

TREĆI DIO



PT·MAX



Slika 88. Glava kolosalnog kipa, nakon 315. Rim, Palazzo dei Conservatori

Od kolosalnoga kipa iz Maksencijeve bazilike na Rimskome forumu preostalo je tek nekoliko ulomaka, među njima glava. Ako i nije izvorno prikazivala Konstantina, kasnije preinake pretvorile su je u portret prvoga kršćanskog cara. Duboko izdubljene šarenice i veliki, orlovski nos daju portretu izvanrednu izražajnost. Car je bio prikazan u sjedećem položaju i božanskoj polunagosti, što je u ranijim stoljećima bilo uobičajeno za divinizirane vladare.

VI.

KONSTANTIN I ZNAČENJE 313. GODINE

Tko može postići išta dobra ako ne priznaje Boga ili ga ne štuje na pravi način? Činjenice mi daju za pravo: prisjetite li se proteklih godina, vidjet ćete da su svi koji su svoja djela zasnivali na pravednim i dobrim temeljima s uspjehom ostvarili svoj naum i ubrali slatke plodove... Međutim, oni koji su osramotili i zanemarili pravdu i koji ne priznaju Vrhovnu silu, već su se drznuli njezine vjerne sljedbenike podvrgnuti nepravdi i kaznama... njihove brojne vojske su pobjedene ili su se dale u bijeg, a oni su skončali u sramotnom porazu.¹

Dva su događaja na početku 4. stoljeća bila od presudnog značenja za budućnost kršćanstva: 312. godine, u bitci kod Milvijskoga mosta na rijeci Tiber, Konstantin (307-337), sin tetrarha Konstancija Klora (305-306), porazio je Maksencija (307-312), sina tetrarha Maksimijana (286-305) i preuzeo vlast u Rimu i zapadnim provincijama. Kada je pobijedio i Licinija na Istoku (324), postao je jedini vladar Rimskoga Carstva i tako ukinuo komplicirani ustroj vlasti koji je krajem 3. stoljeća uveo Dioklecijan. Prije toga je, zajedno s Licinijem, u Milanu 313. godine izdao proglas kojim je kršćanima omogućio slobodu vjeroispovijesti na prostoru čitave države. Povjesničari taj trenutak smatraju prekretnicom, ali slične su proglose već bili izdali Maksencije, pa čak i Galerije, Dioklecijanov nasljednik, kojega su kršćanske kronike zapamtile kao najomraženijeg progonitelja.² No, Konstantin je otišao korak dalje. Nakon bitke kod Milvijskoga mosta proširila se legenda o viziji na nebu, odnosno, znaku koji mu se ukazao u snu, popraćen riječima *IN HOC SIGNO VINCES* („U ovom ćeš znaku pobijediti“). Kršćanski pisac Laktancije kaže da je uoči bitke, potaknut vizijom, Konstantin zapovijedio svojim vojnicima da ukrase štitove monogramom koji se sastoji od dva početna slova Kristova imena na grčkom (slova XP – *hi* i *ro*).³ Premda povjesničari različito tumače Laktancijev navod, bio je to prvi korak k javnom isticanju careve podrške kršćanstvu. Specifične okolnosti njegova

Slika 89. a-b)
Kovanica (avers
i revers) s likom
Konstantina (307-
337). Arheološki
muzej Zagreb

Teško je reći u kojoj mjeri portret na novcu iz kovnice u Sisku doista odgovara stvarnome Konstantinovom liku (rijetko ga vidimo s brkovima). U doba prve i druge tetrarhije često dolazi do zamjene kalupa, čemu pridonosi veći broj vladara koji daju kovati svoj novac. Pojednostavljen, grubi prikaz „vojničkih“ fizionomija teško je međusobno razlikovati. No, zanimljivo je da se na reversu kao carski zaštitnik javlja nagi Jupiter, s Viktorijom u desnoj i žezlom u lijevoj ruci te orlom pod nogama, što ukazuje na (privremeni) kontinuitet u odnosu na Dioklecijanovu religijsku politiku.



nastanka ukazuju na to da je Kristov monogram – u literaturi znan kao krizmon – zamišljen kao apotropejski znak, koji je trebao zaštititi Konstantinovu vojsku i pomoći joj da trijumfira nad neprijateljem. Povezan s carevom nepobjedivošću, krizmon je varijanta tradicionalnoga vojničkog trofeja (*tropaeon / tropaeum*) koji bi Rimljani podizali nakon bitke i koji nam je poznat s brojnih povijesnih reljefa diljem Carstva. Znakovito je da će prvi (simbolički) prikaz Raspeća u kršćanskoj umjetnosti, na seriji sarkofaga iz polovice 4. stoljeća, objediniti znak krizmona unutar pobjedničkog vijenca i simbol križa. Krajem 4. stoljeća Prudencije naziva „trofej muke, trijumfalni križ“ (*tropaeum passionis, triumphalem crucem*).⁴

Pobjeda kod Milvijskoga mosta, koju su kršćanski kroničari spremno usporedili sa starozavjetnim prijelazom Izraelaca preko Crvenog mora, potvrdila je moć novoga nebeskog zaštitnika rimskoga cara i rimske države. Moderni povjesničari, počevši s velikim Jacobom Burckhardtom, preispitali su iskrenost Konstantinova preobraćenja, gurajući u prvi plan portret pragmatičnog, pa i ciničnog političara – *plus ça change, plus c'est la même chose* – ističući njegovu odanost (poganskoj) tradiciji, poglavito u odnosu na naslijeđe solarne simbolike (sl. 89).⁵ U prilog tome navode primjere kao što je lijepi zlatni medaljon iz kovnice u Ticinu (Pavia) iz 313. godine, na kojemu je prikazan kao dvojnik boga Sunca, prepoznatljivog po mladolikom, klasičnom licu i tipičnoj zrakastoj kruni na glavi; serije kovanica iz toga vremena također pokazuju naslijeđenu ikonografiju, s prikazom boga na reversu.⁶ No, to što je Konstantin posebno štovao Sunce nije bila prepreka njegovu daljnjem religijskom razvoju; sve veća uloga solarnoga božanstva u kasnoj antici, vidjeli smo, prati naglašene monoteističke tendencije u kasnoantičkoj religioznosti. Uostalom, metamorfoza iz Sola u Krista bila je brza; naj-

bolji dokaz tomu je mozaik u jednom mauzoleju ispod bazilike Sv. Petra, vjerojatno iz prve četvrtine 4. stoljeća (svakako iz vremena prije negoli je na mjestu antičkog groblja podignuta kršćanska bazilika), na kojemu je prikazan Sol kako se uspinje na nebo u četveropregu.⁷ To je tradicionalni ikonografski tip, kakav smo stoljećima sretali u umjetnosti, no kršćanske teme koje ga prate u mauzoleju ukazuju na to da nije riječ o poganskom božanstvu, već o Kristu koji je prisvojio ulogu boga svjetlosti.⁸ Ne stavlja li već Ivan u usta Kristu poznatu rečenicu: „Ja sam svjetlo svijeta“?!⁹ Na njega se na-dovezuju i ostali kršćanski egzegeti: „Naše Sunce, istinsko Sunce“, kaže Zenon iz Verone, opisujući Krista kao sunce s krunom od dvanaest zraka svjetlosti koje, dakako, predstavljaju njegove učenike (*duodecim radiorum, id est apostolorum duodecim*).¹⁰ Vidjeli smo da je na isti način tijekom 3. stoljeća preuzeo na sebe ikonografiju pastira, filozofa ili ribara; u ovom slučaju, međutim, asimilacija se nije dogodila u kontekstu tradicionalnoga zagrobnog dekora, već pod utjecajem vladarske ikonografije i nove političke retorike, koja je stupila na scenu zajedno s Konstantinom.

*

Često se naglašava da prvu kršćansku umjetnost treba dijeliti na razdoblje prije i poslije 313. godine. Istina je, međutim, da događaji od presudne važnosti za sudbinu kršćanstva nisu imali trenutnog odjeka u kršćanskoj ikonografiji. Brojni su istraživači, istina, uočili sličnost teme Prijelaza Izraelaca preko Crvenoga mora na sarkofazima s prikazom Konstantinove pobjede kod Milvijskoga mosta na frizu slavoluka iz 315. godine, ali znakovito je da biblijska tema postaje popularnom tek nakon polovice 4. stoljeća. Bilo bi pogrešno zaključiti da je novonastala situacija kršćansku zajednicu zatekla nepripremljenu, jer je Crkva tijekom 3. stoljeća izrasla u dobro ustrojenu organizaciju. Njezini vjernici prisutni su u svim slojevima društva, pa tako Euzebije u *Crkvenoj povijesti* spominje prepisku Origena s carem Filipom Arabljaninom (244-249), za kojega kaže da je vjerojatno i sam bio kršćanin.¹¹ On navodi i svjedočanstvo aleksandrijskoga biskupa Dionizija o kršćanima na dvoru cara Valerijana (253-260) prije negoli je ovaj pod utjecajem nekog Makrijana, „vrhovnog sabirača egipatskih vračeva“ započeo krvave progone (257).¹² Laktancije, pak, spominje Dioklecijanove pomoćnike „koji su upoznali Gospodina“, što znači da je kršćana bilo i na visokim položajima na dvoru; premda nam nije poznato niti jedno reprezentativno kršćansko svetište iz predkonstantinskog razdo-

blja, nema razloga da mu ne vjerujemo kada kaže da je crkva u Nikomediji bila podignuta na brijegu i vidljiva iz carske palače.¹³ Nakon Konstantinove pobjede razorene su crkve „iznova podignute iz temelja do beskrajnih visina“.¹⁴ Isti je car započeo s izgradnjom velikih bazilika u Rimu (Sv. Ivan Lateranski, Sv. Petar) i Palestini (bazilika Rođenja u Betlehemu, kompleks na Golgoti u Jeruzalemu). Euzebije opisuje bogate ukrase i skupe materijale – raznobojni mramor, zlato i srebro – koje je car stavio graditeljima na raspolaganje, ali nigdje ne spominje ono što nas najviše zanima: likovna djela, ponajprije figurativne prikaze u slikarstvu i skulpturi.¹⁵ Istu situaciju zatičemo u novoj Konstantinovoj prijestolnici na obalama Bospora, gdje prema prvim opisima također nije bilo značajnijih kršćanskih spomenika. To nas mora iznenaditi; naposljetku, rimska je umjetnost imala golemo iskustvo u prikazivanju velikih, trijumfalnih tema na javnim spomenicima, pa se postavlja pitanje zašto kršćani nisu odmah posegnuli za istim likovnim formulama, kao što su to učinili Židovi u sinagogi u Dura Europosu stotinu godina ranije? Je li takva situacija posljedica oprezne politike Konstantina i njegovih nasljednika na čelu države u kojoj će kršćani još dugo, vjerojatno sve do kraja 4. stoljeća, biti u manjini?¹⁶

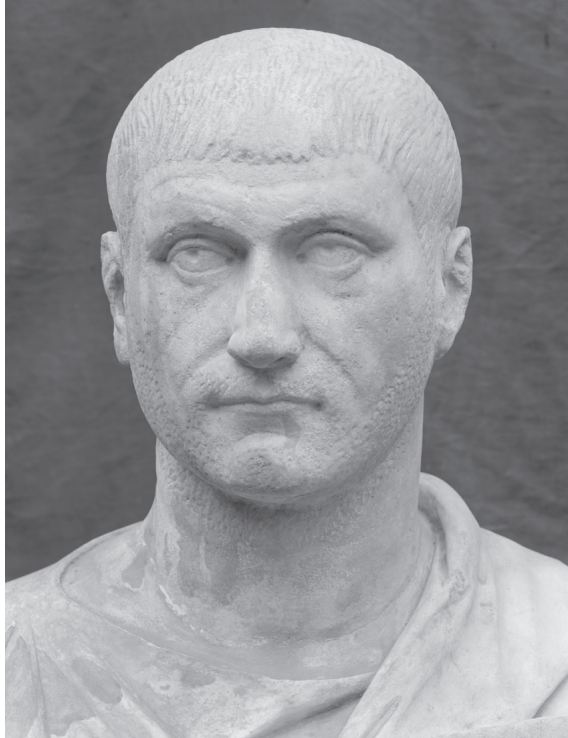
No, 313. godina svakako je donijela veliki preokret; prethodno su carevi mogli biti više ili manje skloni kršćanstvu, više ili manje nasilni prema kršćanima, ali sada se taj odnos promijenio – car je postao zaštitnik i pokrovitelj zajednice, a uskoro i njezin član. Kako se promjena odrazila na likovnu umjetnost i zašto carsko pokroviteljstvo nije za sobom povuklo i novu *retoriku moći* u slici, koja bi nadomjestila tradicionalnu carsku ikonografiju? Je li za takvo što uopće bilo potrebe?

NOVA RETORIKA MOĆI

Iza slike vladara, kako u helenističko-rimskom svijetu, tako i u drugim civilizacijama, nailazimo na duboko usađenu potrebu za održanjem zajednice, za mirom, redom i blagostanjem. Idealan vladar u sebi utjelovljuje vrline koje se smatraju nužnima za uspješnog vođu, a na općoj razini sve ono što se suprotstavlja kaosu i propadanju. Usmjeriti tolike nade u jednog čovjeka značilo je pretvoriti ga u polubožansko biće i pridati mu razne simboličke funkcije. Odatle i *mistika vladara*, koja se – utemeljena na legendama koliko i na činjenicama – pojavljuje kao jedna od arhetipskih tema u svim

Slika 90. Portretni kip (Maksencije ?), početak 4. st. Rim, Museo Torlonia

Portret vjerojatno prikazuje Konstantinova protivnika Maksencija (307-312), samoproglašenog tetrarha, kojega Laktancije opisuje kao tiranina, ali koji je u Rimu ostavio traga znatne graditeljske aktivnosti. Glava je radena u duhu tetrarhijske skulpture, ali kvalitetom podsjeća na one koje su na Konstantinovu slavlolu iz 315. zamijenile Trajanove i Hadrijanove portrete.



kulturama. Imamo sreću što nam je Rim ostavio čitav niz spomenika – slavlolu, trijumfalnih stupova, oltara i slično – koji dobro ilustriraju ulogu cara i način na koji je bio doživljen u javnosti; jedan od tih je i slavlolu što ga je Rimski senat 315. godine dao podići u čast cara Konstantina, „osloboditelja grada“ (*liberator urbis*) i „utemeljitelja mira“ (*fundator quietis*), koji je tri godine ranije pobijedio „tiranina“ Maksencija (sl. 90) i tako postao gospodarom Rima i zapadnoga dijela Carstva.

