

## VII.

## RAZVOJ KRŠĆANSKE UMJETNOSTI U 4. STOLJEĆU

Konstantinov slavoluk zorno pokazuje da je 4. stoljeće započelo sintezom dotadašnje rimske povijesti, a nanovo upotrijebljeni reljefi iz vremena Trajana, Hadrijana i Marka Aurelija predstavljaju njezine antologijske stranice. Isti fenomen konsolidacije prisutan je i drugdje u društvu, pa su tako među povjesničarima sve popularnije skraćene kompilacije – brevijariji, poput *Knjige o carevima* Aurelija Viktora, koji nastoji čitateljima ponuditi kratak pregled povijesti Rimskoga Carstva od Augusta do Konstancija II.<sup>182</sup> Galski aristokrat i pjesnik Auzonije hvali umješnost svoga mlađeg sunarodnjaka Paulina iz Nole, koji je tri Svetonijeve knjige o rimskim kraljevima uspio pretvoriti u jedinstvenu, „vrlo ljupku poemu“ (*iucundissima poema*); istovremeno Sulpicije Sever piše kršćansku verziju rimske povijesti, oslanjajući se na djela poganskih povjesničara, kršćanskih kroničara i na Sveto pismo.<sup>183</sup> Odbacuje se suvišno, bira što je po sudu autora i vremena bitno, a *Carska povijest* pokazuje da je po potrebi dopušteno nadopuniti nedovršeno ili izmisliti novo. Posvuda je prisutna svijest o obnovi i novom početku, na kojima inzistira carska propaganda. Ako to i jest „stari, dobro poznati materijal“, kako kaže Peter Brown, 4. stoljeće se ukazuje kao vrijeme jedinstvenoga povijesnog eksperimenta: za pogane, to je pobjeda kontinuiteta i povratak na slavnu prošlost (*felicitium temporum reparatio*), a za kršćane ostvarenje davno najavljenog nebeskog kraljevstva. U prethodnom poglavlju pratili smo trud koji su uložili pojedini crkveni povjesničari, poglavito Euzebije, ne bi li sudbinu kršćanstva povezali s rimskom državom i koliko im je u tome pomogao karizmatični Konstantin, iskoristivši sve mogućnosti koje su mu – kao apsolutnom vladaru ponovo ujedinjenog Carstva – stajale na raspolaganju. Međutim, mogli smo ustanoviti da ti pokušaji nisu odmah doveli do znatnijih promjena u kršćanskoj umjetnosti; ona je i nakon 313. godine ostala vezana uz zagrobni kontekst i najvećim se dijelom – sve do kraja stoljeća – očitovala na reljefno ukrašenim sarkofazima.

Pa ipak, tradicionalna zagrobna simbolika imat će sve manju ulogu u daljnjem razvoju njihove ikonografije. Na to ukazuje činje-



Slika 112. Vatikan, bazilika Sv. Petra, pogled iz svetišta

Veliki Berninijevi tordirani stupovi, koji nose baldahin nad glavnim oltarom u Sv. Petru, zamijenili su one koje je Konstantin izvorno namijenio svetištu prve bazilike rimskoga apostola i koji su za obnove u 16. i 17. stoljeću upotrijebljeni na galerijama u transeptu nove bazilike. Stupovi datiraju iz Hadrijanova vremena i ilustriraju fenomen spolije, koji je obilježio ranokršćansku arhitekturu.

nica da čitav niz novih, važnih tema koje dolaze do izražaja na sarkofazima tijekom 4. stoljeća – primjerice Predaja zakona, Kristovo rođenje ili Prijelaz preko Crvenoga mora – gotovo da i nemaju odjeka u slikarstvu podzemnih grobnica, premda bismo očekivali formalnu i sadržajnu bliskost tih dviju skupina spomenika, kakva je postojala u prvoj kršćanskoj umjetnosti. Zapravo, razlike među njima toliko su znakovite da ih ne možemo objasniti čisto tehničkim razlozima i gubitkom zanimanja za stariju likovnu proizvodnju.<sup>184</sup> Jednako tako nismo skloni novu ikonografiju tumačiti isključivo kao posljedicu utjecaja uzora iz monumentalnog slikarstva, odnosno, oslikanih apsida u kršćanskim svetištima, za koje nemamo sigurne dokaze prije kraja 4. stoljeća.<sup>185</sup> Umjesto toga, moramo se zapitati zašto je baš sarkofag odabran kao privilegirani nosač novih sadržaja u trenutku intenzivne kristijanizacije rimskoga društva. Također moramo nastojati preciznije odrediti koji je to dio društva. Za razliku od grupnih, velikim dijelom anonimnih podzemnih grobnica u vlasništvu kršćanske zajednice, sarkofag je personaliziran spomenik; ime pokojnika često je zabilježeno u središnjoj ploči s natpisom (*tabula inscriptionis*), a njegov portret i nadalje je prisutan, kao što je bio slučaj i u prethodnim stoljećima. Utoliko sarkofag odgovara potrebama i ambicijama pojedinca koji želi ostaviti trag, čak i ako njegov izvorni smještaj – uostalom, prilično raznolik – često negira komunikacijski potencijal njegovih reljefa.<sup>186</sup>

Tko su naručitelji? Od nekih šest stotina sarkofaga s kraja 3. i početka 4. stoljeća samo na otprilike deset posto njih možemo rekonstruirati natpise s imenima.<sup>187</sup> No, premda precizna identifikacija naručitelja u većini slučajeva predstavlja problem, njihovu pripadnost nije teško odrediti: ako su sarkofazi prve trećine 4. stoljeća, zahvaljujući ponajviše specifičnom stilu reljefa, zaslužili etiketu *malograđanske zagrobne kulture*, u drugoj trećini stoljeća situacija se mijenja. Na to upućuje i stilski zaokret, s izraženim klasičnim tendencijama u oblikovanju reljefa. Promjena u likovnom ukusu podudara se sa sve brojnijim svjedočanstvima o kršćanima među visokim dužnosnicima, što navodi na pretpostavku da vrhunac proizvodnje sarkofaga „na friz“ – oko 330-340 – odgovara sve češćim slučajevima pokršćavanja među vodećim rimskim obiteljima.<sup>188</sup> Možda su pritom pragmatični razlozi utjecali na potrebu da se novi obiteljski identitet izrazi putem reprezentativnih sarkofaga, poput onog u kojemu je pokopan gradski prefekt Rima, Junije Bas. Na to upućuje njihov sve raskošniji dekor, ali i pomno odabrani

Slika 113. Nadgrobni mozaik iz Salone, kraj 3. st. Arheološki muzej Split

Nadgrobni mozaik tipičan je za groblja u rimskoj Sjevernoj Africi, što možda ukazuje i na podrijetlo dječaka Tita Aurelija Aurelijana kojemu je posvećen mozaik pronađen u jednom mauzoleju na groblju u Saloni. Dječak je preminuo u dobi od devet godina, ali prikazan je kao mali filozof, u togi i sa svitkom u ruci. Uz njega je herma s glavom djevojke, jedne od Muza ili pjesnikinje Sapfo. Velika ptica je česti zagrobni motiv u tradicionalnoj rimskoj ikonografiji (vidi sl. 71).



smještaj – od prezbiterija u bazilici Sv. Petra u Vatikanu, do pokrajnjih lađa cemeterijalnih bazilika koje niču za vladavine Konstantina i njegovih nasljednika u neposrednoj blizini kršćanskih groblja.

Što se tiče zemljopisne distribucije i dalje poglavito razmatramo likovnu produkciju radionica grada Rima (*stadtrömisch*). Njihove proizvode nalazimo po čitavoj Italiji i u obližnjim provincijama, poglavito u Galiji i Hispaniji, što odgovara prisustvu i utjecaju senatske aristokracije, ali i brzini širenja kršćanstva, koje je sve do Konstantinova preobraćenja u zapadnome dijelu Carstva bilo ograničeno na male enklave.<sup>189</sup> U drugoj polovici 4. stoljeća moramo računati s radionicama sarkofaga u sjevernoj Italiji (Milano, Ravena) i južnoj Francuskoj (Arles), što je posljedica uspostave carskoga dvora i državne uprave u tim gradovima. Međutim, njihovo je vrijeme djelovanja kratko, proizvodnja često teško određiva, a najkvalitetniji primjerci u pravilu su uvoz iz Rima ili su pod snažnim rimskim utjecajem.<sup>190</sup> Naposljetku, posljedice decentralizacije Carstva i gubitka tradicionalnog središta, u pojedinim se provincijama manifestiraju kroz jedinstvene regionalne fenomene, pa tako u Sjevernoj Africi prevladava nadgrobni mozaik, koji je gotovo u potpunosti istisnuo druge načine ukrašavanja groba (sl. 113).<sup>191</sup> Na istoku, nakon duge i plodne tradicije maloazijskih i antičkih radionica mitoloških sarkofaga, upada u oči nedostatak ukrašenih kršćanskih primjeraka, što dodatno čudi s obzirom na dugu prošlost i brojnost kršćanske zajednice. Slična je situacija u balkanskim provincijama. U Saloni, najvećem gradu na istočnoj jadranskoj obali, prevladavaju sarkofazi lokalnog podrijetla (većinom bez figuralnog ukrasa) i utjecaj sjevernoitalskih radionica (Akvilleja, Ravena), s

malo uvoza iz Rima.<sup>192</sup> Trebamo li fenomen tumačiti lokalnim tradicijama i jakim trgovinskim vezama sa sjeverom Italije ili sporijim pokrštavanjem aristokracije na tom području?<sup>193</sup> Za Hannsa von Schoenebecka redukcija dosega kulturnih utjecaja iz nekoć neprikosnovenog središta na najbolji način ilustrira postupan gubitak političke moći Rima u kasnome Carstvu.<sup>194</sup>

Kraj 4. stoljeća ujedno je i kraj proizvodnje bogato ukrašenih kršćanskih sarkofaga; osim rijetkih iznimaka (Ravena), italski centri proizvodnje se gase.<sup>195</sup> Jesu li tome kumovale nepovoljne okolnosti, uzrokovane provalom barbara i polakim raspadom rimske državne uprave ili, pak, nestanak elita koje su bile prirodni naručitelji takvih raskošnih i skupih grobova?<sup>196</sup> Tumačenje fenomena nije jednostavno, niti može biti vezano samo uz vojnu situaciju i sve teže materijalne prilike u Carstvu. U obzir moramo uzeti promjene u organizaciji i djelovanju Crkve koja se, nakon 313. godine, morala posvetiti brojnim drugim zadacima, među kojima su izgradnja i ukrašavanje novih, reprezentativnih kulturnih građevina, pa je tako i briga za groblja mogla dospjeti u drugi plan.<sup>197</sup> Možemo samo ustanoviti da je u jednom trenutku, nakon dugih stoljeća bogate likovne tradicije, smrt postala anonimna, i to upravo u trenutku kada je kršćanstvo konačno trijumfiralo.<sup>198</sup> Međutim, prije negoli se ugasila, kasnoantička zagrobna umjetnost, sada potpuno kristijanizirana, ostavila nam je dokaze svoga posljednjeg procvata u remek-djelima skulpture, koja odražavaju obnovu Carstva u vrijeme Konstantina i najavljuju prvo zlatno doba ranobizantske umjetnosti – tzv. Teodozijansku renesansu.

### **LIJEPI STIL**

Do polovice 4. stoljeća, sadržaj i forma ukrasa na kršćanskim sarkofazima uvelike su se izmijenili. Karakteristično gomilanje epizoda na sarkofazima „na friz“ iz Konstantinova vremena, koje ostavlja dojam da su u kamenu sažeti čitavi programi sa zidova hipogeja u katakombama, vrhunac je doseglo rasporedom reljefa u dva registra (sl. 114). Nakon početnog bujanja ikonografskog programa, oko sredine stoljeća dolazi do smirivanja i uspostave kompozicijski uravnoteženog dekora s reduciranim brojem tema. Postupno nestaju tradicionalni zagrobni motivi (pastiri, eroti) koje je kršćanska umjetnost preuzela i ugradila u svoj simbolički svijet;



Slika 114. Adelfijin sarkofag, oko 340. Sirakuza, Museo archeologico

Sarkofag s reljefima na dvije razine kršćanskim je umjetnicima omogućavao velik izbor sadržaja. Starozavjetne teme (Stvaranje čovjeka, Adam i Eva, Abrahamova žrtva, Mojsije prima zapovjedi, Hebreji u gorućoj peći) miješaju se s onima iz Novoga zavjeta (Poklonstvo mudraca, pet Kristovih čuda, Ulazak u Jeruzalem, Petrovo nijekanje). Na poklopcu je rani prikaz Kristova rođenja (desno), te niz enigmatičnih ženskih likova lijevo, s rijetkim primjerom Navještenja na bunaru.

