

VIII.

NOVA ET VETERA: NOVO I STARO

Prateći razvoj kršćanske ikonografije tijekom 4. stoljeća, mogli bismo zaključiti da je preobražaj rimskoga svijeta nakon 313. godine bio brz i nepovratan proces, no vidjeli smo da u stvarnosti nije bilo tako. Premda je pokrenuo veliku revoluciju, sam Konstantin pazio je da mu ona ne izmakne kontroli, a isti pokroviteljski odnos prema religiji imali su i njegovi nasljednici, što potvrđuju carski zakoni, ali i sačuvani spomenici službene umjetnosti. Uostalom, kršćanska zajednica u Carstvu neće biti brojčano dominantna sve do kraja 4. stoljeća i, premda Euzebije tvrdi da je Konstantin nakon pobjede nad Licinijem (324) u provincijama za prefekte postavljao samo kršćane, sačuvana evidencija to nam ne može potvrditi.³²⁴ Neke od najuglednijih i najbogatijih porodica Rima – Simahi, Nikomahi, Turciji – ustrajat će na običajima predaka (*mos maiorum*), upozoravajući da bez njih niti rimska država ne bi opstala. Tradicionalna religija doživjet će još jedan proplamsaj za kratkotrajne vladavine Julijana Apostata (361-363), ali on je ujedno i posljednji nekršćanin na carskom prijestolju. Nakon Panonca Valentinijana I. (364-375), kojega Amijan Marcellin hvali zbog vjerske tolerancije, carevi će imati sve manje obzira prema tradicionalnoj religiji: Valentinijanov sin i nasljednik Gracijan odbio je nositi titulu vrhovnog svećenika (*pontifex maximus*) i zauvijek uklonio Oltar Pobjede iz senatske kurije u Rimu (382).³²⁵ Taj će događaj dovesti do poznatog sučeljavanja rimskog aristokrata Kvinta Aurelija Simaha i milanskog biskupa Ambrozija (384); ishod njihova epistolarnog dvoboja, reći će Peter Brown, jasno pokazuje ne toliko slabost tradicionalne religije, koliko slabost poganske stranke na carskom dvoru.³²⁶ Krajem stoljeća (394) vodi se posljednji građanski rat u kojemu jedan od pretendenta na prijestolje – u ovom slučaju Eugenije – maršira pod zaštitom tradicionalnih bogova, ali Teodozijeva pobjeda na rijeci *Frigidus* (današnja Soča u Sloveniji) presudit će još jednom, ovaj put definitivno, u korist kršćanstva. Trijumfalni znak križa posvuda će postati sinonim za pobjedu. Tek s krajem 4. i početkom 5. stoljeća možemo doista govoriti o kršćanskoj Carstvu.

Ipak, bez obzira na krvavi rasplet građanskog rata i na pojedinačne slučajeve vjerske netolerancije i nasilja koji ga prate – kao



Slika 132. Krilo
bjelokosnog diptiha
s prikazom Rome,
5/6. st. Beč,
Kunsthistorisches
Museum

Roma, božica i
personifikacija
Grada, nasljednica
je Atene – Minerve
(kaciga i dugi hiton).
No, atributi vlasti s
kojima je prikazana
posuđeni su od
Jupitera (globus s
Pobjedom koja je
kruni lovorovim
vijencem), te Dioniza
(dugački štap s
plodom mogranja
na vrhu – tirz).
Na suprotnoj,
izgubljenoj stranici
diptiha, vjerojatno
je bila prikazana
personifikacija
Konstantinopola,
što odgovara
administrativnoj i
političkoj organizaciji
kasnoga Carstva
nakon osnutka
Novoga Rima na
Bosporu (330).

primjer možemo navesti rušenje Serapeja u Aleksandriji, a možda i Augusteja u Naroni – vjerojatno najzanimljiviji aspekt ovoga prijelomnog stoljeća, tijekom kojeg završava staro doba i započinje novo, nije sudar bogova niti sukob civilizacija, već njihovo postupno prožimanje. Kako bi mogli živjeti zajedno, kršćani i pogani, uza sve razlike, morali su pronaći zajedničko tlo, a to je – osim sveprisutne političke doktrine Carstva – bila klasična kultura. Taj je vid suživota dvaju svjetova tim zanimljiviji kada znamo da helenizam kao pojam u kasnoj antici podrazumijeva njezino poistovjećivanje s poganstvom.³²⁷ No, za društvenu elitu toga vremena, kako u Rimu tako i u provincijama, kultura je bila dio naslijeđene tradicije, znak pripadnosti vrijednostima koje su obilježile rimsku civilizaciju (*Romanitas*), u konačnici, sve ono što ih je razlikovalo od barbara s one strane granice. Da bi prihvatili kršćanstvo, ti su ljudi morali biti uvjereni da se u njihovu životu neke stvari neće promijeniti.³²⁸ Kako drugačije shvatiti gradskog prefekta Junija Basa, na čijem sarkofagu bradato božanstvo neba podupire Krista, ili mladu nevjestu Projektu, koja na svojoj toaletnoj škrinjici ponosno ističe pripadnost kršćanstvu, ali i sličnost s božicom Venerom?! U narednom poglavlju vidjet ćemo puno takvih primjera koji ukazuju na tanku, elastičnu granicu između dva svijeta, unutar istoga Carstva, istoga grada i, često, unutar iste obitelji.

