. Deichmann, *Einführung*, n. dj., 175.
- ¹⁰² Vidi, primjerice, Ez. 34, 17-24; ili Ps. 23 (*Jahve je pastir moj / ni u čemu ja ne oskudijevam / na poljanama zelenim on mi daje odmora*).
- ¹⁰³ A. Nestori bilježi 85 primjera u rimskim katakombama (*Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Città del Vaticano, 1993); H. Leclercq navodi više od tri stotine primjera u ranokršćanskoj umjetnosti (*DACL*), XIII. 2, col. 2272); M. Dulaey njih 900 („*Des forêts de symboles*“: *L'initiation chrétienne et la Bible*, Paris, 2001, 61)! No, postavlja se pitanje u kojoj je mjeri riječ o tradicionalnoj (poganskoj), odnosno, kršćanskoj poruci; vidi W. N. Schumacher, *Hirt und „Guter Hirt“*. *Studien zum Hirtenbild in der römischen Kunst vom zweiten bis zum Anfang des vierten Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Mosaiken in der Südhalle von Aquileja* (Römische Quartalschrift, 34. Supplementheft), Rom – Freiburg – Wien, 1977.
- ¹⁰⁴ Vidi Kollwitz, *Christusbild, passim*. Za prikaze Krista u ranokršćanskoj umjetnosti na tlu Hrvatske vidi N. Cambi, „La figure du Christ dans les monuments paléochrétiens de Dalmatie“, u: *Disputationes Salonitanae* 1970 (Split, 1975), 51-68.
- ¹⁰⁵ Vidi, primjerice, reprezentativni mozaik iz Salone u Arheološkom muzeju u Splitu (J. Meder, *Podni mozaici u Hrvatskoj od 1. do 6. stoljeća*, Zagreb, 2003, 109) ili onaj iz Panika u Bosni i Hercegovini (Đ. Basler, *Kršćanska arheologija*, Mostar, 1986, 42). U oba slučaja, životinjski je svijet krajnje reduciran. Orfej je čest ukras i na keramičkom posudu; vidi primjere u *Aurea Roma*, kat. br. 323-324.
- ¹⁰⁶ Za S. Charles-Murray, Orfej je „jedan od kasnoantičkih kulturnih simbola *par excellence*“, ravan Homeru, ali i *theologos*, poznavatelj bogova i nastanka svijeta (*Rebirth and Afterlife*, n. dj., 37 i dalje). O ulozi Herakla i drugih bogova-smrtnika u kasnoj antici vidi G. Fowden, *The Egyptian Hermes. A Historical Approach to the Late Pagan Mind*, Princeton Univ. Press, 1986, 29.
- ¹⁰⁷ Zanimljivo je da unatoč omiljenosti u umjetnosti, Orfej sa životinjama nije čest motiv u poganskom zagrobnom dekoru; usp. Charles-Murray, *Rebirth and Afterlife*, n. dj., 44.
- ¹⁰⁸ Sudeći prema oslicima u sinagogi u Dura Europosu, ta je asimilacija započela već u krugu židovske umjetnosti; vidi H. Stern, „Orphée dans l'art paléochrétien“, u: *Cahiers archéologiques*, 33 (1974), 1-16. Također vidi Dulaey, *Des forêts de symboles*, n. dj., 80.
- ¹⁰⁹ *Protrep.* 1. Utoliko je poruka bliska antičkoj filozofiji, poglavito Platonu; usp. Charles-Murray, *Rebirth and Afterlife*, n. dj., 48; također vidi Jensen, *Understanding Early Christian Art*, n. dj., 41-42.
- ¹¹⁰ *De Jacob.* II, 9, 39.
- ¹¹¹ Lijep primjer u rimskoj grobnici obitelji Nazona iz kasnog antoninskog doba; usp. J. Fink, „Gemälde im Grab der Nasonier“, u: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, 6 (1953), 58-70.
- ¹¹² Literarne reference odnose se prije svega na evanđelja (Lk. 15, 4-5; Mt. 18, 12-13; Iv. 10, 2-16), ali i na katehetske tekstove poput Hermina *Pastira* iz sredine 2. stoljeća. Treba, međutim, primijetiti da je popularnost Dobrog

- pastira tijekom 3. stoljeća znatno izraženija u zagrobnom dekoru nego u tekstualnim izvorima i da motiv nije posebno čest u molitvama, što baca zanimljivo svjetlo na odnos između slike i teksta u prvoj kršćanskoj umjetnosti; usp. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort*, n. dj., 77-78.
- ¹¹³ Vidi Th. Klauser, „Der Schafträger als Geleiter der Seele auf ihrer Jenseitsreise“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Erg.-Bd., 9 (1982), 225-227; za Klausera, to je ujedno i dokaz da prikazani pastir ima značenje *psihopompa*. Ne smijemo zaboraviti i simboliku pastira u kontekstu krštenja, poglavito u smislu već spomenutog psalma (Ps. 23); usp. Jensen, *Understanding Early Christian Art*, n. dj., 39.
- ¹¹⁴ *Repertorium*, I, br. 29.
- ¹¹⁵ G. Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, München, 2000, 16-20.
- ¹¹⁶ F. Gerke, „Der Ursprung der Lämmerallegorie“, u: *Zeitschrift für neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche*, 33 (1934), 192; *idem*, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad, 1973, 39-40. To isto tako daje za pravo Deichmannu koji simbol pastira ne tumači kao zamjenu za Krista, već u smislu apstraktnih (moralnih) kategorija koje su bile općenito prihvatljive u svijetu kasne antike te su s vremenom dobile kršćanski predznak.
- ¹¹⁷ E. Dassmann, „Die Szene Christus-Petrus mit dem Hahn“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Erg.-Bd., 8 (1980), 527. To nas bogatstvo značenja ne treba smetati, kaže Dassmann, ali služi kao upozorenje da ćemo u svakom ikonografskom istraživanju naići na teško određive granice između objektivnog sagledavanja činjenica i nužno subjektivne interpretacije.
- ¹¹⁸ *Repertorium*, I, br. 773. Zbog njihove specifične ikonografije, reljefi su jedan od najzanimljivijih primjera kršćanske umjetnosti iz vremena prije Konstantina; vidi *Age of Spirituality*, kat. br. 372-373; *Spätantike und frühes Christentum*, kat. br. 200.
- ¹¹⁹ Sličnost s Asklepijem posebno ističe T. F. Mathews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, 1993, 69-72. Deichmann (*Einführung*, n. dj., 138) ipak upozorava na razlike u odnosu na antička božanstva te daje prednost utjecaju tradicionalnoga ikonografskog tipa „filozofa“; pritom ukazuje na sličnost s prikazom Ivana Krstitelja (primjerice, na sarkofagu iz Sta Maria Antiqua u Rimu = *Repertorium*, I, br. 747; sličan primjer u Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 139). U prilog takvom tumačenju ide i pojava ženske figure pored Krista, koja podiže ruku u gesti govora, što je tipičan motiv na filozofskim sarkofazima, gdje obično utjelovljuje jednu od Muza.
- ¹²⁰ *Herm. Past.* XXV, 5, 1-7 (prema: *Hermin Pastir. Apostolski oci III.* prijevod B. Jozić, Split, 2011).
- ¹²¹ O autentičnosti Perpetuina svjedočanstva vidi Dodds, *Pagan & Christian*, n. dj., 47-53. Danas je prihvaćen nastanak teksta u vrijeme Severovih progona, između 203. i 210. godine; vidi T. J. Heffernan, „Shifting Identities: from a Roman Matron to *matrona Dei* in the *Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis*“, u: Marinković i Vedriš, *Identity and Alterity*, n. dj., 1-15.
- ¹²² *Repertorium*, II, br. 297; za detaljni prikaz splitskoga sarkofaga vidi N. Cambi, *Sarkofag Dobroga pastira iz Salone i njegova grupa*, Split, 1994.
- ¹²³ Th. Klauser, „Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 3 (1960), 112-142.
- ¹²⁴ Cambi za sarkofag kaže da je kriptokršćanski, „promišljena kreacija koja iskazuje jedan novi duh“ (*Sarkofag Dobroga pastira*, n. dj., 52 i 57); sličnog je mišljenja J. M. C. Toynbee, „The Religious Background of some Roman Sarcophagi of North Italy and Dalmatia“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 18 (1975), 16-18. Drugačije Koch, koji izražava sumnju u kršćansko značenje pastira (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 20).