premda susrećemo i neke nove starozavjetne teme – Prijelaz preko Crvenoga mora i Ilijino uspenje – one su rjeđe negoli u ranijoj fazi i sve češće smještene na poklopac ili na bočne strane sarkofaga, pa tako i njihov tipološki potencijal dopijeva u drugi plan.<sup>199</sup> Naglasak je na Novome zavjetu, pri čemu epizode Kristovih čuda postupno ustupaju mjesto onima iz ciklusa Muke – najčešće su to Ulazak u Jeruzalem te Uhićenje i Pilatov sud – što će dovesti do pojave tzv. „pasijskih“ sarkofaga (*Passionsarkophage*). Oni zaodijevaju Muku u trijumfalno ruho, a umjesto boli, patnje i smrti (Raspeća još nema u umjetnosti) ističu poruku pobjede.<sup>200</sup> U repertoar su u pravilu ubačene epizode posvećene Petru i Pavlu; zanimanje za dvojicu apostola odgovara razvoju liturgijskog kalendara i dovršetku velikih bazilika podignutih nad njihovim grobovima u Rimu. U posljednjoj trećini stoljeća ikonografija postaje izraženo ceremonijalna, s prikazom Krista među učenicima na tronu, koji se od iscjelitelja i filozofa prometnuo u zakonodavca i suca. Novi program, obilježen posudbama iz službene umjetnosti, daje naslutiti utjecaj teološke misli koja izlazi izvan okvira zadanih zagrobnim kontekstom. Također upućuje na postojanje monumentalnih figuralnih ukrasa u kršćanskim svetištima, koji nisu mogli nastati mimo crkvene hijerarhije.<sup>201</sup>

Za razliku od slikarstva u katakombama i ranijih sarkofaga, koje smo tradicionalno dovodili u vezu s malograđanskom (plebejskom) zagrobnom kulturom, sredinom 4. stoljeća na reljefima se opaža povratak klasičnim oblicima koji ukazuju na novu vrstu naručite-

Slika 115. Tzv. Sarkofag dva brata (detalj), oko 340-350. Vatikan, Museo Pio Cristiano

Sarkofag dva brata, s upečatljivim portretima dvojice muškaraca u središnjem medaljonu oblika školjke, smatra se jednim od najboljih primjera klasicističkih tendencija u rimskoj umjetnosti polovicom 4. st. Odabrani detalj prikazuje Petrovo uhićenje, a kvalitetno modelirane glave Petra i rimskoga vojnika (*pileus Pannonicus* na glavi!) otkrivaju zašto stručnjaci govore o *Lijepom stilu*.



lja – vodeće rimske obitelji koje postupno prelaze na kršćanstvo. Jedan od najljepših primjera je tzv. Sarkofag dva brata iz Rima, s upečatljivim portretima dvojice muškaraca u velikom medaljonu oblika školjke, koji mogu podsjetiti na tradicionalnu važnost i kvalitetu prikaza pokojnika u rimskoj umjetnosti.<sup>202</sup> Tematski je to još uvijek izbor dobro poznatih starozavjetnih epizoda (Danijel među lavovima, Abrahamova žrtva, Mojsije prima zapovijedi), Kristovih čuda te tri epizode iz Petrova ciklusa (Nijekanje Krista, Uhićenje i Čudesni izvor); od novih tema tu je Pilatov sud, koji najavljuje Kristovu muku i „pasionске“ sarkofage. Kvaliteta reljefa je znatno veća od onih na sarkofazima iz Konstantinova vremena; o tomu svjedoče klasične forme i proporcije, kao i obrada figura, pri čemu su gotovo izostali tragovi bušenja, omiljene tehnike kasnoantičkih kipara. Pojedinačne scene posjeduju narativnu zaokruženost i plastičnu uvjerljivost koje podsjećaju na one s najkvalitetnijih mitoloških sarkofaga (sl. 115). Pokreti i držanje figura su raznoliki, njihovi međudnosi u skladu s iluzionističkim konceptom prostora. Nakon gubitka volumena na reljefima s kraja 3. i početka 4. stoljeća, pojedine se figure odvajaju od pozadine gotovo kao puna plastika i odaju utjecaj poznatih klasičnih tipova – mladolika figura Danijela izvanredan je minijturni prikaz koji podsjeća na Polikletovog *diadumena*. Tu je i dramska kvaliteta te osjećaj za prikaz trenutka, koji dosad nisu bili prisutni u kršćanskoj umjetnosti i koji posebno dolaze do izražaja u temi Pilatova suda; njih je bilo moguće postići samo posezanjima za tradicionalnim likovnim repertoarom helenističke umjetnosti, pa tako Pilat može podsjetiti na staroga kralja

Tezeja koji zamišljeno prinosi ruku bradi, kontemplirajući zlosretnu sudbinu sina Hipolita, dok sluga s vrčem koji lijeva vodu u posudu daje sceni pečat napetog iščekivanja.<sup>203</sup>

Vještina majstora Sarkofaga dva brata tako je velika, da je iznenadila istraživače i navela ih da prepoznaju specifičnu struju u rimskoj umjetnosti, koju su nazvali *Lijepim* ili *Mekim stilom*.<sup>204</sup> Nakon prevladavajuće antiklasičnih tendencija u doba tetrarhije – koje su određujuće za stil Konstantinova friza na rimskom slavoluku i na kršćanskim sarkofazima iz prve trećine 4. stoljeća – ponovo snažno do izražaja dolazi naslijeđe klasične umjetnosti. Von Schoenebeck govori o „reantikizaciji“, a Ernst Kitzinger o „velikom preokretu“ u odnosu na prethodno razdoblje i „povratku klasičnim oblikovnim principima“.<sup>205</sup> Hugo Brandenburg smatra da ponovno oživljavanje klasičnih oblika treba pripisati umjetnicima koji su pristigli u Rim s istoka, iz Konstantinopola ili Male Azije; na to upućuje drugačija struktura sarkofaga, s reljefima podvrnutim čvrstom arhitektonskom okviru, po uzoru na maloazijske Sidamara primjere 2. i 3. stoljeća.<sup>206</sup> Dolazi do formiranja novih tipova, raščlanjenih stupovima (*Säulensarkophage* / *Columnar sarcophagi*) ili drvećem (*Baumsarkophage*), koji u pravilnom ritmu dijele pročelje sanduka na niše u kojima su smještene pojedinačne figure ili čitave scene. Krajem stoljeća javlja se i tip sarkofaga nazvan prema kontinuiranom prikazu arhitekture grada u pozadini, s reprezentativnim gradskim vratima po sredini (*Stadttoor* / *City Gate*).

Je li to istinska renesansa – jedan od brojnih, cikličkih povrata na repertoar klasične umjetnosti, primjer fenomena koji će Kitzinger opisati kao „trajni helenizam“ (*perennial Hellenism*) kasnoantičke i ranobizantske umjetnosti? Ili pojavu *Lijepoga stila* treba shvatiti kao ograničeni proplamsaj aristokratske kulture u Rimu, koja će nakon dominacije plebejskih formi krajem 3. i početkom 4. stoljeća na trenutak ponovo preuzeti primat u umjetnosti stare prijestolnice i jednako se brzo ugasiti? Dagmar Stutzinger u razdoblju između 340. i 370. također prepoznaje snažno prisustvo klasičnih tendencija, ali ga ne prihvaća kao jedinstveno, linearno određenje stila; umjesto toga, upozorava na različito jake klasične impulse koji se mogu svesti na utjecaj pojedinog majstora ili radionice.<sup>207</sup> Jean-Pierre Caillet tome pridodaje ukus i želje naručitelja, koji utječu na neobične oscilacije u kvaliteti i stilu unutar istoga razdoblja.<sup>208</sup> U svakom slučaju, kvaliteta i nadahnuće reljefa na Sarkofagu dva brata i seriji izvanrednih sarkofaga iz sredine i druge polovice 4.



stoljeća – odjek njihova klasicizma vidjet ćemo u slikarstvu, ali i na ukrašenim predmetima od srebra i bjelokosti – predstavljaju ponajbolji dokaz da umjetnosti toga doba ne treba pristupati kao homogenoj stilskoj cjelini koju odlikuje jednoobrazni razvoj, a još manje je osuđivati zbog navodne dekadencije, odnosno, nazadovanja umjetničkog umijeća.<sup>209</sup> Umjesto toga, *Lijepi stil* pokazuje u kojoj mjeri kasnoantička umjetnost reagira na specifične zahtjeve vremena i ljudi koji je oblikuju, pri čemu je važno naglasiti da su u pitanju gotovo isključivo kršćanski naručitelji. U tom smislu, Sarkofag dva brata treba usporediti s reprezentativnim sarkofazima 2. i 3. stoljeća i njihovom vizijom mitološke prošlosti koja je sastavni dio elitne aristokratske kulture; navikli na nostalgičan, antikvarni odnos prema povijesti – u kojoj su tražili temelj za shvaćanje sadašnjosti – rimski su aristokrati novu, paradigmatiku prošlost pronašli u „židovskim mitovima koji su tipološki interpretirani i najavljuju život i smrt Isusa Krista“.<sup>210</sup> Kombinacija prizora iz Staroga i Novoga zavjeta, kojima su pridružene epizode Petrove trilogije, kršćanski su ekvivalent mitoloških reljefa i predstavljaju povijest novoga, kršćanskog Rima, ispričanu klasičnim likovnim jezikom.

## SARKOFAG JUNIJA BASA

Dovodeći u pitanje pristup koji razvoj kasnoantičke umjetnosti vidi kao „stalnu napetost između helenističke tradicije i apstrakcije“, a kasnoantičkog umjetnika svodi na više ili manje uspješno recikliranje klasičnih uzora, Thomas Mathews upozorava da je navika povjesničara umjetnosti, da traži odgovor u mijenama forme, dovela do toga da nismo do kraja svjesni revolucije koja je na djelu u kršćanskoj umjetnosti toga vremena.<sup>211</sup> Među primjerima koji – samouvjerenošću i autoritetom klasičnog stila – ilustriraju taj proces, vjerojatno je najreprezentativniji sarkofag „na stupove“ s reljefima na dva registra iz kripe bazilike Sv. Petra (sl. 116). Zahvaljujući natpisu na gornjem rubu sanduka možemo ga precizno datirati, a naručitelja identificirati kao Junija Basa, člana senatske aristokracije i prefekta grada Rima, koji je preminuo kao kršćanin za Euzebijeva i Hipatijeva konzulata 359. godine.<sup>212</sup>

Za razliku od Sarkofaga dva brata, na kojemu su prisutne isključivo biblijske teme, sarkofag Junija Basa je znakovit podsjetnik na niz tradicionalnih zagrobnih motiva koji su obilježili prvu kršćan-



Slika 116. Sarkofag Junija Basa, 359. Vatikan, Museo storico del tesoro della Basilica di San Pietro

Jedno od najljepših djela ranokršćanske umjetnosti općenito. Pročelje na dvije razine stupovima je podijeljeno na deset niša u kojima su smještene starozavjetne i novozavjetne epizode. Niše u donjem registru imaju naizmjenice lučne i trokutaste završetke, a prostori iznad lukova i zabata ispunjeni su minijaturnim simboličkim scenama.

sku umjetnost: stupovi središnje niše u oba registra ukrašeni su viticama vinove loze i malim erotima, dok se na bočnim stranama ponovo javljaju eroti – ovaj put znatno većih dimenzija – koji beru grožđe i masline, žanju žito te sakupljaju cvijeće (sl. 117). Nema sumnje da njihovo prisustvo, shvaćeno u smislu alegorije godišnjih doba te kao simbol bogatstva i obilja, treba dovesti u vezu s aristokratskim podrijetlom pokojnika i specifičnom neutralnom simbolikom koja je postala popularna u zagrobnoj umjetnosti u drugoj polovici 3. stoljeća. Sličnost s istovjetnim motivima na mozaicima u svodu deambulatorija u crkvi (mauzoleju) Sv. Konstance (vidi sl. 69), koji također potječu iz sredine 4. stoljeća, govore u prilog takvom čitanju.<sup>213</sup> Isto možemo reći i za prikaz ležaljke (*kline*) sa znatno oštećenim likom pokojnika na desnoj polovici poklopca, što sugerira pogrebni banket i predstavlja tipičan autobiografski element (u nedostatku centralnog medaljona s portretnom glavom).<sup>214</sup> Možemo ga dovesti u vezu s naslijedom *Lebenslauf* sarkofaga, ali i s omiljenim reprezentacijskim slikama rimske aristokracije u kasnome Carstvu (vidi sl. 74). Scenu na lijevoj polovici nije moguće iščitati zbog gubitka većeg dijela poklopca. Međutim, to su ujedno i posljednji primjeri ikonografije koja je dugo predstavljala plodno tlo za sve vrste religijskih asocijacija i bila podatna kako za razli-

Slika 117. a-c)  
Sarkofag Junija  
Basa, reljefi na  
bočnim stranama

Bočne strane sarkofaga ukrašene su zaigranim erotima, tradicionalnom temom rimske zagrobne umjetnosti. Zabavljeni su različitim aktivnostima (berba grožđa, žetva, lov), koje sugeriraju godišnja doba i obilje prirode. Ipak, naglasak je na dionizijskom motivu vinove loze koji je zarana prilagođen kršćanskoj interpretaciji, a koji se ponavlja i na stupovima dvije središnje niše s pročelja sarkofaga.