Pridavati takvo značenje klasičnoj kulturi značilo je pridavati posebno mjesto uzorima iz prošlosti, a tradicionalni Rimljani 4. stoljeća takav su odnos uzdigli na razinu dogme. Posljedica toga, vidjeli smo, je *Lijepi stil* koji se nameće na seriji sarkofaga sredinom istoga stoljeća. Znamo da fenomen klasicizma nije nov u rimskoj kulturi i da nema isključivo likovno značenje; graditelji Konstantinova slavoluka nisu koristili reljefe iz vremena „dobrih careva“ zbog njihova klasičnog stila, već zato da bi naglasili kontinuitet u odnosu na prošlost i istaknuli *određenu ideju Carstva* koju su u njima prepoznawali. Istu misao vodilju susrećemo i u dekoru privatnoga (aristokratskog) doma, koji odražava ulogu pojedinca i njegovo mjesto u društvu toga vremena. U stvarnosti, kasna antika, više negoli ranija razdoblja, svjedoči o procesu prilagodbe naslijeđene umjetničke tradicije specifičnim potrebama rimskih naručitelja. U tom smislu, znakovita je sudbina klasičnoga kipa (*Idealstatue*), koji je stoljećima bio paradigma za antički pojam lijepoga: u umjetnosti kasne antike možemo pratiti promjenu ukusa od klasičnog, samostojećeg kipa u prirodnoj veličini (i njegove rimske kopije), prema onom ma-

njih dimenzija i reljefima; od plastičnog i trodimenzionalnog prema plošnom i dvodimenzionalnom, odnosno, prema Rieglu, od taktilnog prema optičkom.³²⁹ Usporedo, u umjetnosti kasne antike javljaju se materijali i tehnike koji, iako poznati u ranijim stoljećima, ipak nisu zauzimali istaknuto mjesto u likovnoj produkciji. To su prije svega polikromni mozaik, koji najavljuje vrhunska djela ranokršćanske i bizantske umjetnosti, te predmeti od dragocjenih i rijetkih materijala – reljefi u bjelokosti i reprezentativne posude od srebra – koji imaju jak pečat službene ikonografije i izraženu ceremonijalnu ulogu. Oni predstavljaju autentičan likovni izraz toga vremena i svjedoče o bogatstvu i umjetničkoj vitalnosti rimskog svijeta u 4. stoljeću.