- ¹²⁵ Vrata podzemnog svijeta i pastir *psihopomp* dolaze zajedno i na mitološkim sarkofazima 2. stoljeća, tako na bogato ukrašenom sarkofagu iz Velletrija u Italiji, uz scenu Herakla i Alkestide (Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 229-230). M. Lawrence datira sarkofag oko 200. godine i pastira dovodi u vezu s Dobrim pastinom, ali ne nudi odgovor na pitanje što radi zajedno s bogovima i herojima („The Velletri Sarcophagus“, u: *American Journal of Archaeology*, 69/3 [1965], 211-212).
- ¹²⁶ Vidi Grabar, *Beginnings*, n. dj., 225 i dalje. Riječ je o otkriću koje je „u mnogočemu promijenilo naše shvaćanje razvoja kasnoantičke i ranokršćanske umjetnosti“ (W. Tronzo, *The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth Century Roman Painting*, University Park i London, 1986). Općenito je prihvaćena datacija oko sredine 4. stoljeća; D. H. Wright vidi stilske sličnosti s reljefima na postolju Teodozijeva obeliska i predlaže dataciju prema kraju 4. stoljeća („Pagan Theology in the Via Latina Catacomb“, u: *Byzantine Studies Conference, Abstracts of Papers*, IX [1983], 71). Schumacher misli da je poruka mitološkog ciklusa – shvaćena kao alegorija čovjekove borbe protiv zla – bila prihvatljiva jednako poganima i kršćanima („Reparatio vitae. Zum Programm der neuen Katakombe an der Via Latina zu Rom“, u: *Römische Quartalschrift*, 66 [1971], 125-153). U prilog takvom tumačenju možda možemo navesti i dosta kasniji primjer Heraklovih poslova na tzv. Katedri sv. Petra, karolinškom radu iz druge polovice 9. stoljeća; vidi J.-P. Caillet, „L'Antique dans les arts du Moyen Age occidental: survivances et réactualisations“, u: *Perspective*, 1 (2007), 101.
- ¹²⁷ Već polovicom 4. stoljeća broj primjera je zanemariv; usp. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort*, n. dj., 91-92. Istovremeno nestaje i tip Krista-Orfeja, ali mitski pjevač ostaje uzor Davidu; vidi G. M. A. Hanfmann, „The Continuity of Classical Art: Culture, Myth and Faith“, u: K. Weitzmann (ur.), *Age of Spirituality: a Symposium*, New York, 1980, 87-88.
- ¹²⁸ Među njima je vjerojatno najdojmljivija ikona Krista Pantokratora sa Sinaja iz 6. stoljeća (*Age of Spirituality*, kat. br. 473).
- ¹²⁹ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 84. Dodajmo i da je siringa Panovo glazbalo; ima je i Silvan, a Kibelin mladi ljubavnik Atis (u orijentalnoj nošnji i s frigijskom kapicom poput Orfeja) često je okružen različitim instrumentima; usp. P. Selem, „Quelques indices sur les relations entre les divinités autochtones et orientales en Dalmatie romaine“, u: Sanader, *Illyrica antiqua*, n. dj., 425-431.
- ¹³⁰ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 107.
- ¹³¹ Himmelmann opisuje enigmatični program oslika u grobnici Aurelijevaca kao „ikonografiju u službi religioznosti koja znatno odudara od one službene“, što ne možemo shvatiti drugačije nego kao pripadnost nekoj gnostičkoj sekti (*Das Hypogäum der Aurelier am Viale Manzoni*, Wiesbaden, 1975, 26); slično i Grabar, *Beginnings*, n. dj., 108.
- ¹³² *Iren. Adv. haer.* I, 25, 6. Euzebije govori o portretima Krista, Petra i Pavla među nekršćanima u Palestini (*Hist. Ecc.* VII, 18, 4). Vidi gore, 153.
- ¹³³ Usp. Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 71. To je upravo suprotno primjerima iz Dura Europosa, gdje je slika u svetištima bila u funkciji isticanja specifičnosti pojedine vjerske zajednice.
- ¹³⁴ Vidi Elsner, *Imperial Rome*, n. dj., 152-3. Sličan je sarkofag iz muzeja u Napulju (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 125), s time da ovdje ženska figura nije doživjela nikakve promjene.
- ¹³⁵ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 130, 132-3, 138, 140, 147-8. Istraživači su i ranije ukazivali na sličnost između Endimiona i Arijadne s jedne te Jone s druge strane; vidi, primjerice, M. Lawrence, „Three Pagan Themes in Christian Art“, u: *De Artibus Opuscula*, 40 (= *Festschrift Erwin Panofsky*), New York, 1961, 327. Treba reći da je i Dioniz mogao biti prikazan kako opušteno leži, potpuno nag, u hladu vinove loze, tako na rimskom reljefu od terakote, danas u

Louvreu (*Age of Spirituality*, 402 i sl. 58), na jednoj bjelokosnoj piksidi (*ibid.* kat. br. 385) ili na kasnoantičkoj tkanini iz Egipta (*ibid.* kat. br. 390). Helmut Sichtermann upravo u nagom Dionizu, a ne u pastiru Endimionu, vidi uzor kršćanskome Joni („Der Jonaszyklus“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 245).