čite poganske i sinkretističke, tako i za kršćanske interpretacije. Uskoro će nestati iz umjetnosti, zajedno s najpoznatijim simbolima tradicionalnog podrijetla, a na njezino će mjesto doći sasvim novi sadržajni repertoar.<sup>215</sup>

Prizori na pročelju sarkofaga, koji najviše dolaze do izražaja, raspoređeni su u dva registra i smješteni u zasebne niše, naizmjenice trokutastog i lučnog završetka u donjem dijelu. U gornjem dijelu stupovi nose arhitrav koji se poput vijenca proteže cijelom dužinom sanduka i nosi nadgrobnni natpis.<sup>216</sup> U donjem registru su prikazani (s lijeva na desno): Nevoljni Job, Adam i Eva, Ulazak u Jeruzalem,

Danijel među lavovima (izvorno mlad i nag, naknadno zamijenjen), Pavlovo uhićenje; u gornjem su Abrahamova žrtva, Petrovo uhićenje, Predaja zakona, te Kristovo uhićenje i Pilatov sud. U prostoru nad lukovima u donjem registru pridodani su još i minijturni simbolički prikazi u kojima janjad zauzima mjesto antropomorfnih likova. U njima prepoznajemo sljedeće biblijske epizode: Hebreji u goruđoj peći, Mojsije prima zakon, Čudesni izvor (Mojsije ili Petar?), Krštenje, Umnažanje kruha te Lazarevo uskrisenje. Izbor novozavjetnih epizoda upućuje na to da sarkofag Junija Basa pripada skupini „pasioniskih“ sarkofaga: tema Muke naznačena je scenama Ulaska u Jeruzalem, Uhićenja i Pilatova suda, te je tako prisutnija negoli na Sarkofagu dva brata, što se podudara s njegovim nešto ranijim nastankom. U tom kontekstu lakše je shvatiti zašto su umjesto Kristovih čuda – koja su svedena na dva minijturna simbolička prikaza u donjem registru – po prvi put u program ubačene scene uhićenja dvojice rimskih apostola i mučenika, Petra i Pavla.

Sve su spomenute epizode iz novozavjetne povijesti rijetke u slikarstvu; za razliku od toga, sve starozavjetne teme – osim rijetko prikazivanog Joba – zarana smo susretali u katakombama. Njihovo mjesto u programu bilo je čvrsto određeno porukom spasa i metodom tipologije, odnosno, navikom raširenom među kršćanskim egzegetima da događaje iz Novoga zavjeta tumače u svjetlu starozavjetnih najava. Tako Abrahamovu žrtvu na sarkofagu Junija Basa možemo shvatiti kao prefiguraciju Kristove smrti, dok Job i Danijel predstavljaju tip mučenika i odgovaraju Petru i Pavlu koji su položili život za vjeru. Adam i Eva imaju važno mjesto u takvom načinu razmišljanja i sugeriraju kako grijeh Praroditelja, tako i čitavu kasniju povijest Iskupljenja; vidjeli smo da je u Kršćanskoj kući u Dura Europosu ono bilo utjelovljeno u simbolu *Dobrog pastira*, dok se ovdje manifestira kroz Kristovu žrtvu i svjedočanstvo njegovih učenika. Utoliko možemo govoriti o čvrstoj povezanosti svih dijelova sarkofaga, kako u strukturalnim, kompozicijskim i ukrasnim elementima, tako i u sadržaju. Ipak, pojava novih, dosad nepoznatih ili rijetkih epizoda, kao i činjenica da će na kasnijim sarkofazima starozavjetne teme biti najčešće premještene na bočne strane, ukazuje na to da je u ikonografskom programu naglasak sve manje na usporednom „čitanju“ Staroga i Novoga zavjeta kao paradigme spasa, a sve više na samome Kristu.<sup>217</sup>

Ključne za razumijevanje novog pristupa jesu dvije najčešće citirane i reproducirane scene sa sarkofaga: Predaja zakona (*Traditio legis*) u gornjem te Ulazak u Jeruzalem u donjem registru. Njihova

Slika 118. Sarkofag Junija Basa (detalj pročelja)

U središnjoj niši donjega registra, pod raskriljenim orlovim krilima, tema je Kristova ulaska u Jeruzalem. Mnogi je likovno uspoređuju s temom carskog adventa i pripisuju utjecaju službene umjetnosti, ali ona istovremeno naviješta ciklus Muke koji se na sarkofagu Junija Basa nastavlja scenama Kristova uhićenja i Pilatova suda u gornjem registru. Povrh kapitela su simbolički prikazi pojedinih biblijskih tema, u kojima janje preuzima ulogu protagonista (Mojsije prima zakon, gore desno). Stupovi su ukrašeni motivom erota među viticama vinove loze, što će se ponoviti i u gornjem registru sarkofaga.



je važnost naglašena smještajem u središnjim nišama i bogatije ukrašenim stupovima koji ih uokviruju (vinova loza i vitice nastanjene erotima, za razliku od običnih tordiranih stupova u drugim dijelovima sarkofaga). Ako sadržajno i jesu vrlo različite, obje posuđuju formalna rješenja kompozicije te pojedine detalje iz otprije poznatog repertoara, i to ponajprije carske umjetnosti. Središnja scena u donjem registru, Ulazak u Jeruzalem (sl. 118), može nam se učiniti neobičnom u tom smislu, budući da evanđelisti namjerno ističu Kristovu skromnost, opisujući ga kako jaše na leđima magarice.<sup>218</sup> Ivan jedini događaju pridaje crtu vladarskog ozračja, govoreći o narodu koji mu izlazi u susret, nosi „grane od palma“ i zaziva „kralja Izraelovog“; pritom se poziva na starozavjetnog proroka Zahariju da bi se ispunila najava: „Viči od radosti, Kćeri jeruzalemska! Tvoj kralj se, evo, tebi vraća: pravičan je i pobjedonosan“.<sup>219</sup> Ivanova vizija morala je među vjernicima pobuditi asocijacije na ceremoniju careva dolaska u grad (*adventus Augusti*), koja je još od Augustova vremena predstavljala simbolički čin saveza između cara i njegovih podanika. I taj je ritual, kao i svi ostali u rimskome društvu, s vremenom zadobio prepoznatljivu ikonografiju, poglavito na kovanicama, koje su mu osigurale široku rasprostranjenost

diljem Carstva.<sup>220</sup> Za Dagmar Stutzinger, tradicionalni prikazi carskog adventa u rimskoj umjetnosti i scena Kristova ulaska u Jeruzalem na sarkofagu Junija Basa pokazuju tolike dodirne točke, da ih nije moguće promatrati odvojeno.<sup>221</sup> Ona u kršćanskoj sceni prepoznaje istu poruku koju sadrži i Poklonstvo kraljeva, još jedna tema koja je u sebi objedinila biblijsko značenje i carsku pompu.<sup>222</sup>

Nisu svi u prikazu mladolikog, u filozofski palij zaogrnutog Krista, koji jaše na magarici, prepoznali neposredan utjecaj službene ikonografije. Thomas Mathews, najgorljiviji kritičar *carske mistike* i njezine uloge pri nastanku kršćanske ikonografije, ističe izostanak detalja koji čine tipičan imperijalni advent, s bojnim kolima, konjanicima, oružjem, zastavama i sličnim vojnim obilježjima.<sup>223</sup> Sve smo ih vidjeli u Amijanovu opisu Konstancijeva posjeta Rimu 357. godine. Doista, na sarkofagu Junija Basa – koji je nastao jedva dvije godine nakon toga – nema traga strogom, ukočenom ceremonijalu koji cara predstavlja kao beživotnu ikonu, a vojnike u njegovoj pratnji kao brončane *Praksitelove kipove*. Umjesto toga, jedan muški lik razastire haljine po putu, dok drugog vidimo u krošnji stabla, odakle promatra događaj, ili trga grane, aludirajući na „grane od palma“ koje su stanovnici Jeruzalema bacali pred Mesiju. Ali, specifičan sadržaj kršćanske scene nije se mogao u potpunosti izraziti bez posudbe formalnih rješenja koja su stoljećima činila repertoar carskoga trijumfa, na što podsjeća i orao u vrhu luka koji je raskrtilo krila nad čitavom scenom. To, dakako, ne znači da su suvremenici u njima vidjeli isti sadržaj, izjednačavajući Krista i cara. Istaknuli smo u prethodnom poglavlju da se u 4. stoljeću itekako oprezno razmišljalo o podjeli svjetovne i duhovne vlasti; karakterističan je Augustinov komentar na Ivanovo evanđelje, kada tumači palmine grane u rukama građana Jeruzalema kao „nagradu koja najavljuje pobjedu“, ali odmah pojašnjava da je pobjeda o kojoj govori ona koju je Krist izvojevao nad smrću: „Trijumfalni znak križa porazio je đavla, kneza smrti“.<sup>224</sup> Augustin, dakako, misli na Uskrsnuće, ali to je samo potvrda onoga što je već najavljeno brojnim čudima; Ivan doista kaže da je u Kristovoj pratnji „narod koji je bio s njim kad je Lazara pozvao iz groba“, dok su mu drugi izišli u susret jer su čuli da je „učinio to čudo“.<sup>225</sup> Da je upravo eshatološka misao o pobjedi nad smrću, a ne fascinacija carskim ceremonijalom, bila povod za pojavu teme u zagrobnoj umjetnosti, dokazuje činjenica da su prvi primjeri zabilježeni na sarkofazima „na friz“ iz Konstantinova razdoblja. Ondje se Ulazak u Jeruzalem nadovezuje na epizode čuda, među kojima je i Lazarevo uskrisenje.<sup>226</sup>

Upravo će poruka pobjede nad smrću, toga najvećeg od mogućih trijumfa i istinskog dokaza Kristove božanske moći, imati središnje mjesto na jednom od „pasijskih“ sarkofaga, na kojemu kratki ciklus Muke (Uhićenje i Pilatov sud, Krunjenje trnovom krunom te Šimun Cirenac pomaže nositi križ) završava simboličkim prikazom Uskrsnuća u središtu (sl. 119).<sup>227</sup> Ta je scena nastala pod utjecajem poznatih motiva iz carske ikonografije, u prvom redu tradicionalnog znaka vojne pobjede (*tropaeum*) koji u novoj, kršćanskoj verziji objedinjuje oruđe Muke (križ) i Konstantinov dinastijski simbol (krizmon); tu su i orao u vrhu luka, koji širi krila nad čitavom scenom – kao što smo vidjeli i na sarkofagu Junija Basa – te personifikacije Sunca i Mjeseca (vidi detalj, sl. 106). Da je riječ o kršćanskom trijumfu, dokaz su dva rimska vojnika pod križem, koji su zauzeli mjesto porobljenih barbara na tradicionalnim carskim spomenicima; jedan od njih naslonio je glavu na štit i zaspao, što je ujedno jedina doslovna referenca na opis Uskrsnuća u Evanđelju. Teško je zamisliti simbolički prikaz koji bi bio udaljeniji od tekstualnog predloška, a istovremeno sadržajno bogatiji i pomnije osmišljen od ovoga. To ne može biti posljedica spontanog posezanja za tradicionalnim ikonografskim materijalom kao što je bio slučaj s tolikim drugim motivima u kršćanskim grobnicama tijekom 3. stoljeća; umjesto toga, u ovom komprimiranom simboličkom sadržaju moramo prepoznati utjecaj dobrih poznavatelja kako kršćanske doktrine, tako i carske simbolike. Njih možda treba tražiti među dvorskim teolozima koji se nadovezuju na Laktancija i Euzebija i koji usmjeravaju kršćansku ikonografiju prema političko-teološkim interpretacijama, na način koji se ponajbolje manifestira na sarkofagu Junija Basa i seriji „pasijskih“ sarkofaga.<sup>228</sup> To je ujedno i dokaz da su ikonografske formule službene, carske umjetnosti kršćanima postale ne samo prihvatljive, već i neophodne; nova *retorika moći* posegnula je za tradicionalnim, svima prepoznatljivim uzorima.<sup>229</sup>

Slika 119. Sarkofag s pasionskim temama, sredina 4. st. Vatikan, Museo Pio Cristiano

Kristova muka je sadržaj tzv. pasionskih sarkofaga; no, središnja scena, koja sadrži simbolički prikaz Uskrsnuća, pretvara mučeništvo u trijumf. Osim aluzije na tradicionalni vojni znak pobjede (*tropaeum*), takvom tumačenju pridonose pobjednički vijenci obješeni o zabat u dvije rubne niše, s epizodama Šimuna Cirenca koji nosi križ (lijevo) i Pilatova suda (desno). Čak i Krunjenje trnovom krunom (druga epizoda s lijeva) nalikuje svečanom činu carskoga trijumfa, s rimskim vojnikom umjesto krilate Pobjede.



Slika 120. Sarkofag Junija Basa (detalj pročelja)

U središnjoj niši gornjega registra, tema Predaje zakona (*Traditio legis*) nova je u kršćanskoj umjetnosti i odražava sve veću samosvijest i ambiciju Rimske Crkve koja se poziva na svjedočenje vjere i mučeništvo apostola Petra i Pavla. Dvojica učenika zauzimaju mjesto uz bok Kristu koji sjedi na povišenom podiju i predaje svitak u ruke Petru. Pritom drži noge na nebeskom svodu koji predstavlja bradato božanstvo Neba (*Caelus*), demonstrirajući tako univerzalnu vlast nad čitavim svemirom. Krist je istovremeno Istinski filozof i vrhovni vladar; svitak u njegovoj ruci predstavlja kako nebeski zakon, tako i zemaljski *imperium*.