Na prvi pogled, Konstantinov slavlolu (vidi sl. 1) nije smion i inovativan spomenik, kao što je to bio Trajanov stup. U Rimu su slavloluci otprije dobro poznati, kao i njihov dekorativni program koji je svima trebao pokazati nadmoć rimskog oružja i naglasiti važnost cara kao zaštitnika *res publicae*. No, slavlolu iz 315. godine, u najvećoj mjeri sačuvan do danas, po mnogočemu je novost u rimskoj tradiciji, pa čak i prekretnica, kako u sadržajnom, tako i u likovnom smislu. To se prije svega odnosi na korištenje dijelova koji su preuzeti s ranijih carskih spomenika, od elemenata arhitekture – brižno odabranih prema reprezentativnosti i dekorativnosti (stupovi, mramorna i porfirna oplata) – do skulpture iz vremena Trajana, Hadrijana i Marka Aurelija. Istina, upotreba spolija nije bila sasvim

nova pojava; prvi primjeri su zabilježeni već za dinastije Severa, ali praksa je uzela maha krajem 3. stoljeća, u doba tetrarhije. Čini se da je Dioklecijanov *Arcus novus* bio sastavljen od dijelova sa starijih spomenika, a i tetrarhijski portreti u velikom su broju nanovo upotrijebljene skulpture iz ranijih razdoblja.¹⁷ Nekoć je bilo uobičajeno taj fenomen tumačiti političkom i ekonomskom krizom, opadanjem skulptorske vještine te nedostatkom vještih majstora i radionica. Bez sumnje je sve češće odsustvo careva iz Rima ostavilo traga u izgledu grada, pa tako od vremena Severa nije bilo većih carskih investicija (izuzev Aurelijanovih zidina), no s Dioklecijanom je započeo novi zamah u graditeljstvu, koji će se nastaviti i za kratkotrajne Maksencijeve vladavine.¹⁸ Što se skulpture tiče, vidjeli smo da je radionička proizvodnja klasičnog kipa (kopije), doduše, zamrla tijekom 3. stoljeća, ali su zato rimske radionice nastavile s proizvodnjom kvalitetnih sarkofaga, među kojima su sve češći oni rađeni za kršćanske naručitelje.¹⁹ Stoga u traženju objašnjenja za sve veću upotrebu spolija krajem 3. i početkom 4. stoljeća treba biti oprezan; jedan od mogućih odgovora svakako je velika količina dotrajalih spomenika, kao i dostupnost starije, kvalitetne skulpture koja je, uz manje dorade, mogla poslužiti novoj svrsi. Uostalom, eklektični ukus Rimljana oduvijek je dopuštao hibridne kreacije, nastale kao posljedica tipično rimskih potreba za slikom.²⁰

No, spolije su na Konstantinovu slavlolu imale vrlo specifičnu ulogu. Još od Augustova vremena i Oltara Mira, u Rimu nije podignut spomenik koji je u sebi trebao objediniti rimsku prošlost i sadašnjost na način kako je to bilo zamišljeno na slavlolu. Čini se kao da su graditelji (i nalogodavci) dobro naslutili ne samo neuobičajeno dugu vladavinu novoga cara, već i revolucionarne promjene do kojih će ona dovesti. Nanovo upotrijebljeni reljefi raspoređeni su u glavnom prolazu (dva Trajanova reljefa), u gornjem dijelu slavlolu (Hadrijanovi medaljoni) i naatici (reljefna polja Marka Aurelija na dužim stranama, dva Trajanova reljefa na kraćim stranama te slobodno stojeći kipovi Dačana, također s početka 2. stoljeća). Nad prolazima se proteže originalan kontinuirani friz iz 315. godine, s prikazom Konstantinova vojnog pohoda, bitaka protiv Maksencija i trijumfalnog ulaska u Rim. Friz opasuje spomenik i završava na sjevernoj strani slavlolu dvjema scenama koje svojom simetričnom kompozicijom i centralnim, frontalnim prikazom cara narušavaju uobičajeni narativni slijed. One predstavljaju dvije zasebne slike: u prvoj se Konstantin obraća senatu i narodu na forumu (*oratio*),

Slika 91. Rim,
Konstantinov
slavoluk, dio friza.

Dvije scene friza na sjevernoj strani slavoluka pretvorene su u zasebne slike. Obje ilustriraju carevu naklonost građanima Rima. Jedna prikazuje obraćanje okupljenima na forumu (*oratio*), druga podjelu novčanih poklona (*largitio*). Konstantinova figura na tronu (danas bez glave), izdignuta na postolju tako da zauzima punu visinu reljefa, dominira nad okupljenim mnoštvom.



s uzdignute platforme (*rostra*), iza koje prepoznajemo stupove Dioklecijanova vicanalijskog spomenika iz 303. godine; u drugoj sceni (sl. 91) dijeli darove u novcu (*largitio*). Povrh friza, na zapadnoj strani slavoluka, medaljon s prikazom Lune također je iz 315. godine, kao i onaj na istočnoj strani, s prikazom Sola koji se uzdiže na nebo u kočiji, točno iznad trijumfnog ulaska Konstantinovih četa u Rim (vidi sl. 99). Skulpturama iz 315. godine treba još pridodati reljefe na plintama stupova u podnožju slavoluka (prikazi božice Pobjede i rimskih vojnika sa zarobljenim barbarima) te one u trokutnim poljima iznad lukova prolaza (božice Pobjede s pobjedničkim trofejima, personifikacije rijeka i godišnjih doba), te najvećim dijelom uništene reljefe u dva bočna prolaza, gdje ponovo susrećemo božanstvo Sunca, otučene glave, ali prepoznatljivo po zrakastoj kruni.

Da je raspored figuralnog ukrasa bio pomno planiran i prilagođen promatraču, vidimo i po tome što se veličina pojedinih polja povećava prema vrhu: dok je Konstantinov friz visok oko jednog metra, reljefna polja na atici imaju gotovo tri metra. Tema friza iz 315. godine bez presedana je u rimskoj umjetnosti: on ilustrira građanski rat, a pojedine epizode uključuju podsjedanje italskih gradova (Verona), sudar dviju rimskih vojski (bitka na Milvijskom mostu) i poraz uzurpatora.²¹ To je bila tabu tema službene umjetnosti, u skladu s običajem prema kojemu je rimski vojskovođa imao pravo na trijumf samo u slučaju pobjede nad vanjskim neprijateljem – reljefi na trijumfalnim stupovima te sačuvanim i poznatim slavolucima to nam uvijek iznova potvrđuju. Zato je August pobjedu nad

Slika 92-93.
Konstantinov
slavoluk, dio friza;
Titov slavoluk, reljef
u prolazu

Nakon pobjede nad Maksencijem, Konstantin u trijumfu ulazi u Rim (92). Umjetnici su mogli svoj rad usporediti s istom scenom na nedalekom Titovom slavoluku (93), nastalom gotovo dva i pol stoljeća ranije (oko 80). Za razliku od Tita, koji stoji u kočiji, Konstantin sjedi. U njegovoj su pratnji, umjesto liktora s prućem, vojnici. Viktorija, koja stoji iza Tita i kruni ga lovorovim vijencem, sada upravlja četveropregom. Novost su i maske konja, smišljene da dodatno zadive i zastraše promatrača. O hipnotičkom dojmu koji je bogatstvo oružja i opreme ostavljalo na publiku govori Amijan Marcellin, opisujući svečani ulazak u Rim Konstantinova sina Konstancija II. 357. godine.



Antonijem „zavio“ u alegorijski rječnik prepun simbola, iz kojega je nastala ikonografija kakvu zatičemo na Oltaru Mira. U Konstantinovo doba takav se odnos promijenio, kao što se promijenila i ustaljena ikonografija javnih rituala: ukoliko usporedimo carev trijumfalni ulazak u Rim (*adventus*) nakon pobjede nad Maksencijem (dio friza na istočnoj strani slavoluka) s istom temom na spomenicima iz ranoga Carstva (Titov slavoluk ili nešto kasniji reljefi iz

Palazzo della Cancelleria), ustanovit ćemo da su u povorci izostali uobičajeni predstavnici senatskog staleža (liktori) i da je čine isključivo naoružane trupe (sl. 92, 93).²² Sam car, koji je ranije stajao u kočiji ili prilazio pješice (sjetimo se Trajana!), sada sjedi na bogato ukrašenoj katedri (*cathedra*) koja je zamijenila tradicionalno sjedalo republikanskih magistrata (*sella curulis*).²³ Katedra je postavljena na kočiju kojom upravlja božica Pobjede i ukrašena listovima bršljana, što je možda podsjetnik na Dioniza, pobjednika nad Istokom, i njegovu trijumfalnu povorku.²⁴ Takva ikonografija friza odriče autoritet svima osim samome Konstantinu i vojsci, na čelu koje je pobjedonosno umarširao u Rim. U tom smislu, Konstantin nastavlja tradiciju vojničkih vladara koji su obilježili 3. stoljeće i tetrarhiju. Sve te promjene – koje su većim dijelom prisutne već na Galerijevom slavoluku u Solunu – ukazuju na to da je početkom 4. stoljeća tradicionalna slika vladara ustupila mjesto drugačijoj vrsti reprezentativnosti, s namjerom da ga se dodatno izdigne iznad ostalih staleža i pojedinaca te pretvori u monarha i gospodara (*dominus*), u skladu s političkom evolucijom koja je dobila precizne obrise u Dioklecijanovo doba.²⁵

No, zato je odabir reljefa sa starijih spomenika trebao uspostaviti ravnotežu između monarhijske pozicije vladara s jedne i njegova položaja rimskoga građanina s druge strane.²⁶ Oni, naime, predstavljaju tipizirane, simboličke rituale u kojima su sadržane obaveze cara kao zakonodavca, vojskovođe, građanina i vrhovnog svećenika i u kojima dolazi do izražaja njegova trostruka uloga – kraljevska, religijska i juridička – sadržana u rimskom pojmu suverene vlasti (*imperium*).²⁷ Tako je na Trajanovu reljefu, u središnjem prolazu slavoluka car prikazan kao „osloboditelj grada“ (*liberator urbis*): on je ratnik na konju, na čelu pobjedničke vojske koja silovito gazi barbare (vanjski neprijatelj!), što je, dakako, podsjetnik na slavnu vojnu protiv Dačana, ali i aluzija na helenističke prikaze (i podvige!) Aleksandra Velikog.²⁸ Na zidu nasuprot drugi je reljef iz vremena istoga cara (sl. 94): bitka je završila, mir je osiguran (car kao *fundator quietis*), božica Pobjede ga kruni pobjedničkim vijencem; uz njih je Roma, dok u pozadini rimski vojnici dovršavaju krvavi posao. U zoni iznad, povrh Konstantinova friza, nalazi se osam medaljona s reljefima iz Hadrijanova vremena (po četiri sa sjeverne i južne strane slavoluka), koji prikazuju cara u lovu (polazak u lov, zatim lov na vepa, medvjeda i lava) te kako prinosi žrtvu na oltarima poganskih božanstava (Silvan, Dijana, Apolon i Heraklo). Pre-



Slika 94.
Konstantinov
slavoluk, reljef u
središnjem prolazu

Privilegirano mjesto u središnjem prolazu zauzimaju dva reljefa iz Trajanova doba. Na ovome vidimo pobjedničkog cara u pratnji božice Rome (lijevo), dok Viktorija lagano lebdi uz njega i kruni ga lovorovim vijencem. U desnoj polovici reljefa rimski konjanici u pobjedonosnom jurišu gaze Dačane. Reljef je izvorno bio dio Velikog friza na Trajanovu forumu.

ma navodima u *Carskoj povijesti*, Hadrijan je bio strastven lovac, pa tako odabir teme za medaljone i nije posebno iznenađenje (sl. 95); međutim, u kontekstu njihove ponovne upotrebe na Konstantinovu slavoluku moramo se prisjetiti da je lov, posebno na lava, oduvijek bio prerogativ vladara i simbol njegove hrabrosti, ali i aluzija na carsku vrlinu općenito (*virtus Augusti*).²⁹ Naposljetku, osam pravokutnih reljefnih polja naatici slavoluka (po četiri sa sjeverne i južne strane), iz vremena Marka Aurelija, predstavljaju jedan od najpotpunijih ciklusa carevih vojničkih i civilnih dužnosti u rimskoj umjetnosti: to su odlazak u rat (*profectio*), obraćanje trupama (*adlocutio*), poraz i predaja neprijatelja te privođenje zarobljenika i sklapanje saveza (*rex datus*), zatim povratak u Rim (*adventus*), obred čišćenja (*lustratio*) i darivanje građana (*liberalitas*).³⁰ Neke od tih tema susrećemo i na nešto kasnijem stupu istoga cara, ali dok su na stupu one dio narativnog friza, ovdje im format uspravnog pravokutnika nameće kompoziciju jasnije hijerarhijske strukture i prepoznatljivog simboličkog pečata. Ti su reljefi suvremenog promatrača trebali podsjetiti na to da se za blagodati mira valjalo izboriti uz puno truda i prolivenog znoja (*sudore largo*), ali i da je

Slika 95.
Konstantinov
slavoluk, reljef u
medaljonu

Medaljoni iz
Hadrijanova
vremena lijep su
primjer klasicizma
koji dominira u
carskoj umjetnosti
prve polovice 2. st.,
ovdje u kombinaciji
s helenističkom
tradicijom pejzažnog
reljefa. Složeni su u
parove i posvećeni
temama lova i žrtve,
koje su trebale
utjeloviti dvije
kardinalne carske
vrline – hrabrost i
pobožnost. Zasebno
je prikazan lov
na vepra, lava i
medvjeda. Na svim
su medaljonima
Hadrijanovi
portreti zamijenjeni
Konstantinovim.