¹³⁶ Usp. Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 271-272; 282-283.

¹³⁷ *Ibid.*, 187 i dalje.

¹³⁸ Za razliku od mozaika u dvije niše deambulatorija, oni u kupoli nisu sačuvani, ali su nam djelomice poznati zahvaljujući crtežima Francesca d'Ollande iz 1538. godine; vidi J. Wilpert i W. N. Schumacher, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert*, Freiburg, 1976, 301-302. Dobar prikaz u Brandenburg, *Ancient Churches of Rome*, n. dj., 272 i VII, 9-11; također usp. Grabar, *Christian Iconography*, n. dj., 137. Ista ikonografija raja mogla je biti prihvatljiva i židovskim vjernicima, pa se tako eroti javljaju zajedno s personifikacijama godišnjih doba na jednom sarkofagu iz Nacionalnog muzeja u Rimu, čiji je židovski karakter jasno naznačen velikom menorom u medaljonu koji pridržavaju dvije krilate Pobjede (*Age of Spirituality*, kat. br. 346).

¹³⁹ Još uvijek se vode polemike o tome je li to carski mauzolej Konstantinova sina Konstanta ili grob nepoznatog dostojanstvenika; usp. A. Arbeiter, „Das Kuppelmosaik von Centelles“, u: A. Demandt i J. Engemann (ur.), *Konstantin der Grosse, Kolloquiumsband*, Trier, 2006, 109 i dalje. Kombinacija biblijskih epizoda i realističnih motiva koji ilustriraju vlasništvo i bogate posjede česta je na sarkofazima, ali se može javiti i izvan zagrobnog konteksta: tako biskup Asterije iz Amazije, autor gore citiranog opisa slike s mučeništvom sv. Eufemije, u jednoj propovijedi spominje tkanine na kojima se zajedno javljaju prizori Kristovih čuda i scene iz lova, u čemu moramo naslutiti miješanje vjerskog sadržaja sa stalaškim simbolima; usp. Charles-Murray, *Rebirth and Afterlife*, n. dj., 23-24.

¹⁴⁰ Vidi također Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 115-7.

¹⁴¹ Primjeri u lunetama arkosolija – mjesta najbliža ukopu – brojčano nadmašuju čak i Dobrog pastira. Zajedno s prikazom pokojnika, ta su dva motiva najčešća kombinacija na freskama u katakombama i na reljefima sarkofaga; usp. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort*, n. dj., 72-75 i 85-87. Lijep primjer s groblja znanog kao *Coemeterium Maius* u Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 104.

¹⁴² Lijep primjer gotovo „fajumskog“ portreta u Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 118. S rastućim utjecajem svetačke ikonografije nakon sredine 4. stoljeća sve važnija postaje ideja svetačkog posredovanja i zagovora; o tomu svjedoče primjeri poput freske u luneti arkosolija u Domicilnim katakombama, s prikazom pokojnice Venerande (u stavu oranta) u društvu sv. Petronile (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 231) ili, pak, pojedinačni prikazi svetica (poglavito sv. Agneze) u stavu oranta. Pojedinačni prikazi svetačkih figura najbrojniji su na čašama sa zlatnim dnom, koje su čest nalaz u katakombama, pa možemo govoriti o njihovoj dominantno zagrobnoj namjeni; usp. L. Grig, „Portraits, Pontiffs and the Christianization of the Fourth-Century Rome“, u: *Papers of the British School at Rome*, 72 (2004), 220.

¹⁴³ U okviru *Lebenslauf* ciklusa javlja se i motiv prvog pranja djeteta, što će uskoro postati sastavnim dijelom scene Kristova rođenja u bizantskoj umjetnosti. Motiv je također prisutan u dionizijskom ciklusu, ali i u herojskim ciklusima, tako Ahilejevu ili Aleksandrovu, gdje naglašava božansko podrijetlo djeteta; vidi A. Hermann, „Das erste Bad des Heilands und des Helden“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 10 (1967), 64 i dalje za ranokršćanske primjere. O drugim primjerima posudbe iz antičke umjetnosti u ciklusu Kristova djetinjstva vidi E. Jastrzebowska, „Das antike Erbe in der Ikonographie der Kindheitsevangelien Christi“, u: *Boreas*, 16 (1993), 122 i dalje.