#### APOSTOLSKA TEOLOGIJA I CARSKA IKONOGRAFIJA

„Onaj koji je na zemlji nazvan Židovskim kraljem, na nebu je postao Kralj anđela“, kaže sv. Augustin, a mi bismo pomislili da je pritom na umu imao upravo sarkofag Junija Basa.<sup>230</sup> Doista, u središnjoj sceni gornjeg registra, povrh Ulaska u Jeruzalem, Krist je prikazan izrazito svečano, na način koji najavljuje kasnije prikaze „u slavi“ (*Maiestas Domini*); njegov frontalni, sjedeći lik na povišenom podiju dominira nad dvojicom stojećih, bradatih muškaraca koji ga okružuju (sl. 120).<sup>231</sup> Svi su odjeveni u dugu tuniku i filozofski ogrtač (palij). Mladoliki Krist je identičan tipu koji je bio uobičajen ranijih desetljeća u epizodama čuda; međutim, za razliku od geste iscjelitelja (sa ili bez čarobnog štapa), ovdje on podiže desnu ruku, vjerojatno u gesti obraćanja (šaka je odlomljena), poput govornika ili magistrata. U lijevoj, pak, drži napola razmotani svitak (*rotulus*) koji pruža pratiocu s lijeva. Takav prikaz još nismo susreli u kršćanskoj ikonografiji, ali niti on nije bez prethodnika u ranijoj umjetnosti; uzore mu treba tražiti u popularnom tipu zagrobnog portreta na sarkofazima 3. stoljeća, na kojima je pokojnik prikazan kako čita iz rastvorenog svitka u krilu te pritom razgovara ili polemizira s dvojicom starijih, bradatih muškaraca odjevenih u palij (vidi sl. 2). Riječ je, dakako, o filozofskom dijalogu ili inicijaciji u *kla-*



Slika 121. August (Prima Porta), mramorni kip, oko 20. pr. Kr. Vatikan, Musei Vaticani

Najpoznatiji Augustov portret privlači pažnju ne samo zbog klasičnog uzora (Polikletov kopljonoša), već i zbog bogato ukrašenoga prsnog oklopa, s alegorijom Augustove univerzalne vlasti. Pri vrhu je bradati Celo koji pridržava veo neba, povrh Sola u Sunčevoj kočiji i krilate Aurore (sasvim desno). Euzebijeva interpretacija Augustove vladavine kao pripreme za dolazak Mesije mogla je utjecati na preuzimanje carskog motiva za kršćanski prikaz na sarkofagu Junija Basa.



nom podiju (*suggestus*) – upućuje na iste primjere iz aristokratskog okruženja.<sup>233</sup>

Odabir uzora za prikaz na sarkofagu Junija Basa nije iznenađenje, posebice ako imamo u vidu njegov sadržaj; nema sumnje, naime, da je riječ o temi Predaje zakona Petru (*Traditio legis*). Posudba iz „filozofskog“ repertoara tradicionalne zagrobne umjetnosti mogla je biti dovoljna za takav prikaz, no potreba da se na neki način dočara trijumf koji je implicite sadržan u Ivanovom evanđelju, a eksplicite u teološkim komentarima na isti tekst, dovela je do male, ali bitne transformacije izvornoga predloška. Kristov strogo frontalni lik i pogled uprt ravno pred sebe ne odgovara kontemplativnom stavu filozofa na ranijim sarkofazima, već podsjeća na reprezentacijske slike careva i vodećih državnih službenika u kasnome Carstvu.<sup>234</sup> Gesti predaje zakona odgovara Petrov pokret; on je prekrpio ruke dijelom tunike, kako priliči podaniku kada prima poklon iz careve ruke: *pansa chlamyde sed utraque manu cavata*, kaže Amijan Marcelin.<sup>235</sup> No, veza s carskom ikonografijom posebno dolazi do izražaja u tradicionalnom prikazu Neba (*Celo/Caelus*), s razapetim velom nebeskog svoda nad glavom, koji pridržava podij s Kristom. Motiv nam je poznat sa slavnoga kipa iz *Prima Porte*. Ondje je sastavni dio povijesno-kozmičke alegorije na temu Augustove vladavine koja je prikazana u reljefu na prsnom oklopu statue (sl. 121). U

*sike*, na što aludira prisutnost Muza koje ih u pravilu okružuju. Vidjeli smo da u tradicionalnoj zagrobnoj umjetnosti takvi prikazi ukazuju na biografske elemente i statusne ideale rimskoga društva, ali pratili smo i njihovu preobrazbu u smislu kršćanske poruke.<sup>232</sup> Reprezentativno sjedalo s nogarima u obliku lavljih šapa – na sarkofagu Junija Basa dodatno izdignuto na poviše-

Slika 122. Mitrički kultni reljef, 2/3. st. Dieburg, Museum Schloss Fechenbach

Božanstvo Neba s razapetim velom nad glavom prisutno je i na ovom mitričkom kulturnom reljefu. Između personifikacija zemlje i mora. Celo pridržava podij na kojemu stoluje vrhovno božanstvo (Sol/Jupiter), okruženo nizom muških i ženskih figura (od kojih četiri konjanika). One ukazuju na složenu kozmogoniju sinkretističkoga kulta (vidi također sl. 17).



narednim stoljećima javlja se i na prikazima Jupitera i drugih, često sinkretističkih božanstava, primjerice na jednom reljefu iz Dieburga s prikazom Sola (sl. 122).<sup>236</sup> Ponovo ga susrećemo na Galerijevom slavoluku u Solunu s početka 4. stoljeća, gdje dvije personifikacije – vjerojatno Nebo i Zemlja (*Tellus*) – na istovjetan način pridržavaju dvojicu tetarha, Dioklecijana i Galerija, sugerirajući isti odnos prema carevima kao i prema njihovim nebeskim zaštitnicima.<sup>237</sup>

Preuzimanje poganskog motiva koji je mogao podsjetiti na univerzalnu, kozmičku prirodu carske vlasti bez sumnje je sadržavalo višeznačnu poruku. Bio je to simbolički prikaz Kristova trijumfa nad poganskim svijetom; na to aludiraju stopala položena na glavu antičkoga božanstva koje je tako poslužilo kao supedanej (*suppedaneum*), po uzoru na tradicionalnu ikonografiju pobjednika i poraženog u službenoj umjetnosti. Ali, ništa manje uvjerljivo nije ni tumačenje koje u takvom prikazu vidi kontinuitet ideje Carstva, čemu je Euzebij, kako smo vidjeli, posvetio velik dio svojih teološko-povijesnih studija. Dapače, skloni smo u takvoj simbolici prepoznati smišljenu aluziju na Kristovu ulogu u nadogradnji i „usavršavanju“ klasičnog svijeta, dokaz da unatoč svim razlikama, kršćanstvo ne predstavlja

prekid u civilizacijskom tkivu Carstva, već konačno ispunjenje njegove povijesne misije. U tom smislu, preobraćenje vodećih aristokratskih obitelji – dobar primjer je upravo Junije Bas – najbolji je pokazatelj postupne transformacije rimskoga društva. Prihvaćanje nove vjere sada je bilo, dakako, puno jednostavnije negoli prije 313. godine, zahvaljujući carskoj podršci i sve većem utjecaju Crkve u društvu; ipak, pogriješili bismo kada bismo kristijanizaciju rimske elite sagledavali poglavito kao posljedicu političkog pragmatizma ili karijerizma.<sup>238</sup>

Ikonografski program na sarkofagu Junija Basa, poglavito scena Predaje zakona, ponajbolje ilustrira promijenjenu situaciju u kojoj se našla kršćanska zajednica nakon Konstantinove pobjede. U konačnici, to je novi koncept kršćanskoga Rima, koji se zasniva na Kristovom zakonu i na posredničkoj ulozi dvojice apostola. Na njihovom je svjedočanstvu vjere izrasla Rimaska Crkva – *sedes apostolica*. Već i sam termin *sedes* upućuje na juridičku moć te svjedoči o procesu nastanka nove, pontifikalne terminologije.<sup>239</sup> U tom procesu važno mjesto zauzima sv. Petar, koji postupno izrasta u novog Mojzija; već smo primijetili kako su zamijenili uloge u sceni Čudesnoga izvora (vidi sl. 78), a sada je njegova važnost potvrđena i mjestom uz Krista u sceni Predaje zakona. Formiranje njegova mini-ciklusa u kršćanskoj umjetnosti događa se usporedo s razvojem kulta u vaticanskoj bazilici i organizacijom kršćanskoga kalendara koji uključuje blagdan sv. Petra 22. veljače (*natalis Petri de cathedra*), posvećen apostolovu rimskom djelovanju.<sup>240</sup> Znakovito je da su osim otprije poznate teme Nijekanja Krista (vidi sl. 21), dvije najčešće epizode u novom repertoaru (Petrovo Uhićenje i Čudesni izvor), podjednako ovisne o biblijskoj tradiciji (*Djela apostolska*) i apokrifnim, lokalnim legendama.<sup>241</sup> Njihova učestalost na sarkofazima iz sredine i druge polovice 4. stoljeća u velikoj je mjeri podudarna s urbanom liturgijskom topologijom, što dolazi do izražaja u činjenici da velik broj takvih sarkofaga potječe s vaticanskoga groblja (sl. 123).<sup>242</sup> Jedan od tih, sarkofag „na stupove“ (Lateran 174), s Predajom zakona u središnjem interkolumniju, možda može poslužiti kao potvrda da su radionice koje su ih izrađivale djelovale u sklopu kršćanskoga kompleksa u Vatikanu, gdje je još u Konstantinovo vrijeme započela gradnja velike bazilike nad apostolovim grobom.<sup>243</sup> Sarkofag ima samo jedan registar, ali pripisan je istoj radionici kao onaj Junija Basa te je datiran nešto kasnije. Dvije epizode Petrova ciklusa (Nijekanje i Čudesni izvor) smještene su na bočne strane sanduka; obje imaju

Slika 123. Sarkofag „na friz“, 315-325. Vatikan, Museo Pio Cristiano

Scena Petrova uhićenja dio je sarkofaga „na friz“ koji je možda nastao u istoj radionici kao i reljefi Konstantinova friza s rimskoga slavoluka. Kao i drugdje na sarkofazima iz iste grupe, Uhićenje dolazi u paru s Čudesnim izvorom, a često im je pridodana i scena Nijekanja Krista. Pojava Petrove trilogije u umjetnosti dovodi se u vezu sa sve razvijenijom „apostolskom teologijom“ koju zagovara Rimaska Crkva, možda i s radionicom na prostoru vatikanskoga svetišta.



Rima.<sup>245</sup> O tomu svjedoči i jedinstveni ukras bjelokosne škrinjice iz Samagera kod Pule (oko 400), danas u Veneciji, koja na poklopcu ima Predaju zakona, dok se na bočnoj strani javlja prikaz svetišta u staroj bazilici Sv. Petra s prepoznatljivim tordiranim stupovima oltarne pregrade (vidi sl. 112).<sup>246</sup>

Jednako važan datum bio je 29. lipnja, velika svetkovina svetih Petra i Pavla, kada se obilježava mučeništvo dvojice apostola. Njihov zajednički kult može objasniti dvostruku pojavu Pavla na sarkofagu Junija Basa: u sceni Uhićenja te Predaje zakona, gdje zajedno s Petrom preuzima ulogu utemeljitelja i predvodnika Rimske Crkve (*principes Ecclesiae*). Usporedo se formira ideja – prisutna već kod Tertulijana – o Petru kao predstavniku Crkve nastale u krilu Židova (*Ecclesia ex circumcisione*) i Pavlu kao predstavniku Crkve koja se proširila na sve ostale narode (*Ecclesia ex gentibus*).<sup>247</sup> Svetkovine su, naravno, samo vanjska manifestacija pobožnosti koja ima dugu tradiciju unutar lokalne kršćanske zajednice, ali za nas je važno da pojavu novih tema u ikonografiji možemo dovesti u vezu s liturgijskom revolucijom koja se dogodila tijekom 4. stoljeća.<sup>248</sup> Posljedice toga su uspostava liturgijske godine i kristijanizacija rimskoga kalendara.

netipično detaljnu arhitekturu u pozadini, koja sugerira monumentalnu baziliku – možda upravo onu koju je dao podići Konstantin.<sup>244</sup> Ako smo u pravu, tada je to jedan od rijetkih primjera topografskog realizma na kršćanskim sarkofazima, ujedno i pokazatelj u kojoj je mjeri ikonografija toga nosača uvjetovana razvojem liturgije na području grada

## PRVI PRIMJERI U MONUMENTALNOJ UMJETNOSTI

Gotovo očekivano, Predaja zakona Petru jedna je od prvih kršćanskih tema u monumentalnoj umjetnosti; za razliku od većine drugih biblijskih epizoda, njezinu piramidalnu kompoziciju s frontalno prikazanim Kristom u središtu, lako možemo zamisliti u apsida-ma ili na zabatima ranokršćanskih građevina. Mnogi njezinu pojavu na sarkofazima dovode u vezu s ukrašavanjem velikih rimskih crkava, poglavito bazilike Sv. Petra, koja je najvećim dijelom dovršena do sredine 4. stoljeća.<sup>249</sup> Međutim, najraniji sačuvani primjeri još uvijek pripadaju kontekstu zagrobne umjetnosti i nalaze se u građevini centralnoga tipa koja je danas poznata kao crkva Sv. Konstance, dok je izvorno bila zamišljena kao dinastijski mauzolej za Konstantinove kćeri Konstantinu i Helenu.<sup>250</sup> Već smo govorili o tradicionalnome zagrobnom repertoaru mozaika u svodu deambulatorija, a sada se moramo posvetiti onima u dvije velike niše u zidu rotunde, koje su smještene jedna nasuprot drugoj na transverzalnoj osi građevine (sl. 124).<sup>251</sup> Njihov sadržaj odudara od onih u svodu deambulatorija, zbog čega su ih neki istraživači smatrali kasnijima i datirali prema kraju 4. stoljeća.<sup>252</sup> Izvorno vjerojatno predviđene za smještaj dva carska porforna sarkofaga, od kojih se jedan – pripisan Konstantini – još i danas čuva u Vatikanskim muzejima, niše izvorno nisu imale liturgijsku namjenu, pa tako i njihov ukras treba prije svega sagledavati u kontekstu zagrobne ikonografije i specifičnih želja carskih naručitelja. U istočnoj (lijevoj) apsidi, mladoliki Krist stoji na oblacima, između Petra i Pavla; desnu ruku podiže u gesti obraćanja (*adlocutio*), a u lijevoj drži rastvoreni svitak zakona koji pruža Petru.<sup>253</sup> Ovaj ga prihvaća, ruku prekrivenih krajevima tunike; na mozaiku su još vidljivi tragovi križa koji je nosio preko ramena, pa i u tom pogledu Petar prednjači među ostalim svetim likovima. Kristova pojava na oblacima, u rajskom krajoliku naznačenom palmama, povrh brda iz kojega izvire četiri rajске rijeke, ide korak dalje od prikaza na sarkofagu Junija Basa i predstavlja apokaliptičku viziju Krista – *Zakondavca* koji dolazi u slavi (parusija); ta svečana, teofanijska slika nije nastala iz biblijskog narativa, već na temelju teološke i dogmatske misli o *Kraju vremena*, koja je dobila prepoznatljiv oblik zahvaljujući posudbama iz repertoara dvorske umjetnosti.<sup>254</sup>

Taj je dojam još izraženiji na mozaiku u zapadnoj (desnoj) niši, gdje je u sličnom rajskom krajoliku prikazan stariji, bradati muškarac, s nizom tradicionalnih carskih atributa: odjeven je u dugu



Slika 124. Rim, crkva Sv. Konstance, deambulatorij s mozaicima, sredina / kraj 4. st.