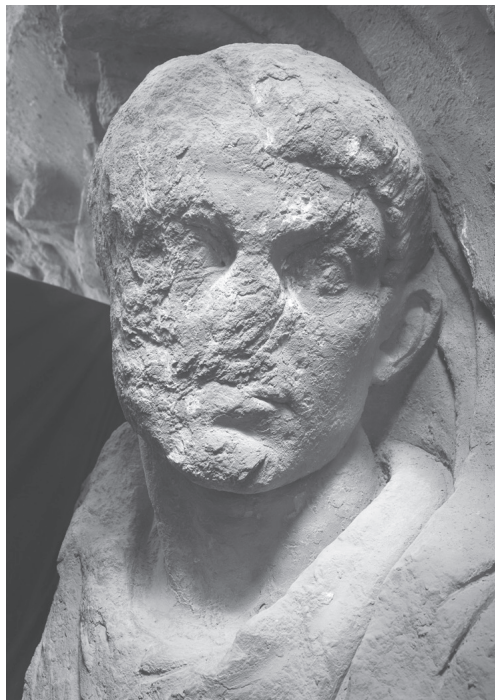


Konstantin, baš kao nekoć Marko Aurelije, budni čuvar granica Carstva i pobjednik u brojnim ratovima s barbarima.³¹

Da je upotreba starijih reljefa na slavoluku bila ciljana i pažljivo osmišljena, pokazuje i činjenica da su na njima sustavno izmijenjene glave glavnih protagonista, pa je tako Konstantinov portret umetnut umjesto Trajanova, Hadrijanova i onog Marka Aurelija.³² Intervencije u starije reljefe mogu nam se učiniti kao još jedan u nizu primjera obračuna s prošlošću; brisanje uspomene na nepopularne careve (*damnatio memoriae*) uništavanjem kipova ili preoblikovanjem portretnih glava nije bila rijetkost u vrijeme Carstva i predstavljala je kako barometar omraženosti svrgnutog vladara, tako i politički manifest njegova nasljednika.³³ Takav je odnos za posljedicu imao i različiti stilski pristup prikazu cara, poglavito kada bi došlo do promjene dinastije: lijep su primjer Vespazijanovi portreti u republikanskoj realističkoj tradiciji, koji predstavljaju svjestan otklon od heleniziranih portreta omraženog Nerona, naglašavajući rimske kvalitete i karakter nove dinastije Flavijevaca. August je nekoć na isti način koristio sliku u ratu protiv Antonija i njegovim raskošnim, helenističkim portretima suprotstavljao arhaične i klasič-

Slika 96.
Konstantinov
slavoluk, carev
portret

Na ponovo upotrijebljenim reljefima Konstantinov je portret zamijenio glave ranijih careva. No, istovremeno je njegov lik preuzeo neka fizionomijska i stilska obilježja izvornika, zadobivši Trajanove crte i napuštajući grubost i jednostavnost tetrarhijskog portreta. Zakrenutost glave i pogled usmjeren prema nebu prepoznatljiva su aluzija na Aleksandra Velikog i helenistički koncept božanskog autoriteta.



(*renovatio*) starijih uzora i vrijednosti koje su oni predstavljali.³⁴ Elementi konstantinskog klasicizma – mladost, ljepota, pravilne i dostojanstvene crte lica – koji su zamijenili pretjeranu izražajnost i „prodoran pogled“ (*fulgor oculorum*) tetrarhijskih glava, prepoznatljivi su i na portretima na novcu. Možda je ponajbolji primjer spomenuti zlatni medaljon iz 313. godine, na kojemu su Konstantin i njegov solarni zaštitnik prikazani u profilu, jedan do drugoga, gotovo kao dva brata blizanca.³⁵ Asocijacije na Apolona u ikonografiji za sobom su povukle i odabir klasičnih oblika, smatranih najprikladnijima za prikaz božanskog autoriteta (*auctoritas*) i vladarskog dostojanstva (*dignitas*).³⁶

No, nisu samo klasični uzori utjecali na Konstantinov javni lik; na pojedinim portretima na slavoluku prisutan je i sneni, melankolični pogled, usmjeren prema nebu i nevidljivom zaštitniku, svojstven Aleksandru Velikom (sl. 96). To je tek nagovještaj tendencije koja će doći do punog izražaja na portretima s novca iz sredine 320-tih godina, kada se javlja i dijadema u kosi, tanka vrpca ukrašena dragim kamenjem i perlama, atribut helenističkih kraljeva, od kojeg su rimski carevi inače zazirali.³⁷ Čini se da je Konstantin svjesno posegnuo za helenističkim konceptom diviniziranog vladara,

ne uzore, nastojeći se prikazati zaštitnikom tradicionalnih rimskih vrijednosti. Takav odnos prema liku vladara ogleda se i u izboru predložaka za Konstantinove portrete na slavoluku: rađeni po uzoru na Augustove i Trajanove, oni predstavljaju jasan zaokret u odnosu na „zastrašujuće likove“ (*Schreckbilder*) tetrarha koji im prethode i vraćaju se uravnoteženim, klasičnim tipovima, ostavljajući dojam ciljane obnove

za što klasični izraz nije imao odgovarajuća oblikovna rješenja.³⁸ Umjesto naglaska na slozi među tetrarhijskim vladarima – koji se očitovao u ciljanoj sličnosti pojednostavljenih, shematiziranih oblika – njegovi portreti tako ističu karizmatičnost osobe i poseban odnos prema božanskom zaštitniku. Ne treba nas iznenaditi što je Euzebij, koji je odrastao u istočnome dijelu Carstva gdje je takvo shvaćanje bilo duboko ukorijenjeno (Palestina, Egipat), među prvima prepoznao transformaciju koja se dogodila: „Naš je car... slika nebeskoga carstva, on upravlja svoj pogled prema gore... Jedini kralj, slika jednoga Boga, jedinoga vladara u visinama“.³⁹ Pritom je gotovo sigurno da prikaz na novcu nije bio samo ikonografska konvencija, već je doista odražavao izgled koji je Konstantin njegovao u javnosti. U kojoj je mjeri to realističan portret, u smislu fizionomijske sličnosti je, dakako, sasvim druga stvar. Panegirici, uobičajenim pretjerivanjem, uspoređuju ga s Apolonom i kažu da je bio „preko svake mjere lijep“, u čemu možemo naslutiti želju za isticanjem sličnosti s Aleksandrom, ali i namjerni odmak od grubih, vojničkih fizionomija tetrarhijskih vladara i njihova niskog društvenog podrijetla.⁴⁰ No, promjene u načinu prikaza i odabiru uzora – od klasičnih u vrijeme rimskoga slavluka do helenističkih u kasnijim godinama – pokazuju kako je riječ o dinamičkom odnosu, koji je manje ovisan o stvarnom izgledu osobe, a više o promjenjivom konceptu vladarske moći i evoluciji političko-religijskih ideja. Riječ je o citatima različitoga ikonografskog podrijetla, koji imaju za cilj obnoviti sliku vladareve karizme služeći se recikliranjem starog i dobro poznatog materijala.

Možemo reći, dakle, da koncept ima prednost u odnosu na stil; razlike između Konstantinovih portreta i onih njegova suvladara i kasnijeg protivnika Licinija – koliko god njih dvojica bili različiti u stvarnosti – jasno daju do znanja kako ne postoje parametri jedinstvenoga stilskog razvitka koji je dugo smatran glavnim postulatom kada su posrijedi likovne umjetnosti. Umjesto toga, „dvojica suparnika eksperimentiraju carskim likom, iskušavajući razne oblike portreta unutar i izvan tetrarhijskih normi“.⁴¹ Takav odnos prema formi dovodi u pitanje dokumentarnu vrijednost portreta; Jean Babelon upozorava na neobičnu činjenicu da se na tetrarhijskom novcu katkad događa „zamjena slike“, odnosno, da prikazani vladar nije onaj kojega najavljuje ime u natpisu, što znači da nam kovanice više nisu od pomoći u identifikaciji portretnih glava.⁴² Svojevrsan nemar u odnosu na carski lik odražava kompliciranu strukturu Dioklecijanove

političke tvorevine. Posljedica toga je nemogućnost uvida u stvarni izgled vladara; ako su dosadašnje atribucije sačuvanih Dioklecijanovih portreta u punoj plastici točne, onda mu se lik mijenja od jednog do drugog dijela Carstva, sukladno prevladavajućim lokalnim tradicijama. Konstantinovi portreti trebali su ponuditi odgovor na takav *stilski kaos* i vratiti carskome liku nekadašnje dostojanstvo i karizmatičnost. Pozivajući se na prepoznatljive uzore – od Aleksandra do Augusta i Trajana – oni negiraju tetrarhijski princip vlasti i umjesto toga promiču poruku da je car „zaslužio Carstvo rođenjem“. Nova likovna formula je potvrda careva legitimiteta; on sada ovisi o podršci viših sila, a ne o vojnom umijeću, sretnim okolnostima ili nasilnoj uzurpaciji, koji su bili odlučujući pri izboru njegovih prethodnika. Na tome se zasniva i nova dinastijska politika, koja će biti određujuća za kasno Carstvo nakon Konstantina.⁴³

*

Rado bismo znali više o recepciji Konstantinova slavoluka tijekom kasnijih stoljeća, imajući u vidu sudbinu konjaničkog kipa Marka Aurelija. Popularna legenda tvrdi da kip svoj opstanak duguje činjenici da su Marka Aurelija u srednjem vijeku zamijenili s prvim kršćanskim carem. Renesansni umjetnici često su reproducirali slavoluk u slikama idealnih gradova i nadahnjivali se njegovim reljefima.⁴⁴ Jedan od njih, veliki Rafael, u pismu papi Lavu X. ističe razlike u kvaliteti između nanovo upotrijebljene skulpture iz 2. stoljeća i reljefa iz 315. godine, za koje kaže da su „slabi i ne pokazuju nikakvu vještinu“. Ni moderni povjesničari nisu uvijek bili skloni Konstantinu, a povjesničari umjetnosti njegovu spomeniku; Jacob Burckhardt u 19. i Bernard Berenson u 20. stoljeću posebno su bili oštri u ocjenama, utječući na generacije istraživača. Dobrim dijelom zahvaljujući njihovom autoritetu, slavoluk je dugo promatran kao bezidejni *patchwork* i paradigma likovne inferiornosti kasne antike. Nedostatak pravih majstora, ugašene radionice, zbrda-zdola prikupljene spolije, niska umjetnička razina skulpture iz Konstantinova vremena – sve su to bili argumenti u prilog dekadenciji i propadanju likovnog umijeća, navještaj skoroga kraja antičkog svijeta. Pristup se počeo mijenjati nakon pionirskog rada Aloisa Riegla, a revalorizacija kasne antike kao zasebnoga umjetničkog razdoblja gotovo je uvijek polazila upravo od Konstantinova slavoluka, koji je u sebi objedinjavao sva proturječja od kojih je sazdana. Riegl je u njegovim reljefima prepoznao izraz novoga „umjetničkog htijenja“ (*Kunstwollen*) te premosnicu između antičke i

srednjevjekovne umjetnosti, ali takav zaključak odnosio se samo na skulpturu iz 315. godine, prije svega na friz. Međutim, sagledavanje spomenika kao jedinstvene cjeline, a ne slučajne naplavine spolija, dopušta nam da u njemu prepoznamo smišljeni politički program koji je u pozadini odabira reljefa iz vremena ranijih careva. Hans Peter L'Orange je tako mogao ustvrditi da odnos prema naslijeđu na slavlolu predstavljaju istinski kreativni doprinos toga vremena povijesti umjetnosti;⁴⁵ za Davida Wrighta, ta umjetnost nije uvjetovana logikom samostalnog, unutrašnjeg razvoja, već izvanjskim razlozima;⁴⁶ Bente Kiilerich, naposljetku, upozorava da estetska kvaliteta i stilski problemi nisu u prvom planu i da slavlolu ne treba promatrati kao umjetničko djelo, već kao vizualni dokument, a njegov sadržaj kao političku poruku.⁴⁷ Možemo zaključiti da je na djelu novo, drugačije shvaćanje stvaralačkog procesa. Pritom svojevrsna nezainteresiranost za originalnost likovnog djela ide ruku pod ruku s anonimnošću kasnoantičkih majstora – arhitekta, kipara i slikara – čija imena suvremeni izvori više ne spominju.

Iščitavajući političku poruku slavlolu, naglasimo još jednom da zamjeni identiteta glavnih protagonista nije bio cilj brisanje uspomene na ranije vladare, već dodatno veličanje Konstantina, koji se „zaodjenuo“ tijelom Trajana, Hadrijana i Marka Aurelija.⁴⁸ Veličanje pojedinca, pozivanjem na povijest, rašireni je fenomen u kasnom Carstvu; osim vladara i rimski aristokrati pokazuju istu neumjerenu strast u izmišljanju mitskih predaka i pronalaženju veza sa slavim obiteljima iz prošlosti.⁴⁹ Djelotvornost takve travestije svakako ovisi o njezinoj prepoznatljivosti za promatrača. Doista, u kojoj su mjeri suvremenici mogli razlikovati pojedine povijesne segmente od kojih se slavlolu sastojao, kao što to može današnji promatrač, oboružan dalekozorom, moćnim fotografskim objektivima ili reprodukcijama? Nema sumnje da bismo učinili pogrešku kada bismo im pripisali odlično poznavanje slavim careva iz prošlosti ili umjetničkog stila pojedinih reljefa. Upitna je i prepoznatljivost carskih portreta koji su poslužili kao uzor za novo Konstantinovo lice; kovanice koje su tijekom 3. stoljeća periodično ponavljale Augustove i Trajanove divinizirane portrete nisu morale kolati u svim dijelovima Carstva niti biti dostupne u svim segmentima društva.⁵⁰ No, prosječni Rimljanin vjerojatno se nije odveć zamario pitanjima o vremenu nastanka reljefa i identitetu izvornih protagonista; umjesto toga, unaprijed je znao što treba očekivati od spomenika čije je posvećenje 315. godine koincidiralo s proslavom Konstantinove desete obljetnice vladanja (*decennalia*), na što ga je podsjećao i

Slika 97.
Konstantinov
slavoluk, reljef u
medaljonu

U paru s prikazom lova na vepra (vidi sl. 95) medaljon je s prikazom žrtvenoga obreda. U glavnoj je ulozi Konstantinov suvladar Licinije (lijevo) koji prosipa tamjan na oltar ispred Apolonova kipa. Njih su dvojica 313. godine zajedno izdali proglas kojim je svim podanicima Carstva dopušteno slobodno ispovijedati svoju vjeru. Apolona prepoznajemo po nizu atributa (lira, proročki tronožac sa zmijom, grifon, lovorovo drvo u pozadini), ali i po sačuvanim kopijama istoga tipa u punoj plastici.



natpis na slavoluku.⁵¹ Znao je da to nije spomenik isključivo trijumfalne naravi, kao što je to bio nedaleki Titov slavoluk s reljefima na kojima se vidjela povorka s plijenom iz Jeruzalema. Jednom riječju, očekivao je – i dobio – ne samo kronologiju vojnog pohoda protiv Maksencija, već likovno upečatljiv program vladarske propagande. Bio je to svima poznati ikonografski repertoar, koji bismo mogli usporediti s predizbornim obećanjima današnjih političara. No, u tom očekivanom programu bilo je poruka koje su mogle zbuniti; jedna od takvih vezana je uz carev odnos prema božanstvu.