- ¹⁴⁴ Sigurna identifikacija pokojnice moguća je, dakako, samo u slučaju postojanja natpisa s imenom, ali brojni primjeri ukazuju na „opstanak“ portreta u kršćanskoj zagrobnoj umjetnosti; vidi R. M. Bonacasa Carra, „Il ritratto nella pittura funeraria paleocristiana“, u: *Aurea Roma*, 317-322.
- ¹⁴⁵ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 94-5.
- ¹⁴⁶ Brojevi 24, 17.
- ¹⁴⁷ Na starozavjetni tekst pozivaju se, među ostalima, sv. Justin Mučenik i sv. Irenej Lionski u 2., ili Origen i sv. Ciprijan u 3. stoljeću; vidi E. Kirschbaum, „Der Prophet Balaam und die Anbetung der Weisen“, u: *Römische Quartalschrift*, 49 (1954), 129-172; također Ch. Pietri, „Les premières images de Marie en Occident“, u: *Studi di Antichità Cristiana*, 40 (1989), 592-593.
- ¹⁴⁸ Usp. P-A. Février, „Les peintures de la catacombe de Priscille“, u: *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, 71 (1959), 301-319. Sličan se motiv (u ovom slučaju to je ženska figura koja diže ruku i pokazuje prema zvijezdi) javlja na carskom novcu kovanom u vrijeme kratkotrajne Pertinaksove vladavine (193), što upućuje na moguće uzore u carskoj ikonografiji; usp. Alföldi, *Insignien und Tracht*, n. dj., 85.
- ¹⁴⁹ U Domicilnim katakombama ti su prikazi poput friza koji se prostire uzduž zidova kubikula; vidi F. Bisconti u: F. Focchi Nicolai et al., *Catacombes chrétiennes*, n. dj., sl. 95-96 i 131. Zanimljivo je da su prikazi profesije češći u slikarstvu katakombi nego na reljefima sarkofaga, što govori o različitom društvenom profilu naručitelja. Društveni položaj pokojnika na sarkofazima manifestira se u odabiru biografskih tema (lov, bitka), ali i detalja kao što je odjeća; usp. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort*, n. dj., 70.
- ¹⁵⁰ Guyon, *Le décor des cimetières*, n. dj., 59.
- ¹⁵¹ Vidi katalog primjera iz 3. i 4. stoljeća u E. Jastrzebowska, „Les scènes de banquet dans les peintures et sculptures chrétiennes des III^e et IV^e siècles“, u: *Recherches Augustiniennes*, 14 (1979), 3-90. Od 144 obradena primjera, njih 35 dolazi iz kršćanskog okruženja (21 u slikarstvu katakombi i 14 na reljefima sarkofaga).
- ¹⁵² *Porph. Vita Plot.* XXIII, 29-38.
- ¹⁵³ Jastrzebowska, *Scènes de banquet*, n. dj., 38-39.
- ¹⁵⁴ Tako u Mitrinu i Kibelinu kultu; usp. Ferguson, *Religions of the Roman Empire*, n. dj., posebno 99-131.
- ¹⁵⁵ Usp. Bisconti u: *Aurea Roma*, 314.
- ¹⁵⁶ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 82; motiv se javlja na svodu tzv. Kapele sakramenata A 2, u kombinaciji s Dobrim pastirom i dvije epizode iz Jonina ciklusa. Dresken-Weiland datira fresku u 2. četvrtinu 3. stoljeća (*Bild, Grab und Wort*, n. dj., 195). Argumenti protiv euharistijske simbolike kod J. Engemann, „Christianization of Late Antique Art“, u: *The 17th International Byzantine Congress*, Washington, 1986, 92 i dalje; Bisconti upozorava da nije moguće isključiti reference na euharistijsku simboliku (u: *Aurea Roma*, 314). Više u Jensen, *Understanding Early Christian Art*, n. dj., 52 i dalje. Među prvim primjerima Posljednje večere ističe se mozaik u crkvi Sv. Apolinara (S. Apollinare Nuovo) u Raveni, s početka 6. stoljeća; kompozicija je vrlo slična ilustraciji u nešto kasnijem Evandelistaru iz Rossana.
- ¹⁵⁷ *Refrigerium* može označavati i posebno mjesto na koje odlazi duša, odnosno, stanje duše; usp. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort*, n. dj., 182.
- ¹⁵⁸ Jastrzebowska, *Scènes de banquet*, n. dj., 6.
- ¹⁵⁹ Vidi Toynbee, *Death and Burial*, n. dj., 61-64.
- ¹⁶⁰ *Porph. Vita Plot.* II, 39.
- ¹⁶¹ *Epist.* XIII, 10-15; vidi MacMullen, *Christianizing the Roman Empire*, n. dj., 54.

- ¹⁶² Čaše sa zlatnim dnom potječu najvećim dijelom iz rimskih katakombi, što govori o njihovoj specifičnoj namjeni u zagrobnom kontekstu (vidi bilj. 142). Ta su okupljanja izazivala snažno protivljenje zbog različitih oblika neumjerenosti do kojih je pritom dolazilo; Jastrzebowska govori o „pravoj kampanji“ protiv takvih običaja, u kojoj sudjeluju i vodeći crkveni oci, među ostalima sv. Ambrozije u Milanu i sv. Augustin u Africi (*Scènes de banquet*, n. dj., 84).
- ¹⁶³ To je piknik u prirodi, dio tzv. Malog lova, koji se ističe realističnošću detalja; usp. Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., 209 i sl. 198.
- ¹⁶⁴ Vidi gore, str. 38.
- ¹⁶⁵ Izvan Rima, zanimljiv je oslik jednog groba iz druge polovice 4. stoljeća u Silistri (Bugarska), gdje su muškarac i žena (*dominus* i *domina*) prikazani okruženi poslugom (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 164). Četiri ženske i četiri muške figure donose na ogled reprezentativne predmete vezane za odijevanje ili toaletu, simbole društvena statusa njihovih gospodara; za ikonografsku analizu oslika vidi L. Schneider, *Die Domäne als Weltbild*, Wiesbaden, 1983, 39 i dalje. Za sarkofag iz Simpelveldea vidi Toynbee, *Death and Burial*, n. dj., 281 i sl. 91-92.
- ¹⁶⁶ Février, *La sculpture funéraire*, n. dj., 181. U tom smislu znakovita je pojava istog motiva – čovjeka koji leži na krevetu i podiže čašu u gesti nazdravljanja – na jednom afričkom nadgrobnom mozaiku (*Mosaïques romaines de Tunisie*, katalog izložbe, Bruxelles, 1964, kat. br. 19) i na zidu obiteljske kuće u Efezu, gdje je slika vlasnika možda također imala komemorativnu, a ne reprezentacijsku namjenu; vidi V. M. Strocka, „Tetrarchische Wandmalereien in Ephesos“, u: *Antiquité tardive*, 3 (1995), 88-89.
- ¹⁶⁷ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 19 i 27. Akvileja predstavlja dobar primjer transformacije kasnoantičkog (svjetovnog?) konteksta naknadnim ubacivanjem kršćanskih motiva; usp. Schumacher, *Hirt und „Guter Hirt“*, n. dj., 233 i dalje.
- ¹⁶⁸ Znakovita je u tom smislu proizvodnja i distribucija sarkofaga: u istočnim dijelovima Carstva, gdje je kršćanstvo znatno prisutnije nego na zapadu, gotovo da i nema bogatih, reljefno ukrašenih kršćanskih sarkofaga. Nasuprot oko 1200 primjera iz rimskih radionica, u Konstantinopolu ih je nađeno jedva 80-ak (vidi Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 399 i dalje). Odras takve situacije osjeća se i na istočnoj jadranskoj obali; usp. N. Cambi, „Die stadtrömischen Sarkophage in Dalmatien“, u: *Archäologischer Anzeiger* (1977), 444-459.
- ¹⁶⁹ Schönebeck, *Christliche Sarkophagplastik*, n. dj., 287.
- ¹⁷⁰ Rijetki primjeri Prijelaza u katakombama pokazuju malo sličnosti s prikazom iste teme na sarkofazima; usp. L. Kötzsche-Breitenbruch, „Die neue Katakomben an der Via Latina in Rom“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum, Erg.-Bd.*, 4 (1976), 81.
- ¹⁷¹ Dresken-Weiland smatra da su sarkofazi s naglašenom Petrovom ikonografijom u pravilu rađeni za pripadnike viših slojeva rimskog društva, koji su na taj način isticali vezanost uz apostolskog prvaka (*Bild, Grab und Wort*, n. dj., 162). Na to upućuje i nalaz posebno raskošnih sarkofaga na području svetišta stare bazilike Sv. Petra, o čemu će biti govora u narednim poglavljima.
- ¹⁷² Usp. Grig, *Portraits, Pontiffs and Christianization*, n. dj., 206.
- ¹⁷³ O utjecaju radioničkih tradicija na formiranje prve kršćanske umjetnosti vidi J. B. Ward-Perkins, „The Role of the Craftsmanship in the Formation of Early Christian Art“, u: *IX Congresso internazionale di archeologia cristiana* (Città del Vaticano, 1978), 583-614; također K. Eichner, „Die Produktionsmethoden der stadtrömischen Sarkophagfabrik in der Blütezeit unter Konstantin“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 24 (1981), 85-113.
- ¹⁷⁴ Iv. 15, 1.
- ¹⁷⁵ *Clem. Al. Paedag.* III, 59, 2.