U nekoliko smo navrata spominjali mozaike na svodu deambulatorija u crkvi Sv. Konstance, gdje dominiraju ornamentalni motivi i tradicionalna tematika (vidi sl. 69). S obzirom na izvornu ulogu građevine, ti sadržaji mora da su smatrani prikladnima za mauzolej Konstantinovih kćeri. Naknadno su, vjerojatno krajem 4. st., pridodani mozaici kršćanskog sadržaja u dvije velike niše u zidu deambulatorija, a povijesni izvori govore da ih je bilo i u kupoli građevine.

tuniku purpurne boje, ima svetokrug oko glave i sjedi na sferi koja mu služi umjesto trona. Za razliku od simetrične kompozicije u prvoj niši, ovdje je prisutan samo jedan pratilac, koji prilazi s desna ispruženih ruku kako bi primio mandat od nebeskog vladara, ali zbog višestruke restauracije mozaika nije moguće precizno identificirati predmet koji prelazi iz ruke u ruku (svitak, ključevi, kruna?). Wilpert je scenu tumačio kao Predaju ključeva Petru, ali ako je drugačiji tip Krista (bradati) u odnosu na prikaz u prvoj niši (mladoliki) možda i moguće objasniti postojanjem dva paralelna ikonografska tipa u kršćanskoj umjetnosti toga vremena, zašto bi umjetnik Petru mijenjao manje ili više ustaljeni fizionomijski tip?<sup>255</sup> Stoga je realnije očekivati da je u toj niši bio prikazan Bog Otac s Mojsijem, kako je još davno predlagao De Rossi. To bi odgovaralo i jače istaknutim atributima autoriteta i moći, od brade do sfere.<sup>256</sup> Ta je starozavjetna tema bila česta u ranijoj kršćanskoj umjetnosti, kako u slikarstvu katakombi, tako i na sarkofazima. Doduše, na ranijim je prikazima Bog Otac bio predstavljen samo simbolički – rukom iz oblaka (*dextera Domini*), koja Mojsiju predaje zakon u obliku svitka. Do promjene ustaljene ikonografske formule zasigurno je došlo zbog većeg reprezentativnog potencijala antropomorfnog prikaza, ali jednako tako i zbog potrebe da se kompozicija prilagodi drugačijoj tehnici (mozaik) i drugačijoj podlozi, u ovom slučaju zaobljenoj površini konhe u vrhu niše (što nije sasvim uspješno izvedeno). To je još jedan primjer prilagodbe sadržaja specifičnom nosaču; prisjetimo se česte tematske kombinacije na poklopcima sarkofaga iz druge polovice 4. stoljeća, s epizodom Hebreja u gorućoj peći na jednoj, te Poklonstva mudraca (s Rođenjem) na drugoj strani poklopca. Za njihov je izbor vjerojatno bila jednako presudna tipološka interpretacija, kao i izdužena kompozicija sa simetričnim brojem protagonista (tri) u obje scene, a možda i njihova perzijska odjeća. Jedan drugi primjer, ponovo na poklopcu sarkofaga, još je zanimljiviji: to je kombinacija Poklonstva s jedne, te starozavjetne priče o Josipu u Egiptu s druge strane poklopca; naslućujemo da je i u ovom slučaju glavni kriterij pri odabiru bio likovne, a ne simboličke naravi, budući da se u obje epizode javlja friz figura s devama u pratnji.<sup>257</sup> Takav proces podložan je, prije svega, materijalnim ograničenjima pojedinog nosača, ali u njemu prepoznajemo i nešto od „zaigranosti“ koja karakterizira umjetnost u nastajanju.

Pomalo paradoksalno, zabrana prikaza Boga Oca u ovoj fazi kršćanske umjetnosti nije bila nepremostiva prepreka, o čemu svjedoči jedinstveno rješenje u epizodi Stvaranja čovjeka na tzv. Dogmat-

Slika 125. Tzv. Dogmatski sarkofag, oko 330. Vatikan, Museo Pio Cristiano

Sarkofag je dobio ime po rijetkoj i za interpretaciju složenoj sceni, nastaloj po uzoru na Prometejevo stvaranje čovjeka s mitoloških sarkofaga. U kršćanskoj verziji Stvaranja prikazan je Bog Otac, a mladolika figura između Adama i Eve, koja u jednoj ruci drži klas žita, a u drugoj janje odgovara prikazima Krista drugdje na sarkofagu. Dvije bradate figure uz tron Boga Oca mogu podsjetiti na par filozofa koji se javljaju uz pokojnika na *Leseszene* sarkofazima (vidi sl. 2). Obrada draperije i figura u pozadini pokazuje da sarkofag nije dovršen, ali kvaliteta reljefa je visoka i najavljuje klasicizam *Lijepoga stila* sredinom stoljeća.



skom sarkofagu (sl. 125).<sup>258</sup> Stoga i u slučaju mozaika u Sv. Konstanci – koji su nastali nedugo nakon spomenutog sarkofaga – po svojoj prilici treba prepoznati želju da se dvije nasuprotne niše ukrase temama koje će se sadržajno i formalno nadopunjavati. Sadržajno je, dakako, posrijedi tipološka kombinacija koja predaju *Staroga zakona* Mojsiju nadopunja predajom *Novoga zakona* Petru. Zapadna kršćanska literatura posvećuje puno mjesta usporedbi te dvojice, njihovoj vjeri i ulozi zakonodavca, pa čak i njihovim zajedničkim slabostima.<sup>259</sup> Vidjeli smo da je odraz takve situacije u ikonografiji popularnost teme Čudesnoga izvora u kojoj se izmjenjuju kao protagonisti. Grčki autori mogu slijediti Euzebija, koji je svojedobno cara Konstantina izjednačio s Mojsijem, a njegovu pobjedu na Milvijskome mostu s trijumfom nad faraonom i Egipćanima; međutim, i oni prihvaćaju uobičajenu tipologiju koja u vodi Izraelaca prepoznaje prije svega starozavjetnoga Petra.<sup>260</sup> Naposljetku, moramo voditi računa i o još jednoj mogućnosti, a to je jednako popularna usporedba Mojsija s Kristom. Euzebije (ponovo!) joj je posvetio čitavu knjigu, ukazujući na sličnost njihovih djela: „Mojsije je prošao kroz more i za sobom poveo narod... Na isti je način Krist hodio po moru i učinio da i Petar hoda po njemu“.<sup>261</sup> Na tragu takvih razmišljanja lakše nam je shvatiti rasprostranjenost sarkofaga s Prijelazom preko Crvenoga mora, od Dalmacije do Galije (vidi sl. 109); narativno i kompozicijski zahtjevnija od drugih, to je vjerojatno jedina biblijska epizoda koja se prostire preko cijelog pročelja sarkofaga, što govori o njezinoj likovnoj i simboličkoj atraktivnosti – i važnosti njezina glavnog protagonista – u posljednjoj trećini 4. stoljeća.<sup>262</sup>





Kako smo vidjeli, sadržaj takvih prikaza bio je slojevit i uključivao je tipološko-egzegetske, na trenutke možda i političke motive, premda tu dimenziju ranokršćanske ikonografije ne treba odveć naglašavati. Suvremenici im je njihova poruka mogla biti lakše shvatljiva i manje zahtjevna negoli današnjem promatraču, ali postavlja se opravdano pitanje u kojoj mjeri su ih obični vjernici doista razumjeli. Na to vjerojatno cilja sv. Augustin kada prekorava neke otpadnike od pravovjerja da istinu o Kristu i njegovim učenicima traže na zidovima crkava, a ne u Svetom pismu; na taj su način krivotvoritelji sami bili prevareni, kaže Augustin, jer svi znaju da Pavao nije bio među učenicima za vrijeme Kristova zemaljskog boravka.<sup>263</sup>

Slika 126. (na prethodnoj stranici) Rim, katakombe Svetih Petra i Marcelina, tzv. Svetačka kripti, sredina 4. st.

Svod u Svetačkoj kripti pripada kasnoj fazi oslika u katakombama. Prikaz Krista na prijestolju između Petra i Pavla odgovara temi Predaje zakona, ali oba učenika, kao i četiri sveca u zoni ispod, podižu ruke u gesti aklamacije, slaveći nebeskog vladara. Za kratko vrijeme Krist je od mladolikog iscjelitelja postao autoritarni, bradati poglavar kršćanskog Olimpa, odjeven u purpurnu togu.

U svakom slučaju, lik starijeg, autoritativnog muškarca na tronu brzo je postao novi ikonografski tip Krista, možda iz želje da se na jasniji način izrazi reprezentativna uloga nebeskog vladara. O tomu svjedoči zidna slika na stropu *Svetačke kripe* u katakombama Svetih Petra i Marcelina, datirana u drugu polovicu 4. stoljeća (sl. 126).<sup>264</sup> Svojim sadržajem, kao i strogo simetričnom, hijeratičnom kompozicijom na dvije razine, odudara od uobičajenih slika u katakombama.<sup>265</sup> Gornja polovica podsjeća na scenu Predaje zakona sa sarkofaga Junija Basa, samo što Krist nije mladoliki zakonodavac, nego ima dugu tamnu kosu i bradu, a odjeća (filozofski palij) mu je purpurne boje.<sup>266</sup> To je isti *Pantokrator* kao i onaj u Sv. Konstanci; ovdje on, doduše, ne sjedi na okrugloj sferi, ali raskošni tron sa supedanejom za noge te svetokrug uz koji su ispisana grčka slova alfa i omega – simboli početka i kraja – nisu ništa manje vladarski atributi. Da je doista riječ o Sinu, dokazuje janje u donjem dijelu slike; stoji na uzvisini iz koje istječu četiri rajске rijeke i okruženo je četirima poimence označenim svecima. Među njima su titulari katakombi, Petar i Marcelin, koji podižu ruke u znak adoracije (i aklamacije). Zašto ponavljati Krista u životinjskom obliku, odmah ispod antropomorfno prikaza? Alegorijska interpretacija glavnog motiva, pa i sporednih figura, vrlo je raširena u drugoj polovici 4. stoljeća i javlja se usporedno s reprezentativnim temama koje ukazuju na sve jače prisustvo teološke interpretacije. Na gotovo svim primjerima – od mozaika u Sv. Konstanci do reljefa sarkofaga – vidjeli smo kombinaciju antropomorfni i zoomorfni rješenja, pri čemu dominira simbol janjeta. Ono se javlja, ovisno o broju, u značenju Krista – Jaganjca Božjeg (*Agnus Dei*), Petra i Pavla ili dvanaestorice apostola.<sup>267</sup> Alegorijsko janje je manjih dimenzija i smješteno rubno ili u dnu kompozicije; na sarkofagu Junija Basa čitave su biblijske epizode prikazane putem životinjskih simbola i ubačene u slobodne prostore povrh lukova u donjem registru.<sup>268</sup> Takva praksa ostat će popularna i u narednim stoljećima, o čemu ponajbolje svjedoči veličanstveni mozaik u apsidi crkve Sv. Apolinara (*San Apollinare in Classe*) u Raveni, gdje tri janjeta predstavljaju apostole Petra, Ivana i Jakova na brdu Tabor u trenutku Kristova preobraženja. U podlozi prikaza u *Svetačkoj kripti* možemo, dakle, nazrijeti istu poruku kao i u odabiru tema na sarkofagu Junija Basa; scenama koje najavljuju Kristovu muku (Ulazak u Jeruzalem / Uhićenje i Pilatov sud) odgovara Jaganjac Božji kao pashalna žrtvena životinja; prikazu Predaje zakona, pak, nebeski vladar na tronu između Petra i Pavla. Na taj je način u kripti prisutna suvremenici dobro poznata simbolika žrtve i trijumfa.



Slika 127. Sarkofag s motivom gradskih vrata (crtež), nekoć Sv. Petar u Rimu, posljednja četvrtina 4. st.