Među vrlinama koje su smatrane neophodnima uspješnom vladaru, oduvijek je najvažnije mjesto zauzimala pobožnost (*pietas*). Ona mu je trebala osigurati naklonost bogova (*pax Deorum*), pa su tako Rimljani zarana razvili ikonografske tipove koji su, uz popratne natpisne formule, u slici demonstrirali njihov poseban odnos. Najčešća, doslovna ilustracija vladareve pobožnosti ritualna je gesta cara koji prinosi žrtvu na oltar državnih bogova. Na Konstantinovu slavoluku tradicionalna ideja snažno je naglašena, pa je tako žrtva prikazana na čak četiri Hadrijanova medaljona (sl. 97) te na jednom

reljefnom polju iz vremena Marka Aurelija. Na svim je primjerima Konstantinov portret zamijenio one izvornih protagonista, pri čemu je mjestimice izostao inače uobičajeni detalj prekrivene glave (*velato capite*). U tom smislu, slavoluk se logično nadovezuje na ranije carske spomenike, poglavito one koje su podizali tetrarsi – *religiosissimi Augusti et Caesares* – u skladu s Dioklecijanovom politikom vjerske i moralne obnove. Jedan od tih, tzv. Spomenik pet stupova, podignut 303. godine na forumu u Rimu u čast dvadesete obljetnice (*vicennalia*) Dioklecijanove vladavine, prepoznatljiv je na sjevernom frizu slavoluka, u prizoru obraćanja narodu (*oratio*).⁵² Konstantin stoji na povišenom podiju (rostri), točno ispod središnjeg stupa s Jupiterovom figurom na vrhu.⁵³ Takav odabir zasigurno nije bio slučaj; topografski realizam u rimskoj umjetnosti oduvijek je služio kao podsjetnik na pragmatične ciljeve prikaza na javnim spomenicima. U ovom slučaju svrha mu je bila upozoriti na kontinuitet s politikom prethodnika, odnosno, na Jupitera kao vrhovnog zaštitnika rimske države. Istu su poruku Konstantinovi suvremenici zasigurno prepoznali i u kipu iz Maksencijeve bazilike (*Basilica Nova*) na forumu, koji je do nas dospio u dijelovima (vidi sl. 88). Riječ je o skulpturi kolosalnih dimenzija (o. 12 m), vjerojatno akrolitu, koja je prikazivala cara u sjedećem položaju i herojskoj (polu)nagosti, s kopljem (žezlom) u desnoj ruci.⁵⁴ Nekoć je takav tip u pravilu bio rezerviran za mrtve i divinizirane careve, a sada je poslužio za odavanje počasti živućem vladaru. Ostaci zidnih slika u Amonovom svetištu u Luksoru u Egiptu s početka 4. stoljeća, gdje su (živući) Dioklecijan i njegovi suvladari prikazani poput bogova, potvrđuju da se i ta promjena u odnosu na tradicionalnu ikonografiju vladara već bila dogodila u vrijeme tetrarhije, i to pod utjecajem orijentalnih ideja.⁵⁵

Program slavoluka u mnogim segmentima odaje, dakle, naslijeđe tetrarhijskog doba, u čemu naslućujemo potrebu da se Konstantina prikaže kao zakonitog nasljednika i nastavljača djela njegova oca, tetrarha Konstancija Klora. Preko žene Fauste, Konstantin je bio rodbinski povezan i s prvim Dioklecijanovim suvladarem Maksimijanom. Premda je njihov odnos završio sukobom i Maksimijanovom smrću (310), pa tako i (privremenim) brisanjem njegove uspomene, Konstantin ga se u konačnici nije odrekao upravo zbog važnosti dinastijskog kontinuiteta.⁵⁶ Njegov sin Konstancije II. još polovicom 4. stoljeća na natpisima sebe katkad naziva potomkom božanskog Maksimijana.⁵⁷ Pa ipak, usporedba sa Spomenikom pet stupova pokazuje znakovita odstupanja od uobičajene tetrarhijske ikonografije:

reljef na jedinoj sačuvanoj bazi Dioklecijanova spomenika iz 303. godine prikazuje jednog od tetrarha, možda baš Konstancija Klora (tada još u rangu Cezara), kako u društvu bogova i okupljenih senatora prinosi na žrtvu vola, krmaču i ovna. Znana kao *suovetaurilia*, ta tradicionalna žrtva, izvorno posvećena bogu rata Marsu – koji je prikazan uz tetrarha – simbolizira lustraciju i predstavlja sastavni dio vicenalijske proslave.⁵⁸ Jedini reljef takvog sadržaja na Konstantinovu slavoluku visoko je na atici, među reljefnim poljima Marka Aurelija; četiri prikaza na Hadrijanovim medaljonima ne predstavljaju krvave žrtve.⁵⁹ Posebno je znakovito da žrtve nema na frizu iz 315. godine, koji je najdostupniji pogledu; za razliku od Trajana ili Marka Aurelija na njihovim trijumfalnim stupovima, Konstantin nigdje ne prekida vojni pohod da bi na tradicionalan način zahvalio bogovima na iskazanoj naklonosti.⁶⁰ Sve je to moralo djelovati prilično zbunjujuće na suvremenike koji su se sigurno pitali – kao što se i dan danas mnogi pitaju – koje od mnogih ponuđenih lica na slavoluku uistinu predstavlja prvoga kršćanskog cara.

*

Ne može biti sumnje da je u vrijeme podizanja slavoluka Konstantin već napravio odlučne korake u namjeri da promjeni tradicionalnu vjersku politiku; ako je *Govor mučenicima u čast* doista nastao ubrzo nakon Milanskoga edikta (313), kako su neki skloni vjerovati, onda je jasno da je već tada vjerovao kako je sudbina Rimskoga Carstva neraskidivo povezana s kršćanstvom i Crkvom.⁶¹ Doista, u jednom pismu iz tog vremena Konstantin sam sebe naziva „biskupom onih izvan Crkve” (pri čemu je možda mislio na svoje podanike nekršćane), utirući put za ono što je Charles Pietri okarakterizirao prvim cezaropapizmom.⁶² Suvremeni kroničari često su isticali njegovu odbojnost prema tradicionalnim kultnim ritualima, a barem jedan izvor govori o tome da se za dolaska u Rim u godini posvećenja slavoluka odbio popeti na Kapitolij i tamo prinijeti uobičajenu žrtvu Jupiteru.⁶³ Naposljetku, tu je i srebrni medaljon s prikazom Kristova monograma – krizmona na carevoj kacigi, iz iste godine kada je podignut slavoluk u Rimu, jedan od prvih konkretnih tragova Konstantinova preobraćenja u slici.⁶⁴ Slijedom iznesenog, očekivali bismo da će oni i na slavoluku dobiti zapaženo mjesto. Ondje ih, međutim, nema, osim ako u novom portretnom tipu – kojega L'Orange opisuje kao blagog i prijateljski nastrojenog – ne pokušamo prepoznati „sve prisutniji koncept kršćanstva”.⁶⁵ Umjesto toga, u trenutku bitke protiv Maksencija uz Konstantina su tradicionalne carske pratiteljice,

Slika 98. a-c)
Konstantinov
slavoluk, detalji friza

Narativni friz iz
315. godine opisuje
Konstantinov
pohod na Italiju te
trijumfalni ulazak u
Rim na čelu vojske
(vidi sl. 92). Po prvi
se put na jednom
slavoluku našao opis
građanskoga rata.
Na Konstantinovoju
su strani uobičajene
carske pratiteljice
Pobjeda i Roma
(a i b). Njegovi
vojnici nose kipove
tradicionalnih
bogova u bitku (c).
Za razliku od prikaza
iz vremena Trajana
ili Marka Aurelija,
car (vidi /b/, sasvim
desno) je veći od
ostalih i zauzima
čitavu visinu reljefa.



Viktorija i Roma, a njegove legije i dalje marširaju pod zaštitom tradicionalnih božanstava, koja vidimo na vrhu vojničkih stijegova (sl. 98).⁶⁶ Pa ipak, natpis na slavoluku ne imenuje bogove, kao što je bilo uobičajeno na ranijim spomenicima, već njegov trijumf pripisuje poticaju apstraktne, bezimene sile (*instinctu divinitatis*), što odgovara spomenu Vrhovnoga božanstva (*summa divinitas*) u tekstu Milanškoga edikta, kako ga prenosi Laktancije.⁶⁷ *Sol Invictus*, njegova manifestacija, ostaje najčešći carev zaštitnik u tom razdoblju; potvrda za njihov vrlo poseban odnos nije samo zlatni medaljon iz kovnice u Ticinu iz 313. godine, već i kasniji kip na forumu u Konstantinopolu, koji je možda namjerno rađen po uzoru na veliki (Neronov) kolos u Rimu. Uostalom, slavoluk je podignut u neposrednoj blizini toga kolosa, što zasigurno nije bio slučaj odabir.⁶⁸

Veza sa solarnim božanstvom, obilno posvjedočena na kovanicama, diskretno je naglašena i na slavoluku: na istočnoj bočnoj strani, neposredno iznad dijela friza s trijumfalnim ulaskom u Rim, nalazi se medaljon s bogom Sunca koji se uspinje na nebo u svom četveropregu (sl. 99), a oštećenu figuru sa zrakastom krunom susrećemo i u istočnom bočnom prolazu.⁶⁹ Isticanje solarnog božanstva u to vrijeme nije nikakvo iznenađenje; kada je car Aurelijan uspostavio kult Nepobjedivog Sunca (*Sol Invictus*) kao vrhovnog zaštitnika Carstva (275), samo je potvrdio tradiciju koja je tijekom 3. stoljeća obilježila rimsku religiju, poglavito carski kult, u čemu treba prepoznati sve prisutniji utjecaj helenističke političke misli.⁷⁰ Pozivajući se na sličnost s Augustom i Aleksandrom, Konstantin nije mogao izbjeći i tu asocijaciju koju su navelike rabili dvorski pjesnici u panegiricima: „Jer ti si, care, kao i onaj bog (Apolon) mladolik, svima donosiš radost i spas i preko svake mjere si lijep“.⁷¹ Prva od nekoliko nadnaravnih vizija – koje su pratile Konstantina u ključnim trenucima njegove vladavine – zabilježena je za careva posjeta Apolonovu svetištu u današnjem Grandu (Francuska) i možda je upravo ona dala povoda za prikaz na medaljonu iz 313. godine. Apolon-Sol je, dakako, nebeski pokrovitelj *Zlatnoga doba*, što je bio jedan od vodećih političkih mitova Carstva još od Augustova (i Vergilijeva) vremena; on nosi pobjedu, a zajedno s Lunom utjelovljuje vječnost.⁷² Osim toga, bio je posebno štovan u Galiji, pa tako u isticanju lokalnog i regionalno važnog božanstva možemo prepoznati i pragmatičan interes vladara koji nastoji osigurati privrženost dominantno galskih trupa s kojima će uskoro krenuti u osvajački pohod na Italiju i Rim.⁷³

Slika 99.
Konstantinov
slavoluk, medaljon
na istočnoj strani

Iznad Konstantinovih vojnika koji ulaze u Rim (povrh glava konjanika vijore zmajevi na kopljima) medaljon je iz 315. godine, sa Solom koji se u četveropregu uspinje na nebo. Mnogi su u tome prepoznali još jedan dokaz Konstantinove privrženosti bogu Suncu. Doista, teško je ne povezati položaj reljefa na istočnoj strani, povrh trijumfalne povorke, s idejom obnove i novoga početka, koja je jasno istaknuta u natpisima na slavoluku.



Prva Konstantinova vizija u svetištu Apolona Grana prethodi, dakle, onoj puno poznatijoj uoči bitke kod Milvijskoga mosta 312. godine. Tada je, prema predaji, u snu ugledao na nebu pobjedonosni znak križa, što su Laktancije i kasniji kršćanski povjesničari protumačili kao dokaz njegova preobraćenja. Tri godine kasnije na rimskom slavoluku nema kršćanskih simbola. Gdje su, onda, korišteni te tradicije?

EUZEBIJE I TEOLOGIJA CARske VLASTI

Euzebije Cezarejski (263-339) Konstantinov je suvremenik i svjedok posljednjih velikih progona kršćana, autor, među ostalim, *Crkvene povijesti* i *Konstantinova života*.⁷⁴ Nije pisao povijest po uzoru na klasične autore; tu nema ratova i političkih događaja, niti detaljnih opisa i digresija na kakve su nas navikli Tukidid, Tit Livije, Tacit ili posljednji u nizu velikih antičkih historioografa, Amijan

Marcelin. U *Crkvenoj povijesti*, njegovu najvažnijem djelu, Euzebije prati sudbinu kršćanske zajednice od vremena Krista i apostola: opisuje progone i slavne primjere mučeništva te bilježi otpadnike i heretičke pokrete, odnosno, kako sam kaže, „sve koji su, tjerani čežnjom za novošću do krajnje zablude... Kristovu stadu nanijeli okrutno zlo“. ⁷⁵ *Konstantinov život*, djelo nastalo nakon careve smrti (337) i vjerojatno nedovršeno u trenutku autorove smrti dvije godine kasnije, više je hagiografskog negoli povijesnog karaktera. ⁷⁶ Međutim, oba su djela izuzetno važna za razumijevanje promjena koje su se dogodile u odnosu na shvaćanje svjetovne i duhovne vlasti u kasnoj antici. ⁷⁷ Prema Euzebiju, Rimsko Carstvo je univerzalno i ima povijesnu svrhu, a ta se ogleda u vremenskoj podudarnosti Kristove zemaljske misije s Augustovom vladavinom i razdobljem dugotrajnog mira (*Pax romana*), koji je omogućio ujedinjenje brojnih naroda. U *Evandeoskoj pripravi* tako kaže: „U prošlosti su među narodima postojali brojni kraljevi i vladari koji su vladali različitim gradovima i zemljama... Očekivana posljedica takvoga stanja bili su stalni ratovi: narodi su se borili jedni protiv drugih i napadali svoje susjede... Ali, sav nered u rimskome svijetu prestao je otkako je August uspostavio Carstvo, u isto vrijeme kada se i naš Spasitelj pojavio na zemlji. Od toga trenutka, pa sve do danas, gradovi više ne ratuju s gradovima i narodi se ne bore međusobno, a život se ne troši (uzalud) kao u ranijem kaosu“. ⁷⁸ Konstantinov trijumf, osim što predstavlja pobjedu nad progoniteljima Crkve, ispunjenje je Božanskog nauma, ravno ostvarenju obećanja o mitskom „novom dobu“ (*saeculum novum*). Euzebije uspoređuje Konstantina s Mojsijem, pobjedu na Milvijskom mostu s prelaskom Izraelaca preko Crvenog mora, poraženog Maksencija s egipatskim faraonom. ⁷⁹ Doista, možemo reći da novo doba – kršćansko Rimsko Carstvo – započinje s Euzebijem, u jednakoj mjeri kao i s Konstantinom.

Nedugo nakon krvavih Dioklecijanovih progona, takav iznenađujući preokret u odnosima između Crkve i države trebao je, kako kaže André Chastagnol, ponuditi teološko opravdanje Rimskome Carstvu. ⁸⁰ U revolucionarnoj povijesnoj prekretnici, ono je od neprijatelja postalo odraz nebeskoga kraljevstva, a rimski car Božji pomazanik. To dvoje brzo je sraslo: Euzebije Konstantina proglašava „slikom jednoga Boga“, a Krista naziva Spasiteljem (*Soter*) i Dobročiniteljem (*Euergetes*), što su bile tradicionalne titule helenističkih kraljeva. ⁸¹ Novi savez između Neba i Zemlje potvrđen je neobičnim detaljem koji se javlja na carskim portretima iz prethodnih stoljeća

Slika 100. Ravena, mauzolej Gale Placidije, druga četvrtina 5. st.