- ¹⁷⁶ Lk. 3-6; Iv. 10, 2-16.
- ¹⁷⁷ Ključno pitanje kasne antike, na kojemu se lome koplja između kršćana i pogana, je istinitost poruke, a ne općeniti koncept života, čovjeka i svijeta; usp. Marrou, *Décadence romaine*, n. dj., 42.
- ¹⁷⁸ Kršćanski autori 2. i 3. stoljeća, primjerice sv. Justin Mučenik ili sv. Klement Aleksandrijski, u svojim apologetskim djelima posebno se trude ukazivati na sličnosti između kršćanstva i antičke misli, ukazujući na paralelizme između Biblije i grčkih pjesnika Homera, Hezioda i drugih; vidi Daniélou, *Eglise des premiers temps*, n. dj., 140 i dalje. O apologetskoj književnosti 2. stoljeća vidi Pavić i Tenšek, *Patrologija*, n. dj., 62-65; vidi također R. M. Grant, *Greek Apologists of the Second Century*, London, 1988.
- ¹⁷⁹ Za potpuniji pregled tih interpretacija vidi Jensen, *Understanding Early Christian Art*, n. dj., 68 i dalje. Deichmann, međutim, upozorava na zanimljivu činjenicu da u židovskim katakombama u Rimu nema biblijskih scena (*Einführung*, n. dj., 115).
- ¹⁸⁰ Statistike iz rimskih katakombi otkrivaju da su najzastupljenije teme Jona (67), Danijel (56), Noa (47), Adam i Eva (25), Abrahamova žrtva (23), trojica Hebreja u peći (23) itd. (prema: Nestori, *Repertorio topografico*, n. dj.). Usporedbe radi, najčešća novozavjetna tema je Uskrisenje Lazara (66); čudo izvorra, koje je čak 78 puta zabilježeno u katakombama, teško je svrstati isključivo među starozavjetne primjere, jer Mojsija u ulozu čudotvorca tijekom 4. stoljeća često mijenja apostol Petar, o čemu opširnije na idućim stranicama.
- ¹⁸¹ Vidi gore, str. 163 i bilj. 85.
- ¹⁸² Koch navodi 19 primjera (jedan od njih u Arheološkom muzeju u Splitu), koje datira u posljednju trećinu 4. stoljeća (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 299 i 313). C. Rizzardi je okupila 22 primjera (*I sarcofagi paleocristiani con rappresentazione del passagio del Mar Rosso*, Faenza, 1970). H. Kaiser-Minn zagovara pojavu teme u kasno kontantinsko doba („Die Entwicklung der frühchristlichen Sarkophagplastik bis zum Ende des 4. Jahrhunderts“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 331-332). Činjenica da je u katakombama u Rimu zabilježeno tek nekoliko primjera i da je najveći broj sarkofaga nađen u Francuskoj (ponajviše u Arlesu) ipak govori o kasnijoj pojavi i distribuciji scene (druga polovica i kraj 4. stoljeća); usp. K. Wessel, „Durchzug durch das Rote Meer“, u: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, II, 1971; također vidi tekst B. Fučića, „Prijelaz preko Crvenog mora“, u: A. Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, 2000 (4. izd.), 514. Jedan od ranijih primjera je sarkofag Lateran 212 (*Repertorium*, I, br. 41), datiran između 330-340; za sarkofag u Splitu vidi *Repertorium*, II, br. 146 (Dresken-Weiland). Naracija može biti proširena (na bočnim stranicama sarkofaga) s prikazom faraona u razgovoru s Mojsijem te Mojsijevim čudima u pustinji.
- ¹⁸³ Wilpert navodi biblijski *Ordo commendationis animae* (prema: Rizzardi, *Sarcofagi paleocristiani con rappresentazione del passagio del Mar Rosso*, n. dj.).
- ¹⁸⁴ Prikrivene aluzije na stvarne događaje pripisivane su i nekim drugim temama, primjerice, Petrovu uhićenju. Beat Brenk u figurama rimskih stražara s karakterističnim kapama (*pileus Pannonicus*), kakve nose vojnici na Konstantinovom frizu, vidi aluziju na progone kršćana u doba Dioklecijana („The Imperial Heritage of Early Christian Art“, u: Weitzmann, *Age of Spirituality: A Symposium*, n. dj., 40).
- ¹⁸⁵ Vidi „Tip“ i „Tipologija“ u *Leksikonu ikonografije*, n. dj., 597-598. Niz primjera u S. Schrenk, „Typos und Antitypos in der frühchristlichen Kunst“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum, Erg.-Bd.*, 21 (1995).
- ¹⁸⁶ 1 Pet. 3, 21. Istu misao preuzima i sv. Justin Mučenik; usp. Jensen, *Understanding Early Christian Art*, n. dj., 85. Spasenje je dodatno naglašeno prikazom Noe u stavu oranta.