Sarkofag je nađen na prostoru stare bazilike Sv. Petra i sačuvan je samo u ulomcima. Pripada tipu sarkofaga s motivom gradskih vrata, koja se naziru u pozadini, sugerirajući zemaljski i nebeski Jeruzalem. Ikonografski program svoden je na dvije pasionske teme (Ulazak u Jeruzalem te Pilatov sud), dok središte zauzima tema Predaje zakona.

Svojevrsna sinteza tematskih preokupacija kršćanskih umjetnika toga vremena je sarkofag nađen na vatikanskom groblju, u neposrednoj blizini Sv. Petra, iz posljednjih desetljeća 4. stoljeća (sl. 127).<sup>269</sup> Na sanduku, koji prema arhitekturi u pozadini pripada tipu sarkofaga „s gradskim vratima“, a sadržajno „pasijskim“ sarkofazima, čitav je program koncentriran u tri scene: Ulazak u Jeruzalem s lijeva, Kristovo uhićenje i Pilatov sud s desna te Predaja zakona s Petrom i Pavlom u sredini. Na poklopcu sarkofaga su dvije scene za koje smo ustvrdili da predstavljaju popularno i sretno rješenje za specifičan oblik toga nosača: Hebreji u gorućoj peći koji se odbijaju pokloniti Nabukodonozorovu kipu te Poklonstvo mudraca (s Rođenjem). Scena Predaje zakona gotovo u potpunosti odgovara mozaiku u istočnoj niši Sv. Konstance: Krist (ovdje bradat) stoji na stijeni, u podnožju koje istječu četiri rajske rijeke, a uz nogu mu je Jaganjac, okružen malim stadom.<sup>270</sup> Krist podiže desnu ruku u obraćanju, a u lijevoj drži odmotani svitak zakona. Petar pruža ruku i poseže za njim; križ koji je prebacio preko ramena objedinjuje u sebi dvije sadržajne potke sarkofaga – moramo ga shvatiti kao najavu apostolova mučeništva (primjer *imitatio Christi*), ali i kao Kristov pobjednički znak koji će uskoro posvuda zamijeniti Konstantinov dinastijski *labarum*.<sup>271</sup> Palme koje uokviruju scenu sugeriraju

raj, ali njihova pobjednička simbolika (palmine su grane uobičajena nagrada pobjednicima u areni ili na hipodromu) odgovara poruci Ponovnog dolaska – nebeske parusije. Ranokršćanski umjetnik stvorio je sažet i – koliko možemo suditi prema crtežu i sačuvanim fragmentima – jednako elegantan prikaz koji u sebi objedinjuje osnovne tematske i stilske preokupacije svoga vremena.<sup>272</sup>

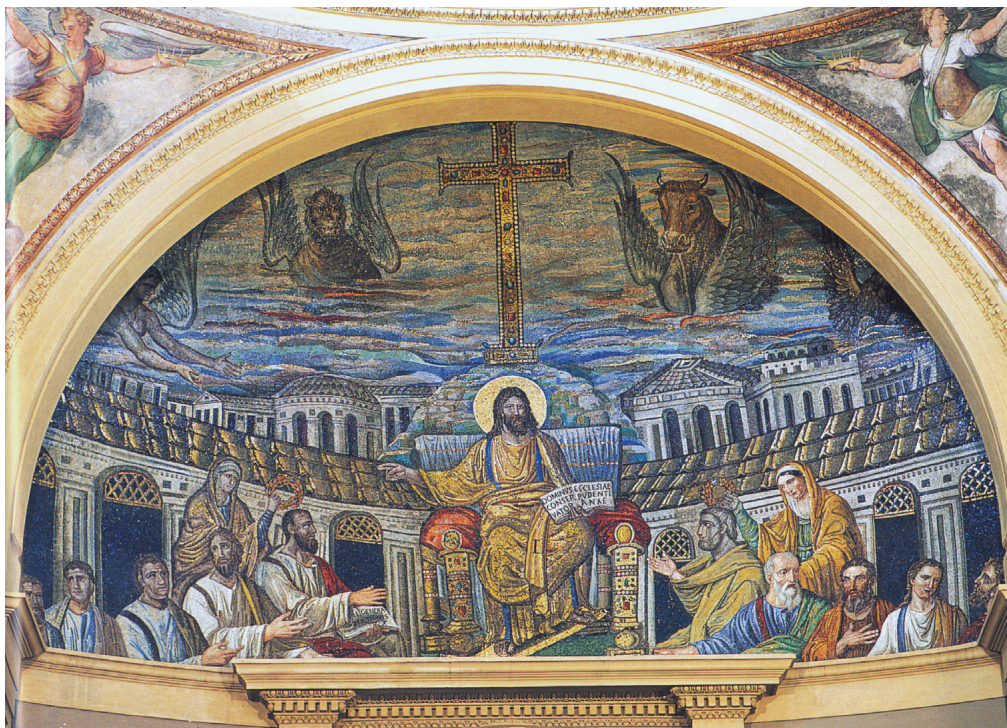
## KRIST-ZAKONODAVAC I KRIST-SUDAC

Imajući u vidu razlike u odnosu na prikaz sa sarkofaga Junija Basa, moramo se zapitati predstavljaju li gore opisani primjeri i dalje temu Predaje zakona? U nekoliko desetljeća, atributi vrhovne vlasti (ruho, prijesto, aureola) transformirali su izvorni tip pastira – filozofa – pedagoga u moćnog *Pantokratora* koji stoluje na nebu, okružen apostolima i svecima. U ruci drži svitak zakona, ali ništa ne ukazuje na to da ga predaje Petru; njegova podignuta ruka ne doima se toliko kao gesta govornika, koliko kao autoritarna gesta zakonodavca.<sup>273</sup> Reakcije drugih protagonista na takav prikaz nebeskog vladara su očekivane: Petar diže ruku u aklamaciji, jednako kao i Pavao te drugi apostoli ili sveci koji mogu biti pridodani sceni, kao što smo to vidjeli u *Svetačkoj kriпти*. Prizor nas mora podsjetiti na rimske građane koji veličaju Konstantina u sceni darivanja na rimskome slavoluku (vidi sl. 91). Ista će formula prevladati na sarkofazima iz druge polovice 4. stoljeća, s većim ili manjim varijacijama, ali sa sve jasnije izraženom porukom: Krist ne predaje zakon, već ga javno obznanjuje, poput cara; On je Zakonodavac, početak i kraj vremena, na što aludiraju grčka slova *alfa* i *omega* uz njegov svetokrug.<sup>274</sup> Sve češće ga vidimo s kodeksom u ruci, što nas može podsjetiti na to da je do kraja 4. stoljeća svitak postupno nestao iz svakodnevne upotrebe i da se u vrijeme kasne antike pojavila preteča današnje knjige.<sup>275</sup> Na sarkofagu „na stupove“ biskupa Konkordija iz Arlesa u Francuskoj, Krist je bradati filozof-pedagog s knjigom u ruci, koji sjedi okružen učenicima i evanđelistima po uzoru na tradicionalne scene filozofskog dijaloga ili poduke. Međutim, na rastvorenim stranicama knjige ispisana je nova paradigma Njegova poslanja: „Gospodin daje zakon“ (*Dominus legem dat*), dok je Konkordije u natpisu označen kao „svećenik po nebeskom Zakonu“ (*caelesti lege sacerdos*). U pozadini se u pravilnom ritmu nižu stupovi iznad kojih arhitrav nosi krov nebeske bazilike, dajući prizoru svečani, aulički karakter, na što aludira spomen „Gospodinove

dvorane“ (*Omnipotentis in aulam*). Ženska i muška figura na rubovima friza, u polunaklonu, sve su što je preostalo od pokojnikove osobne povijesti i vjerojatno predstavljaju „milu majku i brata“ (*mater blanda et frater*) s natpisa, koji zagovaraju pokojnika pred nebeskom porotom. To pokazuje da se postupno nameće i shvaćanje Krista kao suca; tema okupljanja oko učitelja sve više zadobiva naznake Posljednjega suda.<sup>276</sup>

Jedna od vrhunskih demonstracija novog programa – i novog mentaliteta – veličanstveni je sarkofag tipa „gradskih vrata“ iz bazilike Sv. Ambrozija u Milanu, koji treba datirati na sam kraj 4. stoljeća.<sup>277</sup> Premda su sve četiri strane sarkofaga ukrašene reljefima, što ukazuje na radioničke tradicije grčkog istoka, programski se nadovezuje na prethodno opisane primjere, koje u neku ruku sažima i nadmašuje utoliko što dvije dulje strane sanduka ponavljaju istu temu Krista među učenicima. S prednje strane, to je mladoliki *Zakonodavac* koji sjedi i u ruci drži rastvorenu knjigu; straga, pak, bradati *Pantokrator* koji se izdiže iznad učenika poput nebeskog vladara.<sup>278</sup> Dojam autoriteta upotpunjava kontinuirana arhitektura grada u pozadini; središnji je dio naglašen monumentalnom edikulom, koja sugerira gradska vrata i služi kao arhitektonski okvir za Kristovu figuru; njezini raskošni kapiteli vidljivi su iznad glava dvojice najbližih učenika – to su, dakako, Petar i Pavao – koji su tako simbolički pretvoreni u stupove na kojima počiva zgrada Crkve. Kolika je bila želja da se program na sarkofagu usmjeri na veličanje Krista, vidljivo je ne samo iz ponavljanja istog sadržaja na duljim stranicama, već i iz činjenice da su starozavjetni prizori – koji su nekoć prevladavali – gurnuti na bočne stranice sanduka ili na neobično visoku atiku poklopca.<sup>279</sup> Na njoj je i središnji medaljon s lijepim portretnim bistama mladih supružnika, koji pridržavaju dva krilata erota, posljednji ostatak tradicionalne zagrobne ikonografije. Znatno manje negoli na Konkordijevu sarkofagu iz Arlesa, ali zato bliže samome Kristu – odmah do Njegovih nogu – dvije su figure, ženska i muška, koje zacijelo predstavljaju isti par supružnika, sada u genufleksiji pred Vrhovnim sucem. To će ostati dominantna ikonografska formula za prikaz naručitelja sve do kraja srednjega vijeka. I na ovom je sarkofagu teološki karakter sadržaja dodatno naglašen umetanjem životinjskih simbola; na prednjoj strani to je Božji jaganjac, dok se na stražnjoj, duž čitava donjeg dijela, proteže friz s jaganjcima koji korespondiraju s figurama Krista i učenika.<sup>280</sup>

Kršćanska umjetnost nije slika ovoga svijeta. Principi topografskog realizma, tako česti u ranijoj rimskoj umjetnosti, gotovo u



Slika 128. Rim, crkva Sv. Pudencijane, mozaik u apsidi, kraj 4. st.

Mozaik prikazuje Krista među učenicima, s Petrom i Pavlom na čelu. Krist sjedi na raskošnom tronu, ispod velikog, bogato ukrašenog križa. Njega je, prema legendi na Golgoti dao podići car Teodozije, ali grad u pozadini, s bazilikama, rotondama i trijemovima nije zemaljski, već nebeski Jeruzalem, sa simbolima evanđelista na plamenom nebu.

potpunosti su napušteni. Ako smo na jednom sarkofagu iz Vatikana prepoznali vatikansku baziliku, a na bjelokosnoj škrinjici iz Samagera kod Pule prikaz svetišta s oltarom nad Petrovim grobom, nema sumnje da arhitektura grada na milanskom sarkofagu, kao i na drugim primjercima iz iste skupine, ne predstavlja stvarni, već idealni grad.<sup>281</sup> Ona podcrtava apokaliptični sadržaj Kristove parusije i Posljednjega suda, koji je sve prisutniji u kršćanskoj ikonografiji, ali i u razmišljanjima suvremenika prema kraju 4. stoljeća. Najreprezentativniji primjer takve upotrebe arhitektonske kulise, mozaik u crkvi Sv. Pudencijane u Rimu, s prikazom apostolskog kolegija, ujedno je i najstariji sačuvani ukras apsida u ranokršćanskoj bazilici (sl. 128).<sup>282</sup> Prikaz je kompozicijski vrlo sličan onome na sarkofagu iz Sv. Ambrozija, ali Krist je, više no ikad, nalik Jupiteru koji predsjedava nad kršćanskim Olimpom.<sup>283</sup> Bradat je i ima svetokrug, sjedi na bogato ukrašenom tronu, s otvorenom knjigom u ruci; do njega su Petar i Pavao, ali ponovo je izostala predaja zakona. Umjesto toga, dvije ženske personifikacije krune dvojicu učenika vijencima po uzoru na tradicionalnu gestu rimske Viktorije; to je „vijenac života“ (*corona vitae*) iz Ivanova Otkrivenja, ali i manifestacija univerzalne Crkve koja obuhvaća kako Židove, tako i

pogane (*Ecclesia ex circumcissione i Ecclesia ex gentibus*).<sup>284</sup> Iznad portika koji ih okružuje prostire se Nebeski Jeruzalem, okupan plavičasto-crvenkastim oblacima, pozornica apokaliptične vizije sa simbolima četiri evanđelista. Po sredini, točno u osi iznad Krista, izdignut na povišenom brdu, velik je, bogato ukrašeni križ – možda onaj koji je car Teodozije dao postaviti na Golgoti i koji je mogao biti povod konačnoj afirmaciji motiva u kršćanskoj umjetnosti.<sup>285</sup> Ispod Krista izvorno se nalazio prikaz Jaganjca – kao i u prethodnim primjerima – pa je tako i ovdje bila objedinjena poruka Muke i Uskrsnuća, izražena antropomorfnim likom te zoomorfnim i grafičkim simbolima.<sup>286</sup>