Krist – *Dobri pastir* prikazan je kako sjedi na stijeni okružen stadom. Umjesto u kratku pastirsku tuniku, odjeven je u dugu tuniku obrubljenu zlatom, a preko koljena mu je prebačen purpurni plašt, znak carskog dostojanstva. Veliki križ, optočen dragim kamenjem (*crux gemmata*), koji drži u ruci umjesto pastirskoga štapa, aluzija je na tradicionalno koplje helenističkih kraljeva. Pretvorba iz pastira u osvajača obilježava trijumf kršćanstva i dovršetak kristijanizacije Carstva.



– znak križa urezan na čelo (*sphragis*), mutilacija sa svrhom naknadnog pokrštavanja.⁸² Već i prije velike revolucije, u historiografiji poznate kao „Konstantinska prekretnica“ (*Konstantinische Wende*), carski su uzori utjecali na simboličke slike koje koriste kršćanski egzegeti: biskup Ciprijan polovicom 3. stoljeća u Kartagi zaziva vjernike da u ruke uzmu oružje „duhovne i nebeske zaštite“, na prsa stave „oklop pravедnosti“ koji će ih „učvrstiti protiv neprijateljevih strelica“, a na noge obuju evangeosko učenje kako ih zmija koju valja zgaziti ne bi „zavarala i ugrizla“.⁸³ Dovoljno je prizvati u sjećanje Augustov kip iz *Prima Porta* i shvatit ćemo da Ciprijanova vizija polazi od konkretne slike: to je vojnički tip carskog spomenika, kakav je bio podizan na forumima diljem rimske države i prikazivan na kovanicama, i kao takav poznat svim podanicima Carstva. Usporedbe Krista i zemaljskog vladara bit će posebno česte u kršćanskim tekstovima 4. stoljeća, kada se utvrđuju odnosi duhovne i svjetovne vlasti te se postavljaju temelji crkvene organizacije. Ista tendencija prepoznatljiva je u umjetnosti: André Grabar uvjerljivo je pokazao da su kršćani progresivno posuđivali motive iz carske ikonografije kako bi uspostavili novu *retoriku moći*.⁸⁴ Rezultat takvih nastojanja poznati je Krist – *Dobri pastir* u mauzoleju Gale Placidije u Raveni iz druge četvrtine 5. stoljeća (sl. 100). Mozaik iz Nadbiskupske palače u Raveni (oko 500. godine) aktualizira dva i pol stoljeća raniji Ciprijanov opis: Krist je prikazan doslovno kao rimski imperator, u oklopu, s križem prebačenim preko ramena umjesto koplja, kako pod

Slika 101. Ravena, Nadbiskupska palača, oko 500.

Na mozaiku iz Nadbiskupske palače u Raveni Krist je prikazan kao rimski imperator, u oklopu, s križem prebačenim preko ramena umjesto koplja, kako pod nogama gazi lava i zmiju. To su čovjekovi neprijatelji i arhetipski simboli zla, na što aludira psalam 91 (90): *Nogom ćeš gaziti lava i ljuticu, zgazit ćeš lavića i zmiju.* Sličan prikaz javlja se na carskim kovanicama iz prve polovice 5. st. (vidi sl. 13) na kojima je zmija zamijenila antropomorfnu prikaz poraženog neprijatelja.



nogama gazi lava i zmiju (sl. 101).⁸⁵ Ta dva reprezentativna primjera dovoljna su da ilustriraju utjecaj carskih modela na razvoj kršćanske umjetnosti; istovremeno, čini se da je znatno teže odgovoriti na pitanje u kojoj mjeri je kršćanstvo nakon 313. godine utjecalo na službenu umjetnost Carstva.

*

Trijumfalizam Crkve koju krvavi progoni nisu slomili, nada da je blizu carstvo nebesko, a poglavito fascinacija Konstantinom, novim zaštitnikom kršćana – to su motivi koji navode Euzebija na malobrojne spomene kršćanske umjetnosti. Kao što njegova povijest nije u tradiciji antičke historiografije, tako niti njegovi opisi likovnih djela ne slijede tradiciju ekfrazе (*ekphrasis*), književne forme koja je bila prilika vještim govornicima *Druge sofistike*, poput Filostrata, da pokažu vlastitu vještinu i literarno znanje opisujući stvarna ili zamišljena djela kipara i slikara. Umjesto toga, oni otkrivaju čovjeka s malo (ili nimalo) senzibiliteta za likovno i daju naslutiti

da nije odveć sklon korištenju slike u vjerske svrhe.⁸⁶ Na molbu Konstantinove sestre koja od njega traži Kristov portret, Euzebije odgovara pismom u kojemu jasno iznosi svoje protivljenje takvoj praksi.⁸⁷ Na drugome mjestu kaže da slike i kipovi nisu prikladni za ilustraciju vječnih istina, jer su „prolazni i propadaju uslijed djelovanja vremena“, što može podsjetiti na slične argumente kod Plotina i neoplatonista.⁸⁸ Za razliku od onih crkvenih otaca koji će u umjetnosti prepoznati medij za širenje vjere, pa će se tako neki od njih – kako smo vidjeli u slučaju biskupa Asterija iz Amazije – okušati i u literarnoj ekfrazi, Euzebije je vjerojatno bliži Epifaniju iz Salamine. Potonji oko 400. godine prijeti izopćenjem svima koji se povode za onim „što privlači oči i zamagluje osjetila“ i koji su spremni prihvatiti sliku Boga „u zemaljskim bojama, opravdavajući to njegovim ljudskim tijelom“.⁸⁹ Stoga i rijetke primjere kršćanske umjetnosti u Euzebijevim djelima ne treba shvatiti kao odobravanje svetih slika. Oni su prije svega u funkciji naracije; primjerice, pozlaćeni kipovi na bunaru posred agore u Konstantinopolu, koje autor tumači kao *Dobroga pastira* i Danijela – skroman primjer skulpture u javnom prostoru – trebaju poslužiti kao ilustracija tvrdnji da je grad od osnutka kršćanska prijestolnica.⁹⁰ Slično je i s često spominjanim *spasonosnim znakom*, koji je u uskoj vezi s Konstantinovom osobom i njegovom ulogom u nastanku kršćanskoga Carstva.

Želeći pohvaliti „veliku ljubav prema Bogu koja je usplamtjela u carevoj duši“, Euzebije u *Konstantinovu životu* opisuje „simbol Spasiteljeve muke“, napravljen od raznobojnog dragog kamenja i zlata, koji se nalazi po sredini svoda glavne prostorije u carskoj palači u Konstantinopolu.⁹¹ To, dakako, ne može biti drugo nego znak križa; Euzebije ga spominje na brojnim mjestima, među ostalim i pri opisu posvećenja nove bazilike u Tiru.⁹² Na prvi pogled, povezanost Konstantina sa simbolom Kristove muke čini se neupitnom; znamo koliko je pažnju posvetio izgradnji svetišta u Jeruzalemu, gdje se čuvalo drvo križa koje je, prema legendi, njegova majka Helena pronašla za vrijeme boravka u Svetoj zemlji.⁹³ Crkveni povjesničar Sokrat navodi da je pri osnutku grada na Bosporu (330) dio te najsvetije relikvije kršćanstva Konstantin dao ugraditi u podnožje svoga kipa na forumu.⁹⁴ Pa ipak, premda je znak križa, u različitim (kripto)varijantama, zarana prisutan među vjernicima – koji ga prepoznaju u obliku stauograma, hebrejskog slova *taw*, brodskih jedara ili rimskoga vojničkog znaka, jednom riječju posvuda – ipak je začuđujuće slabo zastupljen u najranijoj kršćanskoj umjetnosti.⁹⁵ Vidjeli smo, uosta-

lom, da ona sustavno izbjegava Kristovu muku i smrt. Ako je suditi prema službenoj ikonografiji na Konstantinovim kovanicama, otkriće križa – ukoliko se doista dogodilo za njegova života – nije imalo odjeka niti u carskoj umjetnosti. Vizija na nebu nad Jeruzalemom, koju spominje biskup Ćiril Jeruzalemski 351. godine – petnaestak godina nakon Konstantinove smrti – vjerojatno je trebala skrenuti pozornost na svetu relikviju i povijesnost događaja uz koji je bila vezana.⁹⁶ Doista, nekako u to vrijeme, križ se javlja na sarkofazima u Rimu i Italiji, katkad kao oruđe muke (primjerice, u sceni sa Šimunom Cirencem), ali češće kao znak pobjede i simbol Uskrsnuća (vidi sl. 106).⁹⁷ Na najranije primjere u monumentalnoj umjetnosti treba, međutim, čekati sve do kraja 4. stoljeća i trijumfa kršćanstva u doba cara Teodozija. Mozaik u apsidi rimske crkve Sv. Pudencijane iz tog razdoblja prikazuje apokaliptičnu viziju Krista na tronu, okruženog apostolima, a iznad njega bogato ukrašeni križ na brdu usred Nebeskog Jeruzalema (vidi sl. 128).⁹⁸ Nešto je kasniji primjer iz mauzoleja Gale Placidije u Raveni; izvorni ukras te male građevine u svodu ima mozaik sa zlatnim križem na plavoj podlozi posutoj zvijezdama.⁹⁹ U mauzoleju je i prije spomenuti mozaik s *Dobrim pastikom* koji u ruci drži zlatom optočeni križ, pa možemo zaključiti da je do druge četvrtine 5. stoljeća motiv zauzeo središnje mjesto u kršćanskoj umjetnosti. Gala Placidija svoj je mauzolej – zajedno s crkvom

Slika 102. Ulomak kamene grede s reljefom, 1. st. Arheološki muzej Split

Na reljefu s neke reprezentativne građevine iz Tilurija prepoznajemo *tropaeum*, rimski znak pobjede. Izvorno je to bio običan drveni nosač na koji se poslije bitke vješalo zarobljeno neprijateljsko oružje. Zbog karakterističnog oblika kršćani su ga zarana shvatili kao aluziju na križ. Ne razmišljajući o mucu i smrti, koji će u srednjovjekovnoj umjetnosti postati središnja tema u umjetnosti, u njemu su prije svega vidjeli znak Kristova trijumfa.



Sv. Križa – dala podići nakon povratka iz Konstantinopola, gdje je boravila na dvoru svoga rođaka Teodozija II; možda je upravo ondje, na svodu carske palače, vidjela isti ukras. No, ostaje upitno je li to *simbol Spasiteljeve muke* koji je opisao Euzebije stoljeće ranije.

Euzebijev opis treba usporediti s podatkom iz *Crkvene povijesti* o tome kako je Konstantin, nakon

Slika 103. Korice bodeža, Siscija, 1. st. Arheološki muzej Zagreb

Korice bodeža samo su jedan u nizu rimskih vojničkih predmeta na kojima susrećemo ornamentalne motive u obliku rozete nalik solarnim simbolima. Sličnost s krizmonom je velika i možda može objasniti legendu o „Božjem znaku“ koji je Konstantin, potaknut vizijom, dao staviti na štitove svojih vojnika uoči bitke na Milvijskome mostu.



pobjede nad Maksencijem, tražio da mu se u Rimu, na najprometnijem mjestu, podigne kip sa znakom Spasitelja u desnoj ruci.¹⁰⁰ Isti se ponavlja i u *Konstantinovu životu*, s tom razlikom da car u ruci drži veliko koplje u obliku križa.¹⁰¹ Izrazi kao što su „veliko koplje“ ili „trofej“ upućuju na pravo značenje opisanog predmeta: to su tradicionalne vojne oznake – stijeg (*vexillum*) i znak pobjede (*tropaeum*). Euzebije, uostalom, nije prvi koji ih dovodi u vezu s križem; početkom 3. stoljeća, Marko Minucije Feliks obraća se poganima na sljedeći način: „Pa i vaši

vojni znakovi, zastave i stijeg nisu ništa drugo već pozlaćeni i ukrašeni križevi... Vaši znakovi pobjede ne samo da oponašaju izgled križa, već i čovjeka pribijenog na njega“ (sl. 102).¹⁰² Prema Justinu Mučeniku, brodsko jedro u obliku križa također je znak pobjede, jer bez njega nema sigurne plovidbe: „More se ne da preploviti ukoliko znak pobjede, koji zovemo jedrom, nije čvrsto povezan s brodom“.¹⁰³ Čini se da su upravo takve asocijacije, vezane uz pobjedu i zaštitu, dovele do pojave vojnog stijega s krizmonom na vrhu, koji je Konstantin prema legendi prvi put upotrijebio u bitci kod Milvijskoga mosta. Krizmon je monogram sastavljen od dva grčka slova (X i P), nastao iz Kristova imena, sličan staurogramu koji se postupno razvio iz grčke riječi za križ (*stauros*) i poprimio sakralni i apotropijski karakter (*nomen sacrum*).¹⁰⁴ Za razliku od Laktancija, koji spominje samo znak na štitovima Konstantinovih vojnika, Euzebije detaljno opisuje stijeg i navodi okolnosti njegova nastanka, odnosno prenosi što mu je, kako kaže, sam car godinama poslije otkrio: bilo je to neposredno pred bitku, nakon što je usred dana na nebu vidio „pobjednički znak križa, sjajniji od sunca“, a noć poslije u snu viziju

Slika 104. (na sljedećoj stranici) Barletta, kolosalni kip rimskoga cara, 4/5. st.

Brončani kolos iz Barlette jedan je od rijetkih sačuvanih carskih kipova iz vremena kasnoga Carstva. U lijevoj ruci drži globus, na koji je izvorno slijetala krilata Pobjeda; u desnoj je vjerojatno bio *labarum*, što odgovara prikazima na novcu tijekom 4. stoljeća (vidi sl. 3b) Izražajno, strogo lice (vidi sl. 32) nema jasne portretne crte, pa stručnjaci i dalje nagađaju kojeg cara predstavlja. Kratke, zdepaste noge upućuju na gubitak osjećaja za kontrapost i klasične proporcije. Ipak, valja napomenuti da Amijan Marcellin za Konstancija II. kaže da je imao dugi trup i kratke, savijene noge. Kip je vjerojatno bio postavljen na javnome mjestu u prijestolnici Istočnoga Rimskog Carstva, odakle je stigao u Italiju kao dio plijena iz IV. križarskog pohoda (1204).