- ¹⁸⁷ Jona i Noa na sarkofazima dolaze zajedno trinaest puta, dok je u slikarstvu katakombi najčešća kombinacija Jone s Dobrim pastirom (28); usp. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort*, n. dj., 105.
- ¹⁸⁸ *Ps. Cipr. Orationes* II, 2 (prema: Dulaey, *Des forêts de symboles*, n. dj., 87).
- ¹⁸⁹ *Repertorium*, I, br. 747 (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 130-131). Osim navedenih tema, tu su još i figure oranta i filozofa s nedovršenim glavama, što upućuje na to da su bile predviđene za portret pokojnika (*ibid.* sl. 131). Koch sarkofag datira oko 270/280. (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 227 i 237, sl. 14). Za Deichmanna je sarkofag pokazatelj da pojedine biblijske epizode (Jona, Krštenje) ne nastaju doslovnim čitanjem biblijskih tekstova, već postupnim preoblikovanjem tradicionalnoga ikonografskog repertoara (*Einführung*, n. dj., 128).
- ¹⁹⁰ *Repertorium*, I, br. 35 (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 147-148); vidi također *Spätantike und frühes Christentum*, kat. br. 203. Deichmann naglašava kako i ovdje tradicionalni morski i bukolički motivi imaju veću ulogu od biblijskih (*Einführung*, n. dj., 131). Poprsja Sola i personifikacija vjetrova povrh brodskih jedara pokazuju u kojoj je mjeri rana kršćanska ikonografija bila otvorena utjecaju tradicionalne likovne produkcije. Sarkofag iz Ny Carlsberg gliptoteke u Kopenhagenu ima sličnu interpretaciju Jonina ciklusa, što je dokaz popularnosti teme i serijske proizvodnje u rimskim radionicama (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 132-133). Koch oba sarkofaga datira prema kraju 3. stoljeća i pripisuje ih radionicama koje još uvijek većinom rade za poganske naručitelje (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 228). Na sarkofagu iz Kopenhagena javljaju se dva Dobra pastira na krajevima reljefa, čije je kršćansko značenje u ovom slučaju neupitno; o povezanosti Jone i bukoličkih motiva na sarkofazima vidi Engemann, *Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik*, n. dj., 73 i dalje.
- ¹⁹¹ *Herm. Past.* XI, 3, 5. Prema Nestoriju, tema (s Mojsijem ili Petrom u glavnoj ulozi) je zabilježena 78 puta u katakombama, po čemu dolazi odmah iza Dobrog pastira; jednako je popularna na sarkofazima, o čemu svjedoči najmanje 153 primjera; usp. M. Sotomayor, „Petrus und Paulus in der frühchristlichen Ikonographie“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 200-201.
- ¹⁹² 1 Kor. 10, 1-5.
- ¹⁹³ Usp. Dulaey, *Des forêts de symboles*, n. dj., 116. Pojedini kršćanski autori (tako sv. Augustin i Ivan Kasijan) spominju tri interpretacijske razine biblijskih događaja – moralnu, anagogijsku i alegorijsku; usp. Springer, *Gospel as Epic*, n. dj., 88. Freska iz katakombi Svetih Petra i Marcelina, datirana u drugu četvrtinu 4. stoljeća, za mnoge predstavlja jedan od najljepših primjera u prvoj kršćanskoj umjetnosti (*Age of Spirituality*, kat. br. 381).
- ¹⁹⁴ *PG*, 80: 257.
- ¹⁹⁵ Tako Euzebije uspoređuje Mojsija, koji je prošao kroz Crveno more, i Isusa koji je hodao po vodi (*Dem. Ev.* III, 2). Euzebije razvija intenzivnu tipološku usporedbu između Mojsija i Krista, pokazujući u šesnaest točaka sličnost njihova djelovanja; vidi J. E. Bruns, „The ‘Agreement of Moses and Jesus’ in the ‘Demonstratio Evangelica’ of Eusebius“, u: *Vigiliae Christianae*, 31/2 (1977), 117-125. Vidjet ćemo uskoro da Euzebije i cara Konstantina uspoređuje s Mojsijem.
- ¹⁹⁶ Za Daniéloua, „usporedba između likovnih primjera i pisanih izvora apsolutno je odlučujuća“, i pokazatelj je u kojoj mjeri prva kršćanska umjetnost odražava interese zajednice, odnosno, najvažnije teme kršćanske kateheze (*Eglise des premiers temps*, n. dj., 180).
- ¹⁹⁷ To će s vremenom omogućiti da se slika u trenucima krize nametne kao argument pravovjernosti, izraz povijesnog utemeljenja kršćanske dogme; usp. Charles-Murray, *Artistic Idiom and Doctrinal Development*, n. dj., 292.
- ¹⁹⁸ Nova priča odnosi se na trenutak kada je uhićeni Petar u zatvoru učinio da iz stijene poteče voda. Dok je Mojsijevo čudo u pustinji zapisano u Starom

- zavjetu (Izl. 17, 1-7), priča o Petrovu čudesnom izvoru spominje se tek u apokrifnim legendama; usp. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort*, n. dj., 119 i dalje. Latinski izraz za stijenu (*petra*) također je mogao utjecati na transformaciju Mojsija u Petra.
- ¹⁹⁹ U katakombama je Krštenje na Jordanu skromno zastupljeno (jedanaest sačuvanih primjera); Ivan Krstitelj je najčešće prikazan tradicionalnim tipom filozofa (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 103 i 139).
- ²⁰⁰ Ključnu ulogu tipološkog principa u osmišljavanju i čitanju kršćanske slike ističe J. Elsner, *Art and the Roman Viewer*, Cambridge Univ. Press, 1995, posebno 282. Ipak, svaku starozavjetnu epizodu ne treba neminovno shvatiti kao tipološku „zamjenu“ za događaj iz Novoga zavjeta; za kritiku supstituirajuće tipologije vidi Schrenk, *Typos und Antitypos*, n. dj.
- ²⁰¹ Slično je i u katakombama u Rimu, gdje se uz Dobrog pastira najčešće javljaju starozavjetne epizode iz ciklusa o Joni, Čudesni izvor (Mojsije), Danijel u lavljoj jami, Noa u arci ili tema Abrahamove žrtve.
- ²⁰² To su konkordancije ili podudarnosti; Euzebije za njih koristi izraz *simfonia*. Usporedbe i idejne asocijacije starozavjetnih i novozavjetnih događaja prisutne su već i u evanđeljima i poslanicama sv. Pavla. Svoju najsažetiju likovnu i tekstualnu kodifikaciju metoda tipologije dobit će krajem srednjeg vijeka u tzv. Biblijama siromašnih (*Biblia pauperum*); usp. R. M. Jensen, „Early Christian Images and Exegesis“, u: *Picturing the Bible*, 65-85.
- ²⁰³ Porfirijev navod kod Euzebija (*Hist. Ecc.* VI, 19, 1). Herbert Kessler također ukazuje na neobične primjere alegorijskih interpretacija Staroga zavjeta („Pictures Fertile with Truth: How Christians Managed to Make Images of God without Violating the Second Commandment“, u: *The Journal of the Walters Art Gallery*, 49/50 [1991/1992], 53-65).
- ²⁰⁴ Usp. Elsner, *Art and Roman Viewer*, n. dj., 279.
- ²⁰⁵ *Hom. in Genesim XLVII*, 3 (prema: J. Daniélou, *From Shadows to Reality: Studies in the Byblical Typology of the Fathers*, London, 1960).
- ²⁰⁶ Kessler, *Pictures Fertile with Truth*, n. dj., 55.
- ²⁰⁷ To su ona ista čudovišta koja zajedno s tritonima i hipokampima nose dušu pokojnika na dugi put prema otocima blaženih.
- ²⁰⁸ U slučaju izostanka trodijelnog ciklusa, ta se epizoda u pravilu javlja kao zamjena (*pars pro toto*) za ostatak ciklusa; u deset takvih slučajeva na sarkofazima, odmor pod sjenicom zastupljen je čak osam puta. Usp. J. Engemann, „Biblische Themen im Bereich der frühchristlichen Kunst“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum, Erg.-Bd.*, 23 (1996), 555. Na mitološkim je sarkofazima u drugoj polovici 3. stoljeća također prisutno postupno izdvajanje ležećih figura (najčešće Endimiona ili Arijadne) i njihovo smještanje u središte kompozicije; usp. Engemann, *Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik*, n. dj., 70.
- ²⁰⁹ Bianchi-Bandinelli, *Rome, the Centre of Power*, n. dj., sl. 361.
- ²¹⁰ U njoj sudjeluje i kršćanin Tertulijan; vidi gore, str. 58 i bilj. 125.
- ²¹¹ *Adv. Christ.* IV. Filostrat je zapisao život Apolonija iz Tijane oko 200. godine, možda prema narudžbi carice Julije Domne. Njegovi opisi čuda nesumnjivo puno duguju opisima Kristovih čuda u evanđeljima.
- ²¹² *Plut. Numa*, 8.
- ²¹³ Dj. 8, 18 (Šimun Čarobnjak) i 9, 36 (uskrisenje Tabite).
- ²¹⁴ Postavlja se pitanje u kojoj je mjeri na učestalost teme Čudesnog izvora i transformaciju glavnog protagonista utjecala činjenica da i u mitraističkoj ikonografiji postoji epizoda u kojoj Mitra čini da iz stijene poteče voda; usp. Turcan, *Mithra*, n. dj., 56.