Sličnost reljefa na milanskom sarkofagu i reprezentativnog ukrasa apside u crkvi Sv. Pudencijane je znakovita; s jedne strane, to je pokazatelj preuzimanja i razvoja tradicionalne zagrobne ikonografije u reprezentativnom okruženju kršćanskog svetišta (a ne obratno); s druge, pak, dokaz u kojoj je mjeri nekoć popularna, spasu posvećena ikonografija prve kršćanske umjetnosti dospjela pod utjecaj teoloških i dogmatskih ideja.<sup>287</sup> Bez takvog razvoja, vjerojatno ne bismo svjedočili skoroj pojavi prvih oslikanih ciklusa u velikim rimskim bazilikama, ponajprije onima Sv. Petra i Sv. Pavla.<sup>288</sup> Za razliku od prevladavajuće apotropejske uloge u kontekstu groba, slika sada treba podučiti, potaknuti i, ako treba, zadiviti, tako da srce i um promatrača budu „zarobljeni prizorima naslikanima u raznim bojama... a njihova gladna srca nadahnuta svetim primjerima“, kaže sv. Paulin, opisujući freske u crkvi Sv. Feliksa u Noli.<sup>289</sup> Još je znakovitiji poziv Nila Sinajskog (početak 5. st.) umjetnicima da „umjesto lova na različite vrste životinja... ili mreža punih svake vrsti riba u moru... svetu crkvu ukrase slikama iz Staroga i Novog zavjeta... tako da oni koji ne poznaju slova i ne mogu čitati Sveto pismo, gledajući slike postanu svjesni junačkih djela onih koji su istinski služili pravoga Boga“.<sup>290</sup> Okrenuta je nova stranica u kršćanskoj umjetnosti; ako nas sadržaj mozaika u apsidi Sv. Pudencijane još uvijek može podsjetiti na prikaze filozofa koji podučavaju na otvorenim trgovima rimskih gradova – kao što je bio slučaj u hipogeju Aurelijevaca s početka 3. stoljeća – kompozicija i ikonografski detalji pokazuju da je proces približavanja carskoj umjetnosti, koji je pokrenut Konstantinovim prihvaćanjem kršćanstva, u konačnici velikim dijelom odredio njezin daljnji razvoj. Kao i u slučaju ranijih preuzimanja, međutim, taj proces niti sada nije bio prepušten slučaju, već je čvrsto vezan uz legitimitet Svetoga

pisma; likovni primjeri koje smo gore naveli mogu nas podsjetiti na Markov opis Kristove propovijedi u sinagogi u Kafarnaumu: „Učio ih je kao onaj koji ima vlast, a ne kao književnici“. <sup>291</sup>

To ne znači da je sadržaj ranije kršćanske zagrobne umjetnosti jednostavno izbrisan; dapače, može nam se učiniti da su tradicionalni ikonografski tipovi i dalje prisutni, ali sada su dobili prepoznatljiv imperijalni pečat koji odgovara ambicijama trijumfirajuće Crkve. Najbolji primjer toga procesa dobro nam je poznat: to je *Dobri pastir* iz mauzoleja Gale Placidije u Raveni, koji je zaodjenuo carsko ruho (vidi sl. 100). Isto možemo reći i za *Istinskog filozofa* u apsidi Sv. Pudencijane u Rimu, koji je prisvojio lik Jupitera, carskoga zaštitnika i pokrovitelja. Stoga je teško složiti se s primjedbom da Krist koji sjedi među učenicima „ne djeluje nimalo carski“. <sup>292</sup> Poruke Posljednjeg suda ili Ponovnog dolaska nisu se dale izraziti drukčije nego tipovima koje je umjetnost kasnoga Carstva razvila da bi zadovoljavajuće predstavila ustroj zemaljske vlasti, shvaćene kao odraz one na nebu.

## KRISTIJANIZACIJA VREMENA

Prethodna analiza pokazala je da je grob tijekom čitavog 4. stoljeća ostao privilegirano mjesto razvoja kršćanske ikonografije, a njegov ukras ogledalo „sustava zajedničkih ideja i određenog načina razmišljanja o životu, sudbini i smrti“, kako kaže Robert Turcan. <sup>293</sup> Iako kršćanska slika postupno zadobiva i druge zadatke, prilagođavajući se novom položaju vjere u Rimskome Carstvu, prvi primjeri u monumentalnoj umjetnosti – u slučaju Sv. Konstance ili mauzoleja u španjolskom Centcellesu – i dalje pripadaju zagrobnom kontekstu. No, dekor koji je nekoć bio vezan isključivo uz pojedince, sada je sve više usmjeren na veliku i jaku zajednicu u koju je izrasla Crkva i na njezine potrebe. Poruka i repertoar prve kršćanske umjetnosti polako nestaju – znakovit je izostanak Kristovih čuda na sarkofazima iz druge polovice 4. stoljeća – te prepuštaju mjesto *ideologiji urbanog panegirika*, u kojoj Rim još jednom pronalazi izazov carske veličine. Na primjeru iz Milana vidjeli smo do kakvih je problema moglo doći u odnosima između carskog dvora i energičnog biskupa kakav je bio sv. Ambrozije. Umjesto toga, u Rimu je Crkva našla zajednički interes sa sve brojnijom pokrštenom aristokracijom, koja je prirodni saveznik rimskom biskupu u



nastojanjima da se izbori za primat u kršćanskom svijetu i da se odupre povremenim inicijativama careva koji su – od Konstantinove smrti sve do Teodozija – pod utjecajem arijanskih teologa i biskupa.<sup>294</sup> Čitav niz lokalnih inicijativa, od izgradnje novih crkava, do organizacije liturgijskog kalendara i kulta mučenika, sve je usmjereno prema istom cilju; premda u provedbi ovise o viziji i spretnosti pojedinih biskupa – među kojima se ističe Damaz u drugoj polovici 4. stoljeća – nema sumnje da su najvećim dijelom odgovor na sve prisutniji i sve zahtjevniji javni senzibilitet, koji nameće glavne smjernice takve evolucije.<sup>295</sup> Pritom je i uloga kršćanskog umjetnika sve važnija: „Malo više nego pjesnik, malo više nego propovjednik, umjetnik se trudi zadovoljiti pobožnu znatiželju vjernika...“, reći će Charles Pietri.<sup>296</sup> Premda će hramovi poganskih božanstava ostati otvoreni sve do kraja stoljeća, prostor i vrijeme polako poprimaju kršćanske oznake.

U okviru takve evolucije treba sagledavati i češću pojavu epizoda posvećenih apostolskom prvaku; da je to sasvim novi trenutak, koji odgovara situaciji kršćanske zajednice u Rimu nakon 313. godine, pokazuje podatak da epizode Petrove trilogije (Nijekanje Krista, Uhićenje i Čudesni izvor) imaju istaknutu ulogu na sarkofazima iz rimskih radionica, ali ne i u slikarstvu katakombi.<sup>297</sup> Pojava i učestalost pojedinih epizoda iz ciklusa odgovaraju tumačenjima koja ističu prvenstvo apostolske uloge u kršćanskom svijetu. Pietri govori o *apostolskoj teologiji*: Petar je „prvi među odabranima“ (*primus electus*) i stoga mu pripada vodeće mjesto među učenicima: *omnium apostolorum caput Petrus*.<sup>298</sup> Njegov je mandat, dakako, prije svega vezan uz Rim i zato je ta ikonografija usmjerena na isticanje povijesnosti rimskog djelovanja. Utoliko veza između Petrove ikonografije i izgradnje novoga kršćanskog kompleksa na vatikanskom groblju (nekoć izvan zidina grada) podsjeća na jednu od najvažnijih briga Crkve, a ta je da se osigura prisutnost i vidljivost na gradskim grobljima koja predstavljaju sveta mjesta (*loca sancta*) kršćanske pobožnosti i na kojima će tijekom druge polovice 4. stoljeća započeti organizirano štovanje posmrtnih ostataka kršćanskih mučenika. Osim na kristijanizaciji prostora – dio čega je razvitak stacionalne liturgije – inzistira se i na kristijanizaciji vremena, odnosno, organizaciji crkvene godine. Pritom se kršćanske svetkovine u pravilu preklapaju s poganskima; tako se Petrov blagdan 22. veljače (*natalis Petri*) vremenski podudara s tradicionalnom svetkovinom i obredima na grobu (*Parentalia / caristia*).<sup>299</sup> Tolika podudarnost

navela je velike liturgičare 19. stoljeća na zaključak da je Crkva sustavno pokušavala zamijeniti poganske običaje kršćanskima i da je namjerno odabrala datume već postojećih svetkovina za najvažnije trenutke liturgijske godine.<sup>300</sup> Možda je umjesto agresivne zamjene (za što sve do kraja 4. stoljeća nije bilo političkih uvjeta), ispravnije govoriti o marginalizaciji; prepoznamo isti princip kao i u slučaju kršćanske ikonografije koja preuzima tradicionalne motive i daje im kršćanski predznak, postupno istiskujući njihov prvobitni sadržaj. Postavlja se pitanje koliko je takva strategija bila djelotvorna i na koliki je kompromis Crkva bila spremna; iz jednog pisma pape Gelazija (494) doznajemo da drevna svetkovina plodnosti – Luperkalije – još i krajem 5. stoljeća privlači velik broj stanovnika Rima. Taj podatak je znakovit i govori o polakom procesu transformacije rimskoga društva; naposljetku, prošlo je više od stoljeća od kako je Teodozije zakonom od 27. veljače 391. zabranio sve poganske kultove, kao i posjete hramovima.<sup>301</sup>

Bazilika Sv. Petra bila je privilegirano mjesto obilježavanja još jednog važnog datuma u okviru liturgijskog ciklusa, a to je blagdan Kristova rođenja (*natalis Christi*) 25. prosinca, koji se u kalendaru iz 354. godine preklapa sa svetkovinom Nepobjedivog Sunca.<sup>302</sup> To je ujedno prva potvrda postojanja blagdana 25. prosinca, za koji pretpostavljamo da je rimskoga podrijetla, dok je kršćanski Istok slavio Epifaniju 6. siječnja i tek s dosta zadržke prihvatio novi datum.<sup>303</sup> Ako smo prethodno prepoznali vezu između pojave Petrove trilogije na sarkofazima i uspostave specifične rimske liturgije, tada je jednako opravdano pretpostaviti da je obilježavanje Kristova rođenja u novoj vatikanskoj bazilici ostavilo traga u kršćanskoj ikonografiji. Doista, serija sarkofaga na kojima po prvi put susrećemo temu vremenski se podudara s izgradnjom svetišta nad Petrovim grobom, a neki od najkvalitetnijih primjera nađeni su upravo na tome području.<sup>304</sup> Jedan od tih, poznat samo preko crteža, zahvaljujući natpisu s imenima konzula možemo datirati u 343. godinu.<sup>305</sup> Sačuvan je dio poklopca, na kojemu su bila prikazana dva pastira ruku uzdignutih u gesti aklamacije te glave vola i magarca kraj djeteta položenog u jaslice. To je najstariji datirani primjer teme Rođenja u kršćanskoj umjetnosti, koji vjerojatno predstavlja i *terminus post quem non* za uspostavu liturgijske proslave na dan 25. prosinca. Uzore tako jednostavnoj kompoziciji i ikonografiji nije teško pronaći u popularnim pastoralnim temama, od kojih su mnoge ukrašavale bočne stranice ili poklopce sarkofaga u 2. i 3. stoljeću. Međutim, neposredan po-

vod nastanku kršćanske scene mogla je biti serija kovanica rađenih u Rimu između 330. i 337. godine – dakle, za Konstantinova života – na kojima susrećemo poznati motiv iz rimske mitološke prošlosti: dva pastira koji pronalaze vučicu što doji Romula i Rema.<sup>306</sup> Povod prisvajanju takvog motiva, kao i u ranijim slučajevima, bio je vezan uz specifične potrebe kršćanske ikonografije, ali i uz simbolički potencijal odabranoga likovnog modela. Pritom je veza između drevne rimske prošlosti, Konstantina i Krista – novih „gospodara“ Rima – vjerojatno bila odlučujuća.