Krista s istim takvim predmetom u ruci.¹⁰⁵ Što god da je Konstantin vidio, nema sumnje da je u očima suvremenika, poglavito vojske, prije svega imalo obilježje carskoga trijumfa, a manje Spasiteljeve muke.¹⁰⁶ Uostalom, kršćani u Konstantinovoj vojsci, sastavljenoj ponajprije od romaniziranih Kelta i Germana, morali su biti izrazita manjina. Da je krizmon doista bio shvaćen kao simbol pobjede i svojevrsan talisman, govori sličnost s cijelim nizom znakova koje su rimski legionari nosili na štitovima, kacigama i oružju (sl. 103), a poglavito moguća asocijacija na zrakastu krunu solarnog božanstva koja je tijekom 3. stoljeća postala stalni atribut careva na rimskom novcu.¹⁰⁷ U svakom slučaju, na brojnim kovanicama vidimo cara koji u ruci drži vojnički stijeg s krizmonom na vrhu; poznat kao *labarum*, Konstantinov trijumfalni znak ostao će simbol konstantinske dinastije i carske pobjede tijekom čitavog 4. stoljeća, jednako prihvatljiv kršćanima i poganima (vidi sl. 3).¹⁰⁸

Prihvaćajući vjerodostojnost Euzebijevog opisa, možemo pretpostaviti da je isti tip prikaza – stojeća figura cara u vojnoj opremi, koji drži *labarum* u ruci – osim na novcu bio uvriježen i u javnoj skulpturi.¹⁰⁹ Nažalost, posjedujemo jedan jedini sačuvani primjer koji mu se približava, a to je brončani kolos iz Barlette (sačuvan bez stijega), čija datacija, međutim, oscilira između druge polovice 4. i polovice 5. stoljeća (sl. 104).¹¹⁰ U nedostatku monumentalnih primjera, svakako valja spomenuti bjelokosni reljef s prikazom Honorija, na jednom od najranijih sačuvanih konzularnih diptiha (406): car je u oklopu i drži u ruci *labarum*; krizmon na vrhu je neupadljiv, ali je zato na stijegu ispisana poruka koja je donekle izmijenjena u odnosu na onu koju je Konstantin dobio u snu prije bitke na Milvijskome mostu: *IN NOMINE XPI VINCAS SEMPER*.¹¹¹ Ako je suditi prema kovanicama, tek za vrijeme Honorijeva sina Valentinijana III. na Zapadu – bez sumnje pod utjecajem Teodozija II. u Konstantinopolu – počinju prevladavati prikazi cara koji u desnoj ruci više ne drži *labarum*, nego veliki ukrašeni križ (vidi sl. 13 b), nalik onome u ruci carskog pastira u mauzoleju Gale Placidije.¹¹² Bjelokosni diptih iz katedrale u Aosti daje naslutiti zašto je motiv, koji je tijekom 4. stoljeća bio tako važan, naglo otišao u zaborav: likovno neupadljiv, vojni stijeg kao simbol pobjede ustupio je mjesto moćnijem simbolu pravovjerja koje je konačno trijumfiralo s dinastijom Teodozija Velikog.¹¹³

Euzebije u *Konstantinovu životu* donosi još jedan dragocjen likovni primjer iz carske palače u Konstantinopolu: sliku u tehnici enkaustike, koju je Konstantin dao postaviti na vidljivom mjestu iznad ulaza u palaču. Na njoj se nad carevom glavom mogao vidjeti



Slika 105. Zlatni medaljon, Konstantinopol, oko 330. Beč, Kunsthistorisches Museum

Roma (lijevo) i Pobjeda (desno), koje krune Konstantinove sinove, tradicionalni su ikonografski repertoar carskog trijumfa, ali ruka koja proviruje iz oblaka i kruni samog Konstantina, obilježavajući cara kao Božjeg pomazanika, novi je motiv. Zamijenila je orla s vijencem u kljunu koji je imao istu ulogu na tetrarhijskim spomenicima. Razlika u veličini među figurama simboličke je prirode i predstavlja primjer hijerarhijske perspektive koja će obilježiti službene prikaze u vrijeme kasnoga Carstva.



„spasonosni znak“, a tu je bila i zvijer, „što je kroz tiraniju bezbožnika opsjedala Božju Crkvu, a koju je on (Konstantin, op. pr.) dao prikazati bačenu na tlo, u obliku zmaja, jer ‘zmaja’ i ‘sklupčanu zmiju’ spominju knjige Božjih proroka. Stoga je car naumio svima pokazati zmaja pod svojim nogama, i nogama svojih sinova, probodenog (kopljem) posred trbuha i bačenog u dubine ponora. Na taj je način prikazao nevidljivoga neprijatelja ljudskoga roda i moć pobjedničkoga znaka nad svojom glavom“. ¹¹⁴ Sve je to „u prikrivenom obliku“ dala naslutiti slika, odnosno sjaj boje, kaže Euzebije, u jednom od rijetkih trenutaka kada sebi dopušta pohvalu vještini umjetnika. „Spasonosni znak“ i ovdje je vjerojatno *labarum*, kao što smo pretpostavili u slučaju Konstantinova kipa u Rimu. Za jasniju predodžbu nedostaju nam primjeri u monumentalnoj umjetnosti, ali zato na jednoj kovanici iz 327/28. godine vidimo *labarum* s tri kružne aplikacije u kojima naslućujemo portrete cara i dvojice njegovih sinova. Vojni znak probada zmiju (zmaja) na tlu, pa se postavlja pitanje nije li Euzebije na svoj način – vrlo domišljato, uostalom – interpretirao taj ili sličan simbolički prikaz. ¹¹⁵ Drugi mogući uzor za sliku na ulazu u carsku palaču u Konstantinopolu možda možemo prepoznati na jednom medaljonu iz muzeja u Beču, na kojemu je prikazan Konstantin – ovaj put u punoj figuri – između dvojice sinova; dok njih tradicionalno krune Pobjeda (*Victoria*), odnosno, Vrlina (*Virtus*), pobjednički vijenac nad glavom cara drži ruka koja proviruje iz oblaka (sl. 105). Motiv je nov u carskoj ikonografiji i obično se tumači kao nedvosmisleni kršćanski utjecaj,

podrazumijevajući Božju ruku (*dextera Domini*), koju smo prvi puta zamijetili na freskama u sinagogi u Dura Europosu. Ona je zamijenila Jupiterova orla s vijencem u kandžama, koji je prisutan na tetrarhijskim spomenicima s kraja 3. ili početka 4. stoljeća.¹¹⁶

Je li slika iz carske palače u Konstantinopolu nalikovala bečkom medaljonu? Na njemu nema zmiје (zmaja); općenito, Euzebijeva biblijska interpretacija *neprijatelja ljudskoga roda* još dugo neće iz upotrebe istisnuti tradicionalnu ikonografsku formulu s kovanica – prikaz cara u oklopu koji drži *labarum* u ruci te povlači za kosu ili gazi pobijeđenog neprijatelja u liku malenog barbara (vidi sl. 3b).¹¹⁷ Zmija pod carevim nogama – sada s ljudskom glavom, neobično nalik na čudovišnu Hidru s kojom se svojedobno obračunao Heraklo – javlja se tek tijekom prve polovice 5. stoljeća, gotovo istovremeno kada i križ u vladarevoj ruci (vidi sl. 13b).¹¹⁸ Takva je evolucija simptomatična za sve razvijenije simboličko poimanje svijeta u kasnoj antici: od poraženog barbara u ljudskom obličju, neprijatelj Rimskoga Carstva pretvorio se u biblijski arhetip zla, a vojni znamen u križ. U konačnici, ona će dovesti i do jednog od najzanimljivijih ranokršćanskih prikaza trijumfirajućeg Krista na spomenutom mozaiku iz Nadbiskupske palače u Raveni (vidi sl. 101).¹¹⁹ Taj primjer ponajbolje odgovara Euzebijevom opisu slike nad ulazom u carsku palaču, ali i ovdje je riječ o kasnijem radu, vjerojatno ne ranijem od 6. stoljeća.

*

Što je doista vidio Euzebij? U kojoj se mjeri možemo osloniti na njegove opise? U nekim je slučajevima njegovo poznavanje umjetnosti toliko površno, da ga ne možemo prihvatiti kao objektivnog svjedoka; u drugima, pak, dolazi do izražaja navika teologa da stvari ne tumači doslovno, već simbolički, u skladu s kršćanskom interpretacijom svijeta i povijesti. To je slučaj sa *simbolom Spasiteljeve muke*: znak križa u monumentalnom dekoru nije, čini se, uobičajen prije cara Teodozija, kada kršćanstvo postaje državnom religijom. U Euzebijovo doba prednost posvuda ima vojnički stijeg s krizmonom (*labarum*), koji je neraskidivo povezan s Konstantinom i njegovom dinastijom i kao takav predstavlja tek jedan u nizu apotropejskih simbola, namijenjenih prije svega vojsci. Uostalom, cezarejski biskup tvrdi da mu ga je car osobno u jednoj prigodi pokazao: „Na jedno visoko koplje, koje je bilo obloženo zlatom,

ugrađena je poprečna prečka i na taj način koplje je dobilo oblik križa. Na vrh je bio postavljen umjetnički izrađen vijenac, sa zlatom i dragim kamenjem, u kojem je bio upisan znak za ime Spasitelja, tj. dva slova koja predstavljaju početna slova Kristova imena, tako da je slovo P u središtu bilo prekríženo slovom X. Uбудuće je car upravo ta dva slova najčešće nosio i na svome šljemu. S poprečne prečke, koja je bila pri vrhu koplja, visio je komad skupocjene tkanine, protkan zlatom i ukrašen šarenim, na suncu svjetlucajućim dragim kamenjem – nevjerovatno lijep prizor za oči. Ta je tkanina bila jednako dugačka koliko široka. Na vrhu koplja, koje je bilo prilične duljine, odmah do znaka križa i baš na kraju opisane tkanine, bilo je zlatno poprsje cara i njegovih sinova“. ¹²⁰ Euzebijev opis, ovaj put dovoljno precizan da ne budi sumnju, dobiva na vjerodostojnosti kada ga usporedimo s prikazom na kovanicama, ponajprije na seriji iz 327/8. godine. ¹²¹ Sjetit ćemo se da već 315. godine, na medaljonu iz Ticina, Konstantin na glavi nosi šljem ukrašen krizmonom, pa je i to još jedan dokaz da je *simbol Spasiteljeve muke* povezan isključivo s vojničkim prikazima vladara.

I kada se javlja samostalno, bez vojnoga stijega, krizmon često ima ulogu dinastijskog i pobjedničkog znaka, poglavito ako je uokviren lovorovim vijencem. ¹²² Pod utjecajem carske ikonografije, znak će se tijekom 4. stoljeća proširiti i na predmete osobne upotrebe – privjeske, prstenje, nadgrobne natpise, staklene plitice sa zlatnim dnom, srebrne pladnjeve – na kojima ponovo do izražaja dolazi njegova zaštitnička uloga. ¹²³ Funkcija talismana ili amuleta može nam pomoći objasniti neobične slučajeve miješanja s mitološkim motivima u unutrašnjem dekoru rimske kuće, primjerice, na podnom mozaiku vile u Framptonu u Engleskoj, gdje se krizmon javlja zajedno s Belerofantom i Dionizom. ¹²⁴ Kako vrijeme bude odmicalo, tako će se i njegovo značenje prilagođavati razvitku kršćanske ikonografije. Na jednoj staklenoj plitici sa zlatnim dnom, koja se čuva u Muzeju Metropolitan u New Yorku, prikazani su Petar i Pavao; između njih je samostojeći stup ukrašen dragim kamenjem s krizmonom na vrhu, što ne može biti drugo do simbolički prikaz Rimske Crkve. ¹²⁵ Još je znakovitija kombinacija krizmona i križa na jednoj seriji rimskih sarkofaga nastalih sredinom 4. stoljeća (sl. 106): po sredini pročelja istaknut je križ ispod kojega dva rimska vojnika (jedan je usnuo) čuvaju stražu; povrh križa je znak krizmona u pobjedničkom vijencu od lovorova lišća, dodatno ukrašenom gemama. ¹²⁶ Tu su još glave Sola i Lune u kutovima te orao – tradicionalni

Slika 106. Sarkofag s pasionskim temama (detalj), sredina 4. st. Vatikan, Museo Pio Cristiano

Kršćanski umjetnici iskoristili su tradicionalni rimski znak pobjede (vidi sl. 102) kao uzor prvoj simboličkoj interpretaciji Uskrsnuća. Kombinacija križa s krizmonom u vijencu – Konstantinovim trijumfalnim znakom – sugerira Kristovu pobjedu nad smrću. Par zarobljenih barbara pretvoren je u vojnike zaspale na grobu. Vezu s carskom ikonografijom potvrđuju simbol orla (koji natkriljuje scenu u vrhu luka) te personifikacije Sunca i Mjeseca koje će postati stalni motiv u ikonografiji Raspeća.



simbol Jupitera, rimske države i pobjede – koji drži vijenac u kljunu i širi krila u luku nad čitavom scenom. U kombinaciji s epizodama iz ciklusa Muke (Uhićenje, Pilatov sud, Krunjenje trnovom krunom i Šimun Cirenac pomaže Kristu nositi križ), takav prikaz upućuje na Golgotu i Raspeće. Križ, ipak, niti ovdje nije samostalan znak, već svoje značenje crpi iz kombinacije s krizmonom, kojemu služi za postolje; simboli orla i personifikacije Sunca i Mjeseca daju sceni naglašeni pečat službene, trijumfalne ikonografije, dok dvojica naružanih stražara podno križa asociraju na čuvare groba i Uskrsnuće, pa možemo reći da je Kristova pobjeda nad smrću dominantna tema sarkofaga.¹²⁷ Krist je tako posudio znak carskoga trijumfa, kao što je u mauzoleju ispod bazilike Sv. Petra posudio zrakastu krunu i četveropreg antičkoga boga Sunca. „Ta umjetnost“, reći će Grabar, „ne prikazuje trijumf kršćanstva, već pobjedu Onoga koji je kršćanstvo doveo do trijumfa“.¹²⁸

Zaključimo: Euzebijevi rijetki primjeri s područja umjetnosti nisu vođeni zanimanjem za ulogu slike u kršćanskoj kulturi, već nastoje ilustrirati misao vodilju njegova povijesnog djela, a to je čvrsta povezanost Konstantina i Carstva s kršćanstvom.¹²⁹ Tome u prilog govori i sustavna interpretacija prema kojoj je *labarum*, zapravo, znak Kristove muke. Euzebije vjerojatno nikada nije stupio nogom u Rim, a njegov opis kipa koji je car dao podignuti nakon pobjede nad Maksencijem zapis je iz druge ruke, nastao potkraj careva života, možda prema njegovu vlastitom kazivanju. No, štošta se promijenilo od kada je Konstantin vidio viziju na nebu koja ga je vodila do pobjede. U četvrt stoljeća koliko je prošlo između bitke na Milvijskome mostu i Euzebijeva pisana svjedočanstva, *labarum* je – utkan u tradicionalnu ikonografiju carskog trijumfa – postao sinonim za kršćansko Carstvo.