- ²¹⁵ Polovicom 4. stoljeća, sv. Hilarije iz Poitiersa govori o čudima na grobovima apostola i mučenika, koja se događaju u slavu Krista (*De Trin.* XI, 3), a sv. Bazilije Cezarejski o učestalim čudima na grobu sveca Mamasa; vidi Jones, *Later Roman Empire*, n. dj., 959.
- ²¹⁶ *Civ. Dei* XVIII, 54.
- ²¹⁷ Usp. Brown, *Making of Late Antiquity*, n. dj., 74-75.
- ²¹⁸ Dodds, *Pagan & Christian*, n. dj., 124.
- ²¹⁹ *Acta Iohannis* 38-45 (prema: MacMullen, *Christianizing the Roman Empire*, n. dj., 26).
- ²²⁰ Nameće se usporedba s Mojsijevim čarobnim štapom, ali u kasnoantičkim grobnicama znaju ga imati i filozofi.
- ²²¹ Tako Mathews, *Clash of Gods*, n. dj., posebice 54 i dalje. Naglasak na Kristu-čudotvorcu poslužio je autoru kao povod za obračun s konceptom „carske mistike“.
- ²²² *Euseb. Dem. Ev.* III, 6 (PG, 22: 224).
- ²²³ *Apol. Tyan.* I, 2.
- ²²⁴ *Ibid.*
- ²²⁵ Usp. MacMullen, *Christianizing the Roman Empire*, n. dj., 25 i dalje.
- ²²⁶ *Apol. Tyan.* VIII, 31.
- ²²⁷ Mathews, *Clash of Gods*, n. dj., 69. Vidi, ipak, moguće primjere u ikonografiji kulta egipatske božice Izide kod A. Kadar, „Zur Frage der römerzeitlichen ägyptischen Elemente in der altchristlichen Ikonographie“, u: *Akten des VII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie* (Città del Vaticano – Berlin, 1967), 575 i dalje; slično i F. C. Albertson, „An Isiac Model for the Raising of Lazarus in Early Christian Art“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 38 (1995), 123-132. Posebno je u tom kontekstu zanimljiva ikonografija u grobnici Aurelijevaca s početka 3. stoljeća; Himmelmann nagada da je čovjek sa štapom, koji sjedi okružen mnoštvom na trgu omeđenom trijemovima, neki „filozof-čudotvorac, poput Apolonija iz Tijane“ (*Hypogäum der Aurelier*, n. dj., 18).
- ²²⁸ *Apol. Tyan.* IV, 45.
- ²²⁹ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 22 i 256. Scena je zabilježena 66 puta u katakombama (Nestori, *Repertorio topografico*, n. dj.), 47 puta na ranokršćanskim sarkofazima iz Rima i Ostije (= *Repertorium*, I). Razvoj teme u rano-kršćanskoj i bizantskoj umjetnosti u R. Darmstaedter, *Die Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst*, Bern, 1955.
- ²³⁰ To nije uvijek slučaj; usp. prikaz iste teme na tzv. Polikromnim fragmentima iz rimskoga nacionalnog muzeja; (*Repertorium*, I, br. 773; vidi sl. 67 u tekstu).
- ²³¹ Grabar, *Christian Iconography*, n. dj., 12.
- ²³² Prema Engemannu, serijska proizvodnja kršćanskih sarkofaga „na friz“ mogla je nastupiti samo usporedo s političkim promjenama nakon 313. godine (*Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik*, n. dj., 85); isto Koch, koji naglašava „tjесnu vezu“ s reljefima Konstantinova friza na rimskom slavoluku (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 259) i Deichmann (*Einführung*, n. dj., 118). D. Stutzinger (*Die frühchristlichen Sarkophagreliefs aus Rom. Untersuchungen zur Formveränderung im 4. Jahrhundert n. Chr.*, Bonn, 1982, 47-49), slijedi Gerkea i reljefe Konstantinova friza objašnjava već postojećom radioničkom proizvodnjom kršćanskih sarkofaga u tetrarhijsko doba; za vrijeme Dioklecijanovih progona izrada kršćanskih sarkofaga je, dakako, prekinuta, ali ponovo započinje već u vrijeme Maksencijeve vladavine (*ibid.* 72-73). Slično Brandenburg, koji uspoređuje reljefe na Konstantinovom slavoluku sa spomenicima podignutima u Rimu u Dioklecijanovo doba („Stilpro-