S druge strane, pojava teme Rođenja na sarkofazima (sl. 129) mogla je biti odgovor na potrebu da se jasno razlikuju dvije svetkovine u liturgijskom kalendaru, od kojih je ona 25. prosinca bila tipično rimska, dok je ona 6. siječnja, ukorijenjena među kršćanima na istoku, već imala svoj likovni ekvivalent u sceni Poklonstva mudraca.<sup>307</sup> Osim isticanja lokalne tradicije, takvo „udvajanje“ datuma ponudilo je odgovor i na ključna dogmatska pitanja oko kojih su se lomila koplja teologa tijekom 4. stoljeća. To je u skladu s onim što kaže Grgur Nisenski, kada nudi teološko objašnjenje za dvije svetkovine: „Uskoro ćemo slaviti Kristovu božansku prirodu, ali danas slavimo njegovu ljudskost“.<sup>308</sup> Utoliko značenje prikaza Rođenja na fragmentu sarkofaga iz 343. godine nadvisuje simboliku zagrobnog konteksta, kao i njegovu skromnu umjetničku vrijednost; zapravo, to je potvrda veze između nove kršćanske organizacije vremena i ikonografije. Ubrzo nakon Milanskoga edikta (313) i *Prvoga ekumenskog koncila* u Niceji (325), organizacija liturgijskog kalendara pridonijet će brzom formiranju Kristološkog ciklusa; u odnosu na

Slika 129. Sarkofag (detalj poklopca), kraj 4. st. Mantova, katedrala

Prikaz na poklopcu sarkofaga iz Mantove predstavlja standardni ikonografski obrazac za temu Kristova rođenja u 4. st. Osim djeteta položenog u jaslje pod nadstrešnicom (*tegurium*), tu su vol i magarac, te Marija koja sjedi po strani. Uz krov nadstrešnice je zvijezda koja je vodila mudrace iz Babilona (ovdje nisu prikazani) prema Betlehemu. Desno je pastir, s rukom podignutom u znak aklamacije, prepoznatljiv po tipičnom štapu (*pedum*), dok je Josip u pravilu izostavljen. Vidi također sl. 83, 114 i 131.



nepovijesne, simboličke prikaze, Krist postupno izrasta u povijesnu figuru, glavnog protagonista narativnog ciklusa koji nema usporedbe u ranijoj antičkoj umjetnosti. Taj se zasniva na svjedočanstvu evanđelja, ali prema potrebi koristi i motive iz apokrifnih tekstova, poglavito u epizodama iz djetinjstva, koje su omiljena tema pučke literature.<sup>309</sup>

Razvoj kršćanske ikonografije sredinom 4. stoljeća – s naglaskom na scenama i motivima Kristove muke – ipak pokazuje da je najvažnija točka kršćanske godine Veliki tjedan s Uskrsom, čiji datum se nastavlja određivati prema židovskoj Pashi, odnosno, prema lunarnom kalendaru. Zbog toga svetkovina Uskrsa nije fiksirana kao što je to slučaj s blagdanom Rođenja, već se vezuje uz prvu nedjelju nakon prvoga punog mjeseca iza proljetnog ekvinočija, što znači da može varirati između 22. ožujka i 25. travnja. Možemo li i u ovom slučaju potvrditi pretpostavljeni paralelizam između konsolidacije liturgijske godine i pojave nove teme u umjetnosti? Bez sumnje; to dokazuje serija „pasijskih“ sarkofaga s prvim simboličkim prikazima Uskrsnuća koja se javlja u Rimu sredinom 4. stoljeća. Zanimljiv je trijumfalni karakter kojim se taj prikaz zaodjeva; to je kršćanska verzija tradicionalnoga vojnog znaka pobjede, izvedenica iz Konstantinova znaka (*labarum*) koji je Euzebije vidio u palači u Konstantinopolu.<sup>310</sup> Uobičajeni par zaslužjenih barbara zamijenila su dva rimska vojnika, a umjesto u bitci osvojenog oružja tu je veliki krizmon u pobjedničkom vijencu, kojemu križ služi kao postolje; to je ona „moćna kruna besmrtnosti“ o kojoj govori Euzebije, nagrada za kršćanske šampione – mučenike (sl. 130).<sup>311</sup> Zanimljivo je da neki rani izvori, kada govore o Petrovu grobu, spominju *tropaion*, dodatno ističući vezu između apostolove smrti i pobjede, ali i ovisnost dijela kršćanske ikonografije o uzorima iz službene umjetnosti. No, bez obzira na uzore koje pritom koriste, možemo reći da su prvi pokušaji da se iznađu odgovarajuća rješenja za prikaze Muke i Uskrsnuća, usporedni s velikim programom koji je Rimska Crkva poduzela s ciljem kristijanizacije vremena.<sup>312</sup>

Na tragu predloženog razvoja, neminovno se nameće pitanje izostanka prikaza Kristove smrti na križu. Kombinacija križa i krizmona, koju smo vidjeli na seriji „pasijskih“ sarkofaga, sadrži u sebi, dakako, i asocijaciju na Raspeće, premda ono nije doslovno prikazano. Čini se, ipak, da ideologija pobjede, koja dominira u kršćanskoj umjetnosti 4. stoljeća – od čudesnih izlječenja na sarko-

Slika 130. Sarkofag s motivom zvijezda i vijenaca (detalj), posljednja četvrtina 4. st. Palermo, katedrala

Na pročelju sarkofaga iz Palerma friz je s dvanaest apostola. Umjesto antropomorfnog prikaza Krista u središtu je križ, povrh njega vijenac s kristogramom (odlomljen). Dva rimska vojnika u podnožju podsjećaju na simboličko Uskrsnuće sa serije „pasijskih“ sarkofaga (vidi sl. 106). Apostoli su svi okrenuti prema križu i podižu desnu ruku u gesti aklamacije; u pozadini iza njihovih glava je nebeska traka sa zvijezdama, povrh svakoga od njih ruka s vijencem, koja ih kruni tradicionalnim znakom pobjede.



fazima „na friz“, pa do Predaje zakona na sarkofagu Junija Basa i parusije na milanskom sarkofagu – nije ostavljala prostora takvim prikazima. Dogmatska pitanja mogla su utjecati na oklijevanje; ne bez razloga, sv. Ignacije Antiohijski još je početkom 2. stoljeća inzistirao da je Krist „stvarno bio rođen, jeo i pio, stvarno bio proganjen pod Poncijem Pilatom, stvarno razapet i umro...“.<sup>313</sup> Ne treba zanemariti niti negativne konotacije koje je svirepi način kažnjavanja imao u antičkome svijetu; usporedimo, primjerice, Marcijalov opis zločinca raspetog na križ u amfiteatru, kojega polako proždiru medvjedi, njegove „rastrgane udove, natopljene krvlju“ i „tijelo koje više niti u jednom svom dijelu ne liči na tijelo“, pa ćemo lakše shvatiti odbojnost koju su rani kršćani mogli osjećati prema slici Kristove smrti.<sup>314</sup> To, međutim, ne znači da ona nije bila prisutna u razmišljanjima vjernika, i to puno prije negoli se tema pojavila u umjetnosti.<sup>315</sup> Pišući o mučenici Blandini, koja je stradala za vrijeme Marka Aurelija, Euzebije kaže da je u areni bila obješena o motku, pa je izgledalo kao da „visi s križa“, dok su drugi u njoj vidjeli „Onoga koji je bio raspet za njih“.<sup>316</sup> Blandina i drugi kršćani stradali su u areni na isti način kao i zločinac čiju sudbinu opisuje Marcijal. No, kasna pojava teme Raspeća u odnosu na druge epizode iz Kristova života – prvi primjeri nisu raniji od početka 5.

stoljeća – također podsjeća na specifične mehanizme koji utječu na formiranje kršćanske ikonografije i koje smo vidjeli na djelu na prethodnim stranicama. To je ponajprije izostanak odgovarajućih ikonografskih uzora. Reljef na drvenim vratnicama crkve Sv. Sabine u Rimu, nastao oko 420. godine, obično se tumači kao jedan od prvih primjera; nedorečena ikonografija ostavlja dojam da je umjetnik oklijevao i da nije želio ići do kraja u prikazu čovjeka pribijenog na križ, kao da mu je i sama ideja takvog prikaza zakočila ruku. To ne treba čuditi; jedini uzor koji je mogao imati pred sobom, koliko nam je danas poznato, je rugalački grafit na zidu kuće na Palatinu u Rimu s natpisom *Aksamen štuje svoga boga*. Prikazuje čovjeka s magarećom glavom, pribijenog na križ, i nesumnjivo predstavlja svojevrsnu karikaturu usmjerenu protiv kršćana i njihove vjere.<sup>317</sup>

\*

Ako i ne možemo uvijek precizno odgovoriti na brojna pitanja koja pred nas postavlja razvoj kršćanske umjetnosti u 4. stoljeću, jedan se zaključak ipak nameće, a to je dominantna uloga radionica i sarkofaga grada Rima u tom procesu. Istraživanja pokazuju, primjerice, da se tema Kristova rođenja u tom razdoblju javlja isključivo na reljefima sarkofaga; od korpusa koji čini 25 primjera, većina je locirana u Italiji i pripada rimskim radionicama, a najkvalitetnije primjere smijemo dovesti u vezu s radionicom koja je vjerojatno djelovala u okviru vatikanskog kompleksa Sv. Petra.<sup>318</sup> Tek prema kraju 4. stoljeća, čini se, možemo računati na manje lokalne radionice u drugim dijelovima Italije (sl. 131) i izvan granica Apeninskog poluotoka, poglavito na jugu Francuske, ali čak i tada moramo ustanoviti da su najkvalitetniji sarkofazi po svoj prilici uvezeni iz Rima. To potvrđuje i tema Poklonstva mudraca na sarkofazima: jedina dva primjera u Španjolskoj rad su rimskih radionica, a slična je situacija u Francuskoj.<sup>319</sup> Ukoliko smo u iskušenju da u nekima od njih prepoznamo lokalni rad – upotreba lokalnog mramora može predstavljati argument u prilog takvoj pretpostavci – i dalje ostaje činjenica da njihova ikonografija pokazuje „gotovo potpunu ovisnost o proizvodima rimskih radionica... te vjeran odraz tendencija koje prevladavaju u tom krugu“, kako ističe Jean-Pierre Caillet.<sup>320</sup>

Pojedinačne studije potvrđuju, dakle, dominantno mjesto Rima u nastanku i razvoju kršćanske umjetnosti. Pa ipak, ukoliko se utjecaj rimskih radionica osjeća u Italiji i dijelu zapadnih provincija

Slika 131. Sarkofag Flavija Gorgonija, kraj 4. st. Ancona, Museo Diocesano

Natpis na ploči (*tabula inscriptionis*) po sredini poklopca imenuje pokojnika Flavija Gorgonija, koji je bio iz senatskoga staleža (*vir clarissimus*) i obnašao visoke dužnosti u Carstvu, među ostalim i onu pretorijanskoga prefekta. Spominje se u nekoliko navrata krajem 4. st. (386), što znači da je sarkofag, koji pripada tipu s motivom gradskih vrata, moguće relativno precizno datirati. Na pročelju sanduka je prikaz Krista među učenicima, s Predajom zakona Petru u središtu, a na poklopcu Rođenje s Poklonstvom mudraca. Nastao po uzoru na reprezentativne rimske primjere, sarkofag je vjerojatno rad neke sjevernoitalske radionice.



(južna Francuska, Španjolska), iznenađuju vrlo jasne granice toga utjecaja. Von Schoenebeck je davno ustvrdio da distribucija rimskih kršćanskih sarkofaga u zapadnome dijelu Carstva može poslužiti ne samo kao mjerilo kristijanizacije, već i kao odraz stvarne političke moći. *Odsustvo Rima* poglavito se osjeća u istočnim dijelovima Carstva i počinje, čini se, već na istočnoj jadranskoj obali, gdje važno administrativno i urbano središte poput Salone pokazuje malo tragova ovisnosti o rimskoj produkciji. Često se kao jedan od razloga takvog razvoja spominje sve znatnija uloga Konstantinopola.<sup>321</sup> Premda se kršćanski Istok nije nikada poveo za rimskim običajem proizvodnje sarkofaga bogato ukrašenih biblijskim epizodama, klasicizam *Lijepoga stila*, karakterističan za rimsku produkciju u drugoj polovici 4. stoljeća, teško je moguće zamisliti bez svježih utjecaja iz Grčke ili Male Azije. Međutim, pridošli umjetnici prilagođavaju se domaćim naručiteljima – kao što su činili stoljećima – prihvaćajući specifičnosti tipično rimske produkcije. To više nije malograđanska zagrobna kultura iz prve trećine 4. stoljeća, prepoznatljiva po reljefima sarkofaga čiji *plebejski* stil odaje sličnost, a vjerojatno i podrijetlo u istim radionicama u kojima je nastao Konstantinov friz sa slavlom iz 315. godine. Ona je ustupila mjesto malobrojnim, reprezentativnim primjercima, namijenjenim istaknutim pripadnicima rimske aristokracije – poput Junija Basa – koji javno demonstriraju svoju pripadnost kršćanskoj vjeri. Njihov ikonografski program, znatno reduciran u odnosu na sarkofage „na friz“, ali zato puno reprezentativniji, ostavlja dojam da je nastao

pod utjecajem jasne teološke i dogmatske poruke. Sukladno novoj viziji nebeskog i zemaljskog poretka, u središtu programa u pravilu je Krist, prikazan kao donositelj zakona, okružen Petrom i Pavlom ili čitavim apostolskim kolegijem, u prizoru koji nalikuje zasjedanju nebeskog senata. To nas podsjeća da naši posljednji primjeri pripadaju vremenu trijumfa kršćanstva i velikih teologa: na Zapadu su to Ambrozije, Jeronim i Augustin; na Istoku Bazilije Veliki, Grgur Nisenski, Ivan Krizostom i brojni drugi.<sup>322</sup> Oni su suvremenici monumentalnih biblijskih ciklusa kojima se počinju ukrašavati kršćanska svetišta i premda nisu svi jednako skloni novoj raskoši koja dolazi zajedno s carskim pokroviteljstvom, svi su spremni prihvatiti sliku kao oruđe u funkciji širenja vjere.<sup>323</sup>

Uzimajući sve to u obzir, možemo lakše mjeriti razliku koja odvaja posljednju, kasnu fazu produkcije sarkofaga u odnosu na onu iz prve trećine 4. stoljeća. Ipak, neobičnom igrom slučaja ili jednako neobičnim prstom sudbine, čitavo je stoljeće, što se kršćanske umjetnosti tiče, ostalo u znaku specifične likovne proizvodnje koja je proizašla iz *dekora koji okružuje smrt* i koja se više nikada neće ponoviti u takvim razmjerima.

\*\*\*