KONSTANTIN I KRŠĆANSKA UMJETNOST

Ostaje pitanje u kojoj je mjeri *Konstantinska prekretnica* utjecala na kasnoantičku umjetnost i jesu li se tijekom Konstantinove vladavine doista „promijenili kako njezin sadržaj, tako i stil“.¹³⁰ Dakako, preokret se osjetio u zagrobnoj umjetnosti, poglavito na rimskim sarkofazima, koji pokazuju izrazite sličnosti s reljefima friza na slavoluku iz 315. godine.¹³¹ Ali, što je sa službenom, carskom umjetnošću? Ako je Laktancijev opis vizije na nebu prije bitke na Milvijskome mostu vjerodostojan, kako to da nigdje na slavoluku ne vidimo vojnike s Kristovim monogramom na štitovima, odnosno, *znak Spasiteljeve muke* koji opetovano spominje Euzebije? Hans Peter L'Orange misli da je to posljedica Konstantinove oprezne vjerske politike i da se kršćanski simboli na javnim spomenicima javljaju tek nakon konačne pobjede nad Licinijem (324).¹³² Doista, numizmatički pokazatelji govore da su do tog vremena gotovo u potpunosti prestale emisije novca s poganskim božanstvima, a čak i broj kovanica s prikazom Nepobjedivog Sunca u izrazitom je opadanju. Ali, istovremeno je kolosalni kip iz Maksencijeve bazilike prikazivao cara kao Jupitera, a onaj na forumu u Konstantinopolu u tradiciji solarnoga božanstva, sa zrakastom krunom na glavi.¹³³ Tzv. Kapitolijski Konstantini u Rimu također ne potkrepljuju L'Orangeov zaključak: nedugo poslije 324. godine četiri vojnička portreta, izvorno vjerojatno tetrahijskog podrijetla, prerađeni su u dinastijski portret Konstantina i sinova (sl. 107); niti na njima nema kršćanskih oznaka, osim ako ukras

Slika 107. Rim, Campidoglio, carski kip (Konstancije II?), nakon 324.

Kameni kipovi povrh rampe što vodi na Campidoglio, nekadašnji Kapitolij, poznati kao „Kapitolijski Konstantini“, dio su carske skupine koja predstavlja Konstantina (danas u Lateranu) i sinove u bojnoj opremi. Nerazmjerno mala glava daje naslutiti da je kip nastao ranije, vjerojatno u tetrarhijsko doba i da je naknadno prenamijenjen za potrebe nove dinastije.



u obliku stilizirane rozete na središnjoj resi opasača (*Mittelklappe*) – gdje i inače nailazimo na profilaktičke simbole kao što je Gorgonina glava – ne interpretiramo kao stilizirani oblik križa.¹³⁴

Je li izostanak kršćanskih obilježja na javnim spomenicima pokazatelj da je Konstantin novu vjeru namjeravao držati podalje od prezrene idolatrije, zapi-

tao se André Grabar.¹³⁵ Euzebije možda cilja na to kada tvrdi da je Konstantin zabranio da mu se podižu kipovi u poganskim hramovima.¹³⁶ Takav pristup, koji može podsjetiti na legendarnoga rimskog kralja Numu ili na starozavjetne zabrane, odgovarao bi stavu anonimnog apologeta koji polovicom 2. stoljeća u pismu caru Antoninu Piju ponosno ističe kako kršćani ne štiju idole u obliku čovjeka.¹³⁷ Brojni mučenici to su bili spremni posvjedočiti životom. No, u kojoj mjeri takva pretpostavka doista odgovara stvarnosti? Već i sam broj sačuvanih Konstantinovih portreta ukazuje na to da se stoljetna navika teško mijenjala; znamo za barem jedan slučaj gdje je odobrio zahtjev za osnivanjem carskoga kulta s pripadajućim svetištem.¹³⁸ Istina, pritom je zabranio da se hram posvećen njemu i sinovima onečisti „praznovjernim prevarama“ (*superstitionis fraudibus*), ali popratne gladijatorske igre i festivali nastavili su se u duhu stoljetnih običaja. Uostalom, imao je itekako puno razloga da ih se ne odrekne; do početka 4. stoljeća carski je kult izrastao u prvorazrednu manifestaciju domoljublja i preuzeo na sebe veliki dio ingerencija tradicionalnih kultova: „Ne samo svijet smrtnika, već i onaj bogova sve je više podređen središnjem položaju cara“, reći će Andreas Alföldi.¹³⁹ Ikonografski program Konstantinovog slavoluka zorno ilu-

strira proces preraspodjele autoriteta u Carstvu, parafrazirajući – u likovnom jeziku – panegirik iz 298. godine, upućen Dioklecijanovom suvladaru Maksimijanu, u kojemu anonimni autor ističe da je sve što su stari pisci izrekli o Jupiteru samo pjesnička izmišljotina, dok je ono što on govori o caru čista istina!¹⁴⁰ Ilustraciju važnosti vladareva kulta u 4. stoljeću prepoznamo i u Filokalovom kalendaru iz 354. godine koji bilježi porast broja carskih svetkovina (*natales Caesarum*) u odnosu na prethodna stoljeća.¹⁴¹ Ipak, jesu li uporno ponavljanje tradicionalnih ikonografskih formula i svojevrsan zazor od nove, kršćanske *retorike moći* zasnovani na smišljenom teološkom ili političkom konceptu, kako je mislio Grabar?

Moramo biti oprezni: izostanak slike nije neminovno pokazatelj religijski uvjetovanog anikonizma; istraživanja u Ostiji, primjerice, otkrivaju određenu suzdržanost prema figuralnom sadržaju koja je karakteristična za kasnoantičku fazu uređenja pojedinih kuća i vila.¹⁴² To svojevrsno *odbijanje slike* ne proizlazi, u ovom slučaju, iz nedostatka sredstava i sasvim sigurno ne iz teoloških razloga; ako stavimo na stranu osobne prohtjeve i ukus vlasnika, takav nam pristup kazuje da su mjesto i uloga slike u okviru specifičnog dekora podložni promjenama. Istu ćemo situaciju zateći u kršćanskome zagrobnom kontekstu, gdje je nakon izvanredno plodnog razdoblja u 3. i 4. stoljeću slika gotovo preko noći nestala iz upotrebe. Što se tiče odsustva kršćanskih simbola na javnim spomenicima iz vremena Konstantina i njegovih nasljednika, njihov izostanak možda treba tražiti u osjetljivom i, često, antagonističkom odnosu između države i Crkve, odnosno, između svjetovne i duhovne vlasti. Uzmi-mo primjer Konstantinova sina Konstancija II. (337-361); taj „mali, tiranski čovječuljak”, kako ga naziva Charles Pietri, posvetio je svoju vladavinu širenju kršćanstva među podanicima i nastojanjima da osigura jedinstvo Crkve, ne libeći se nametati svoju volju biskupima (sl. 108).¹⁴³ Pa ipak, čitajući Amijana Marcelina koji bilježi njegov prvi i jedini posjet Rimu (357), teško bismo u to povjerovali: Amijan opisuje obilazak drevnih znamenitosti poganskog Rima i carevo udivljenje na Trajanovom forumu, prešućujući u potpunosti mjesta od važnosti za kršćane.¹⁴⁴ Istina, grčki povjesničar ne spominje niti odlaske u poganske hramove ili sudjelovanje u tradicionalnim kulturnim radnjama; umjesto toga, car je, kaže, zadivljen sjajnom prošlošću, odlučio narodu darovati egipatski obelisk – još jedan solarni simbol – najveći od svih dotad podignutih u Rimu.¹⁴⁵ Natpis na izgubljenom postolju, zabilježen u vrijeme renesanse,

Slika 108. Zlatni medaljon, Konstantinopol, oko 330. Beč, Kunsthistorisches Museum

Na poledini bečkoga medaljona (vidi sl. 105) prikazan je Cezar Konstancije u vojnoj opremi, s lovorovim vijencem i dijademom na glavi. Sličnost s jednim od kipova iz skupine na Campidogliu (vidi sl. 107) daje naslutiti da su portreti nastali otprilike istovremeno. Na štitu prepoznajemo cara na konju kako gazi neprijatelja. Amijan Marcin za Konstancija kaže da je bio uspješan samo u građanskim ratovima i da su raskošni slavoluci koje je dao podići u Galiji i Panoniji „predstavljali propast tih provincija“. Ne znamo za takve slavoluke, ali jedna od odlučujućih bitaka koju je Konstancije vodio protiv uzurpatora Magnencija odvila se 352. u blizini Murse (Osijeka).



vjerski je neutralan, jednako kao što je to bio onaj na slavoluku njegova oca.¹⁴⁶

Uza sve velike crkve koje je započeo graditi Konstantin, kao i one koje je sam dao podići, ne znamo za javne spomenike na kojima Konstancije otvoreno pokazuje svoje kršćansko lice. Vjerska obilježja izostala su i na carevu portretu u kalendaru iz 354. godine, premda je taj, prema svemu sudeći, rađen u Rimu za kršćanskog naručitelja.¹⁴⁷ Konstancije sjedi na tronu unutar edikule trokutastoga zabata i rastvorenih zastora, s nogama na supedaneju; odjeven je u ceremonijalnu, bogato ukrašenu konzularnu togu (*toga picta* ili *trabea triumphalis*).¹⁴⁸ U lijevoj ruci drži žezlo, dok desnom dijeli novčane priloge nevidljivim primateljima.¹⁴⁹ To je uobičajeni ikonografski tip (*sparsio*) koji predstavlja cara kao dobročinitelja i koji će biti dominantan u kasnome Carstvu. Prisutan već u sceni darivanja na Konstantinovom slavoluku, ostat će kanonskim predloškom svim sličnim reprezentacijskim slikama, posebno onima na bjelokosnim konzularnim diptisima koji su obilježavali početak nove godine i sugerirali bogatstvo i obilje koje je trebala donijeti (vidi sl. 38). Jedan od rijetkih primjera carske umjetnosti iz Konstancijeva vremena, na kojemu susrećemo kršćanski simbol, ponovo je vezan uz vojničku opremu: na srebrnom pladnju nađenom u jednom grobu kod Kerča na Krimu, car je prikazan na konju, u pratnji krilate

Pobjede koja mu nudi pobjednički vijenac i jednog vojnika tjelesne straže, čiji je štit ukrašen znakom krizmona, simbolom konstantinske dinastije.¹⁵⁰

Nespominjanje kršćanstva u Amijanovom opisu Konstancijeva posjeta Rimu, službeni carski portreti bez kršćanskih oznaka, sve to upućuje, kako kaže Garth Fowden, na „pomno osmišljeni izostanak kulture specifičnosti“.¹⁵¹ No, Konstancije zato ima aureolu, koja je prisutna i na prerađenim carskim portretima na slavoluku njegova oca. Naviknuti na njegovu kršćansku interpretaciju, zaboravljamo da se motiv javlja već tijekom 3. stoljeća, kao još jedan u nizu carskih atributa, da bi postao manje-više redovit u vrijeme tetrahije. Prisvojiti će ga i kršćanski vladari 4. i 5. stoljeća – ne na redovitoj osnovi – ali će postupno nestati u trenutku kada se ustali u umjetnosti kao atribut svetosti.¹⁵² Među ostalim, upotreba aureole morala je dovesti do neugodnih pitanja oko položaja cara u odnosu na Krista. Jedan od najneobičnijih primjera u tom smislu, zasad jedinstven u svojoj ikonografiji, srebrni je pladanj iz Ženeve, na kojemu vidimo cara u vojnoj opremi – natpis imenuje Valentinijana, ali ne precizira kojega – i skupinu vojnika.¹⁵³ Car u lijevoj ruci drži vojnički stijeg (*vexillum*), a u desnoj globus s malenom statuom Pobjede (*Victoriola*) koja ga kruni pobjedničkim vijencem; iza njega je red vojnika tjelesne straže s istaknutim štitovima, pod njegovim nogama oružje pobijeđenog neprijatelja. Na štitovima nema kršćanskih oznaka, a loše stanje očuvanosti ne dopušta nam zaključiti je li vojnički stijeg u carevoj ruci, zapravo, *labarum*. Car ponovo ima aureolu, ali sada je u nju upisan *hi-ro* znak (krizmon). Je li taj rijetki pokušaj da se vladaru prida atribut, koji će uskoro biti vezan isključivo uz Krista, pokazatelj da je i u ovom slučaju, kao i na brojnim prethodnim primjerima – sjetimo se Jone – došlo do preuzimanja tradicionalnoga ikonografskog tipa u kršćansku umjetnost?¹⁵⁴ To je, dakako, samo pretpostavka; prikaz na pladnju iz Geneve vjerojatno je tek najočitiiji primjer kristijanizacije carskoga portreta.¹⁵⁵ Ukoliko je riječ o Valentijaninu II. (375-392), tada neobični detalj krizmona u aureoli možda trebamo shvatiti kao odgovor na specifične povijesne okolnosti, odnosno, na tinjajući sukob s milanskim biskupom Ambrozijem oko pitanja nadležnosti svjetovne i duhovne vlasti.¹⁵⁶ Pojedini istraživači misle da je poznata lipsanoteka iz Brescije – prema Victoru Elbernu „najvažniji bjelokosni relikvijar ranoga kršćanstva“ – nastao istim povodom (u ili oko 386).¹⁵⁷ Postavlja se pitanje sličnih pobuda iza pojave čitave serije rimskih (ili sjeverno-



Slika 109. a-c)
Sarkofag s Prijelazom
preko Crvenoga mora,
druga pol. 4. st.
Arheološki muzej Split

Splitski mramor pripada skupini od tridesetak kršćanskih sarkofaga s prikazom starozavjetne teme Prijelaza preko Crvenoga mora. Slijedeći Euzebija, koji slavi Konstantina kao novog Mojsija, mnogi su uzor jedinstvenoj kompoziciji scene prepoznali u prikazu bitke kod Milvijskoga mosta na Konstantinovom slavoluku (315). Mramor iz kamenoloma u Carrari ukazuje, doduše, na rimske radionice, ali nastanak splitskoga, kao i većine sarkofaga s temom Prijelaza, treba smjestiti tek u drugu polovicu ili na sam kraj 4. st.

italskih) sarkofaga s temom Prijelaza preko Crvenoga mora, datiranih u drugu polovicu 4. stoljeća, od kojih je jedan u Arheološkom muzeju u Splitu (sl. 109). Na njima je duž čitave prednje stranice sanduka prikazana samo jedna scena, što je rijetkost na kršćanskim sarkofazima: lijevo egipatska vojska na konjima napušta grad i kreće u potjeru za odbjeglih robovima, s faraonom u bojnim kolima na čelu (sl. 109 b); desno odmiču Izraelci s proročicom Mirjam na čelu, koja udara u bubanj. Na začelju kolone, Mojsije se okreće i štapom dotiče uzburkano more koje guta faraona i njegove vojnike (sl. 109 c).¹⁵⁸ Thomas Mathews upozorava da su egipatski vojnici nalik rimskim, a faraon (bradatom) rimskom vladaru (vojna oprema, helenistička dijadema); za razliku od njega, Mojsije je mladolik i odjeven u filozofski ogrtač (palij), s čarobnjačkim štapom u desnoj ruci, nalik Kristu čudotvorcu, na kakvog smo navikli u kršćanskoj zagrobnoj umjetnosti. „Iskupljenje čovječanstva tu je predstavljeno kao spas od rimskoga cara“, kaže Mathews, „Mojsijev štap zadaje udarac za slobodu od carske tiranije“.¹⁵⁹

Dvojbeno je treba li u spomenutim djelima doista vidjeti odraz povijesnih zbivanja. Ipak, sukob između sv. Ambrozija i arijanci- ma sklonog Valentinijana II. pokazuje da glavni vjerski prijepori u



Slika 110. Istanbul, postolje Teodozijeve obeliska, oko 390.