- bleme der frühchristlichen Sarkophagkunst Roms im 4. Jahrhundert. Volkskunst, Klassizismus, spätantiker Stil“, u: *Römische Mitteilungen*, 86 [1979], 444 i dalje).
- ²³³ U tom su smislu kršćanski sarkofazi znatno raznolikiji negoli njihovi mitološki prethodnici; vidi Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 250 i dalje.
- ²³⁴ E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making*, London, 1977, 23. Treba ipak primijetiti da su rimski sarkofazi sa scenama iz života pokojnika predstavljali mogući uzor takvome nizanju međusobno odvojenih prizora, stoga i u ovom slučaju imamo razloga razmišljati o kontinuitetu u odnosu na raniju likovnu proizvodnju; usp. Brandenburg, *Ars humilis*, n. dj., 72-73.
- ²³⁵ Kitzinger, *Byzantine Art*, n. dj., 23. Koch, pak, govori o većinom „vrlo skromnim radovima“ (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 258).
- ²³⁶ Usp. Jones, *Later Roman Empire*, n. dj., 963.
- ²³⁷ Vidi Pietri, *Premières images de Marie*, n. dj., 591.
- ²³⁸ *Ignat. Smyr.* VIII, 2 (prema: Ignacije Antiohijski: *Pisma. Apostolski oci*, I., prijevod B. Jozić, Split, 2010). Čini se da prvi prikazi biskupa nisu raniji od druge polovice 4. stoljeća. Na nekoliko staklenih čaša sa zlatnim dnom iz Rima uz lik muškarca javlja se ime Damaz, što mnogi povezuju s papom Damazom I. (366-384); usp. Grig, *Portraits, Pontiffs and Christianization*, n. dj., 209 i dalje.
- ²³⁹ Mt. 2: 1-12. Evandjelje ne govori o njihovom broju. Origen kaže da ih je bilo tri (*In Gn. Hom.* XIV, 3); Tertulijan prvi, čini se, govori o kraljevima (*Adv. Jud.*), ali ta će se tradicija u ikonografiji javiti tek u 11. stoljeću; usp. članak „Drei Könige“, u: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1 (1968), 539; vidi također tekst B. Fučića, „Poklonstvo kraljeva“ u: *Lexikon ikonografije*, n. dj., 496 i dalje.
- ²⁴⁰ *Prud. Cathem.* XII, 5. Motiv je prisutan i ranije u kršćanskoj misli; tako sv. Ignacije Antiohijski početkom 2. stoljeća govori o „zvijezdi sjajnijoj od svih ostalih“ (*Ephes.* XIX, 2).
- ²⁴¹ *Ambros. Exp. Ev. Luc.* II, 45.
- ²⁴² Prikaz Djeteta u jaslama, kojemu se s vremenom pridodaju Marija i Josip, obično se vezuje uz izbor 25. prosinca za obilježavanje Kristova rođenja. Prvi spomen blagdana je u ferijalu iz 336. godine; vidi Ch. Pietri, „Le temps de la semaine à Rome et dans l'Italie chrétienne“, u: *Le temps chrétien de la fin de l'Antiquité au Moyen-Age*, Paris, 1984, 129-141.
- ²⁴³ Vidi G. Vezin, *L'Adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif*, Paris, 1950, 31.
- ²⁴⁴ To su, uz samo Poklonstvo, Magi pred Herodom te San i Povratak maga; sve tri scene prisutne su na trijumfalnom luku u crkvi Svete Marije Velike (Sta Maria Maggiore) u Rimu (o. 430), ali Poklonstvo je daleko najčešće zastupljeno u kršćanskoj ikonografiji.
- ²⁴⁵ S otprilike 8 % repertoara; usp. Guyon, *Décor des cimetières chrétiens*, n. dj., 51. Nestori navodi 18 primjera u slikarstvu katakombi (*Repertorio topografico*, n. dj.).
- ²⁴⁶ Učestalost teme Poklonstva na poklopcima sarkofaga može se, dakako, objasniti specifičnom kompozicijom, koja se dobro prilagodila dimenzijama nosača, a isto vrijedi i za Jonu; usp. W. Wischmeyer, *Die Tafeldeckel der christliche Sarkophage konstantinischer Zeit in Rom* (Römische Quartalschrift, 40. Supplementheft), Rom – Freiburg – Wien, 1982.
- ²⁴⁷ Vidi gore, str. 180.
- ²⁴⁸ Za Grabara, Poklonstvo je jedan od krunskih dokaza utjecaja carske ikonografije na formiranje kršćanske umjetnosti (*Christian Iconography*, n. dj., 44-

- 45); za bitno drugačije tumačenje vidi Matthews, *Clash of Gods*, n. dj., 80 i dalje.
- ²⁴⁹ *Eus. Vita Const.* IV, 7; za druge primjere vidi Chastagnol, *Sénat romain*, n. dj., 304 i dalje.
- ²⁵⁰ Njegov se rođendan, prema kalendaru iz 354. godine, slavio 1. listopada; usp. H. Stern, „Eimage du mois d'octobre sur une mosaïque d'El-Djem“, u: *Journal des savants* (1965), 117-131. Prema *Carskoj povijesti* (SHA XVIII, 13, 5), zvijezda iznimne veličine pojavila se na dan Aleksandrova rođenja, a sunce je bilo okruženo sjajnim prstenom.
- ²⁵¹ Tako J. G. Deckers, „Göttlicher Kaiser und kaiserlicher Gott“, u: F. A. Bauer i N. Zimmermann (ur.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, Mainz, 2001, 10-12; *idem*, „Constantine the Great and early Christian Art“, u: *Picturing the Bible*, 105: „Niti jedan primjer Poklonstva ne možemo sa sigurnošću datirati prije Konstantinove vladavine“.
- ²⁵² Vidi, primjerice, G. Clark, „Let Every Soul Be Subject: the Fathers and the Empire“, u: L. Alexander (ur.), *Images of Empire, Journal for the Study of the Old Testament, Supplement Series* 122, Sheffield, 1991, 251-275.
- ²⁵³ Ako je datacija oslika u Grčkoj kapeli na sam početak 3. stoljeća točna, tada je to ujedno jedna od najranijih novozavjetnih tema u kršćanskoj umjetnosti uopće; usp. Bruyne, *Capella Greca di Priscilla*, n. dj. Brojni istraživači ne slažu se s tako ranom datacijom: F. Tolotti govori o razdoblju između 280. i 320. godine („Chronologie des peintures de catacombes“, u: *Rivista di archeologia cristiana*, 53 [1977], 7-102), dok je J. Kollwitz svojedobno predlagao dataciju u Konstantinovo doba („Die Malerei der konstantinischen Zeit“, u: *Akten des VII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie*, n. dj., 36-38). U novije vrijeme Bisconti govori o „kraju vladavine cara Galijena“ (u: *Catacombes chrétiennes*, n. dj., 87), a Dresken-Weiland o drugoj četvrtini 3. stoljeća (*Bild, Grab und Wort*, n. dj., 268).
- ²⁵⁴ O utjecaju rimskog kulta pokojnika na nastanak kršćanske ikone vidi H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago – London, 1994 (izvorno njemačko izdanje 1990), 78 i dalje.
- ²⁵⁵ Elsner, *Art and the Roman Viewer*, n. dj., 19.