Reljefi s postolja Teodozijeve obeliska na hipodromu u Konstantinopolu (vidi sl. 12) dobar su primjer službene umjetnosti kasnoga Carstva. Kompozicija je podvrgnuta „okomitoj osi aklamacije“ (J. Engemann), koja se ravna prema Teodozijevoj figuri u središnjoj loži hipodroma, gdje je prikazan zajedno sa suvladarima. Ukočena, dominantno frontalna kompozicija kao da nas želi uvjeriti u nepromjenjivost poretka u svemiru. Predstavnici pokorenih barbarskih naroda, koji donose poklone rimskome vladaru, jedini su prikazani u profilu.



Carstvu više nisu vezani uz odnos kršćana i tradicionalnih politeista, koji su izgubili na političkom utjecaju, već uz teološke razmirice oko definicije pravovjerja te djelokruga svjetovne i duhovne vlasti.¹⁶⁰ Uskoro su zaredala ograničenja tradicionalnih kultova, a potom i konačna zabrana u vrijeme Teodozija. Za istog je vladara podignut veliki obelisk na hipodromu u Konstantinopolu.¹⁶¹ Na njegovu postolju, koje je na sve četiri strane ukrašeno reljefima, prepoznajemo donekle izmijenjeni repertoar rimskoga trijumfa koji se mijesha sa scenama iz hipodroma (sl. 110): u najnižem registru prikazano je poklonstvo narodâ s istoka (perzijska nošnja) i sa sjevera (germanska nošnja), koji donose darove i koji su jedini prikazani u profilu; iznad njih su puk i senat *Novoga Rima*, vojni zapovjednici i tjelesna straža (barbarskih frizura i fizionomija), koji okružuju carsku ložu s Teodozijem, njegovim zapadnim suvladarem Valentijanom II. te sinovima Arkadijem i Honorijem. Zbog parnoga broja figura, Teodozija nije bilo moguće smjestiti u središte skupine, ali je zato skulptor vodio računa da bude točno u središnjoj okomitoj osi reljefa. Prikazani trijumf više nije komemoracija stvarnih carevih pobjeda, kao što je to bio slučaj na stupovima Trajana i Marka Aurelija, ili na Konstantinovom slavluku, već simbolička interpretacija apstraktne vlasti nad čitavim svijetom i svim narodima (*victor omnium gentium*). Uostalom, trijumf se stopio s drugim ritualima koji su se također odvijali na hipodromu, prije svega s raznim vrstama igara koje zauzimaju čak tri strane postolja obeliska. Možda

po prvi put u antičkoj umjetnosti, protagonisti su raspoređeni prema „klasama“ i prikazani hijerarhijski, u *okomitoj osi aklamacije*. Ta nam kompozicija – zajedno sa strogom frontalnošću vladarskih likova u carskoj loži – bolje negoli išta drugo pomaže shvatiti politički ustroj kasnoga Carstva u odnosu na prethodna stoljeća.¹⁶²

Na reljefima nema poganskih obilježja, što je očekivano s obzirom na Teodozijevu reputaciju pobožnoga vladara koji je ostao zapamćen kao šampion pravovjerja i nicejske dogme te veliki protivnik pogana i heretika.¹⁶³ Tim više iznenađuje što na postolju obeliska nema kršćanskih simbola, s iznimkom vojnika na sjevernoj strani postolja koji u ruci drži gotovo neprimjetan *labarum*.¹⁶⁴ Njihov opetovani izostanak na tradicionalnom carskom spomeniku još jednom pokazuje kako su se teško novi simboli kršćanske monarhije probijali u službenoj umjetnosti. Tek je za Teodozijevih nasljednika došlo do odlučujuće promjene: na trijumfalnom stupu koji je u Konstantinopolu dao podići njegov sin Arkadije (395-408), odnosno, unuk Teodozije II. (408-450), tradicionalna rimska ikonografija vojne pobjede po prvi je puta podređena znaku križa.¹⁶⁵ Taj će simbolički poredak – s križem ili Kristom u vrhu kompozicije – ostati prepoznatljivo obilježje carske ikonografije u Bizantu, o čemu svjedoče neki od najljepših primjera iz 6. stoljeća, poput bjelokosnog Diptiha Barberini u Louvreu (vidi sl. 135) ili mozaika s prikazom Justinijana i Teodore u crkvi Sv. Vitala (*San Vitale*) u Raveni. S početka 5. stoljeća je i opis trijumfalnih slika izloženih na hipodromu u Konstantinopolu, koje spominje povjesničar Eunapije iz Sarda; one ne prikazuju niti careva junačka djela, niti vojničke podvige (*neque imperatoris fortitudinem, neque militum robur*), kao što bi valjalo očekivati, već ruku koja proviruje iz oblaka, popraćenu natpisom: „Božja ruka tjera barbare“ (*Manus Dei barbaros fugans*).¹⁶⁶ Vojska više nije čuvar Rimskoga Carstva i jamac njegova uspjeha, kao što je to bila u doba Trajana ili Marka Aurelija. Ono je prepušteno Božjoj volji i zaštiti, baš kao što su nekoć Izraelci na izlasku iz Egipta prepustili Jahvi da ih vodi, na što aludira *dextera Domini* u Prijelazu Crvenoga mora na zidu sinagoge u Dura Europosu. Tradicionalni rituali poprimaju oblik liturgijskog slavlja: na vijest o pobjedi nad uzurpatorom, koja ga je zatekla na hipodromu, Teodozije II. prekida igre i predvodi procesiju do crkve, pjevajući himne zahvalnice. Za vrijeme istoga vladara, možda pod utjecajem njegove pobožne sestre Pulherije, križ je na novcu definitivno istisnuo Konstantinov trijumfalni znak – *labarum*.¹⁶⁷



Josef Engemann bio je u pravu kada je rekao da je proces kristijanizacije u umjetnosti najdulje potrajao upravo na području carske ikonografije.¹⁶⁸ No, to nas ne bi trebalo iznenaditi; slika je u rimskom svijetu bila važan dio retorike moći, pozvana da izrazi ideju vječno pobjedničkog Carstva, a Konstantinovo preobraćenje, kako kaže Averil Cameron, izazvalo je „napetost između potrebe da se istakne kompatibilnost s postojećim okvirom s jedne te izazova radikalne promjene s druge strane”.¹⁶⁹ Pomiriti odnos prema tradiciji i novu vjeru, nije bio lagan zadatak. Vidjeli smo na koji način se tome pristupilo na Konstantinovu slavlolu, ali i na svim poznatim carskim spomenicima iz 4. stoljeća. S druge strane, kršćani su bili nekadašnji ateisti, revolucionari, proglašavani izdajicama i suđeni na smrt zbog odbijanja da žrtvuju ispred careva kipa; zasigurno nije bilo jednostavno među njima ponovo uspostaviti povjerenje u državu koja ih je stoljećima proganjala.¹⁷⁰ Za to je prije svega trebalo nanovo definirati odnos između svjetovne vlasti (*imperium*), koju utjelovljuje car, i duhovne vlasti (*sacerdotium*), koju je predstavljala Crkva. Euzebije je problem mislio riješiti na jednostavan način: „Među najvećim darovima koje nam je u svomu milosrđu dao Bog, jesu duhovna i svjetovna vlast. Prva se tiče božanskih stvari, dok druga predsjeda ljudskima. Obje, budući da dolaze iz istoga izvora, uređuju ljudski život”.¹⁷¹ Konstantin je ulogu Božjeg namjesnika shvatio tako što je ovlastima svjetovnog vladara pridodao i brigu za Crkvu, stvorivši politički koncept koji će povijest jednoga dana nazvati *cezarpapizmom*. No, čitavo je stoljeće proteklo u raspravama, pa i otvorenom sukobu između predstavnika svjetovne i duhovne vlasti, koji će imati posljedice ne samo za Rimsko Carstvo, već i za kasniju povijest Zapadnog i Istočnog kršćanstva općenito. Sudbina aleksandrijskoga biskupa Atanazija, koji je za vladavine Konstancija II. u nekoliko navrata morao u progonstvo, ili opetovani Ambrozijevi sukobi s carevima u Milanu ponajbolji su primjer napetosti koje su se javile ubrzo nakon 313. godine.¹⁷² Osim već spomenutog Prijelaza preko Crvenoga mora, i starozavjetna tema trojice mladih Hebreja u gorućoj peći možda je trebala podsjetiti na isti problem i upozoriti na biblijske primjere zloupotrebe kraljevske vlasti.¹⁷³ Već smo je susreli u zagrobnoj umjetnosti, kao jednu od popularnih simboličkih scena koje uprizoruju snagu vjere i spas iz pogibelji: tri mladića, odjeveni u perzijsku nošnju, stoje neozlijeđeni u vatri, ruku uzdignutih u stavu oranta, slaveći Boga. Kralj Nabukodonozor, po čijem su

nalogu bačeni u goruću peć, u pravilu je izostao s ranijih prikaza. Međutim, u drugoj polovici 4. stoljeća interpretacija teme se mijenja: izostala je goruća peć, a sceni je pridodan stup s portretnom bustom babilonskoga vladara te magistrat koji poziva Hebreje da mu se poklone (vidi sl. 55).¹⁷⁴ Nabukodonozor je bradat i s dijademom u kosi, istovjetan faraonovom liku na splitskome sarkofagu s Prijelazom preko Crvenoga mora; aluzija na ne tako davne progone kršćana (kojih je bilo i za vrijeme cara Julijana Apostata), morala je biti više nego očita. Slijedeći već uhodanu tipološku metodu, novu interpretaciju starozavjetne teme često se smješta na poklopac sarkofaga, nasuprot prikazu Poklonstva mudraca. Odabir je dijelom uvjetovan oblikom nosača i kompozicijskom sličnošću dvije scene (tri mudraca nasuprot tri mlada Hebreja), no jednako tako i željom da se naglasi suprotnost između lažnih idola i *Kralja nad kraljevima*.¹⁷⁵ Neće biti slučaj što se otprilike istovremeno u umjetnosti javlja i prikaz Heroda koji naređuje pokolj novorođene djece – još jedan biblijski primjer u kojemu su kršćani mogli prepoznati prevrtljivu ćud i zlokobnu ulogu svjetovnih vlasti (sl. 111).¹⁷⁶

Sporu kristijanizaciju carske umjetnosti možemo usporediti sa situacijom u tradicionalnoj historiografiji. Njezini najbolji predstav-

Slika 111. Bjelokosni diptih s kristološkim scenama (detalj), oko 400.

Bjelokosni diptisi ukrašeni biblijskim scenama postali su popularni među kršćanima krajem 4. st. Istovremeno se u umjetnosti javlja tema Pokolja nevine dječice. Dramatična scena s uplakanim i očajnim majkama – tipične Warburgove „formule patosa“ – morala se dopasti klasičnom ukusu i podsjetiti na mitološke prikaze pomahnitale Medeje i njezine ubijene djece.



nici, ponajprije Amijan Marcellin – kojega smo često prizivali kao svjedoka – pažljivo izbjegavaju religijske razmirice; čitajući njegovu povijest, pomislili bismo da su kršćani još uvijek neznatna manjina koja nema nikakav utjecaj na svakodnevnicu Carstva.¹⁷⁷ Slično je i s Prokopijem, kroničarem Justinijanove vladavine u 6. stoljeću; Glenville Downey ga opisuje kao „skeptika i fatalista, koji promatra kršćanstvo izvana, s pozicija tolerantne ravnodušnosti”.¹⁷⁸ Ta je tendencija toliko prisutna, da je Ramsay MacMullen požurio zaključiti kako „političku povijest toga razdoblja uopće ne možemo pisati u religijskim terminima”.¹⁷⁹ To bi, međutim, značilo previdjeti kršćanske pisce, poglavito Euzebija, kao i novu, teološku doktrinu carske vlasti koja će oblikovati sliku vladara u nadolazećem razdoblju, usporedo s nastojanjima kršćana da iznova protumače rimsku povijest. Ipak, trebalo je proći gotovo čitavo stoljeće od Milanskoga edikta prije negoli su nove ideje o kršćanskoj monarhiji zaživjele u umjetnosti, a znak križa se nametnuo kao vrhovni simbol rimske države. Kroz čitavo to vrijeme car je ostao središte rimskoga svijeta. Zato je bilo moguće Konstantinov slavoluk opremiti reljefima iz vremena poganskih careva. Ciljajući na taj povijesni paradoks, Fergus Millar je primijetio da je Konstantinovo obraćenje „dovelo do osobne pobožnosti sasvim novog sadržaja”, ali i da se taj sadržaj „nije mogao izraziti drugačije nego kroz suštinski tradicionalne oblike”.¹⁸⁰

Otpriblike dva stoljeća kasnije, papa Simah ovako će pisati istočnorimskome caru Anastaziju (491-518), uspoređujući ulogu cara i biskupa: „Ti si zadužen za ljudske poslove, a on je taj koji tebi otkriva Boga. Stoga je njegov položaj, ako ne uzvišeniji, barem jednak tvomu”.¹⁸¹ Linija između svjetovne vlasti (*potestas regalis*) i one duhovne (*auctoritas pontificum*) jasno je povučena; sv. Ambrozije je, barem na trenutak, pobijedio. U apsidi Sv. Vitala u Raveni Krist sjedi na globusu, simbolu moći koji je naslijedio od rimskih careva; ispod njega, Justinijan i Teodora nose poklone Crkvi, kao što su nekoć predstavnici pokorenih naroda donosili poklone rimskom vladaru. Kršćanska umjetnost je pobijedene Orijentalce pretvorila u tri mudraca iz Babilona koji su postali simbol carske pobožnosti, na što upućuje izvezeni prikaz na Teodorinoj haljini. Biblijske slike zauzele su dominantno mjesto u *retorici moći* kršćanskoga Carstva.