KONZULARNI DIPTISI I PREDMETI OD BJELOKOSTI

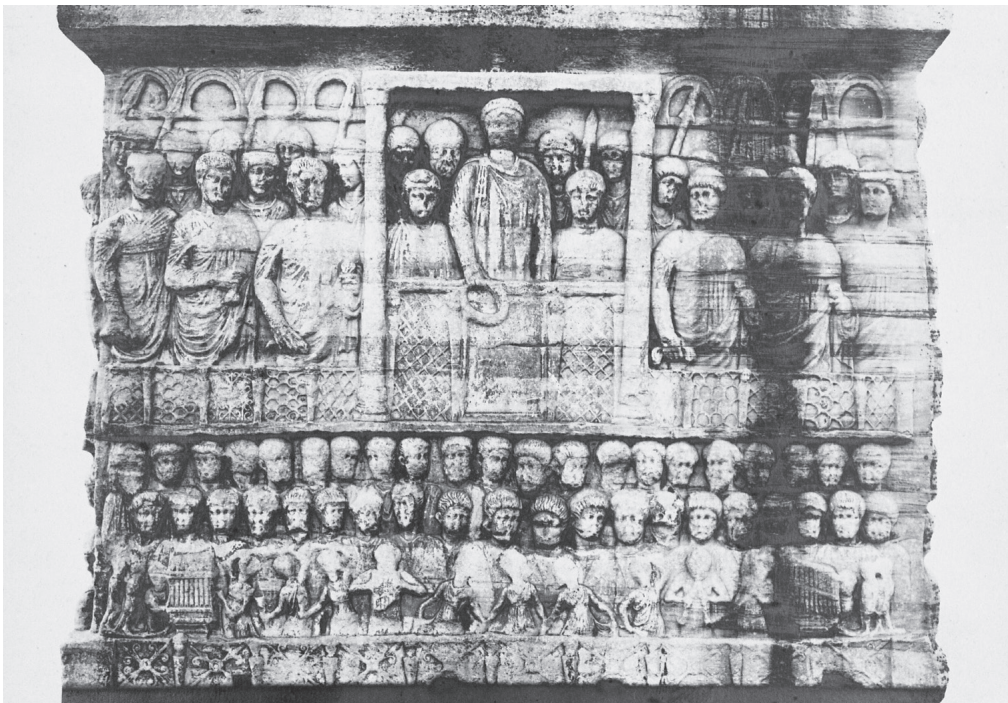
Predmeti od bjelokosti, najčešće u obliku diptiha (dva krila sklopivih pravokutnih pločica), kružnih kutijica (piksida) ili škrinjica, dobro ilustriraju ovu društvenu i likovnu evoluciju (sl. 132). Njihova popularnost i raširenost pri kraju 4. stoljeća prisiljava careve da im zakonom pokušaju ograničiti upotrebu, iz istog razloga iz kojega država nastoji ograničiti i kontrolirati trgovanje zlatom i drugim dragocjenim materijalima.³³⁰ Carske zabrane dijelom su uvjetovane i specifičnom namjenom ovih predmeta; naime, prigodom preuzimanja značajnih administrativnih dužnosti (konzulat, pretura ili kvestura), bio je običaj darivati one – *potentissimi et amicissimi* – koji su potpomogli nečiju kandidaturu.³³¹ Preuzimanje pojedinih dužnosti – tako konzulat – podudaralo se s početkom nove godine, što je bio povod za igre u amfiteatru ili na hipodromu. Čak i više nego prije, igre su u 4. stoljeću bile ogledalo društvene hijerarhije i zadovoljavale tradicionalnu rimsku „pohlepu za slavom“ (*cupido gloriae*). Bile su to prigode po mjeri kasnoantičkog ukusa za skupoćeno i raskošno, „kada rastrošnost donosi pohvalu, a razdavanje vlastite imovine postaje vrlinom“.³³² Doista, nitko osim cara i najbogatijih aristokrata nije bio u stanju podnijeti goleme izdatke vezane uz takve svečanosti; znamo, primjerice, da je Kvint Aurelije Simah barem u dva navrata – prigodom kvestorskih i pretorskih igara svoga sina (394, 401) – poklanjao bjelokosne diptihe, što je zasigurno predstavljalo značajan dio troška organizacije igara, procijenjenog na oko 600 kg zlata.³³³ Možemo pretpostaviti kako su Simahovi pokloni izgledali, i to zahvaljujući usporedbi s konzularnim diptisima, koji predstavljaju najveću seriju sačuvanih radova u

Slika 133. Istanbul, postolja Teodozijeva obeliska, oko 390.

Reljef i na ovoj strani postolja prikazuje cara Teodozija sa suvladarima u središnjoj loži hipodroma, okruženog senatorima i tjelesnom stražom (vidi također sl. 12 i 110). U donjoj polovici reljefa okupljeni stanovnici Konstantinopola uživaju u plesnim predstavama i glazbi (sasvim lijevo i desno u donjem redu su vodene orgulje). Meki, elegantni oblici pomažu shvatiti zašto neki stručnjaci govore o „Teodozijanskoj renesansi“.

bjelokosti iz razdoblja kasne antike. Do danas ih je poznato pedesetak, nastalih između 396. i 541. godine; dok su oni prije 500. godine najvećim dijelom zapadnog podrijetla, oni iz 6. stoljeća gotovo svi potječu iz Konstantinopola.³³⁴ Takva distribucija odražava odumiranje struktura države na Zapadu i kontinuitet državnih službi i titula u Istočnome Rimskom Carstvu. Ako stilaska obilježja dopuštaju razlikovati zapadne od istočnih radionica, čitava grupa ima vrlo ujednačenu ikonografiju: kada je riječ o figuralnom ukrasu, tada je to u pravilu prikaz konzula koji sjedi u središnjoj loži u cirkusu ili amfiteatru, odjeven u ceremonijalnu togu (*toga picta*), sa žezlom u jednoj te tkaninom (*mappa*) u drugoj ruci (vidi sl. 38). Ispod njega, u donjem dijelu reljefa, česti su motivi iz arene – prizori lova ili razne akrobatske igre – koji nas podsjećaju na velikodušnu gestu novog konzula i slave njegovu darežljivost. Takav prikaz je tipična reprezentacijska slika – gotovo da smijemo govoriti o ikoni – koja u sebi utjelovljuje prestiž i samosvijest vodećih državnih struktura i aristokratske elite.³³⁵ Njezin nastanak i razvoj pratimo od vremena tetrahrije, kroz 4. stoljeće, a jedan od najboljih primjera reljef je s postolja Teodozijeva obeliska u Konstantinopolu (sl. 133).³³⁶

Riječ je, međutim, o ceremoniji bez pravoga političkog pokrića: nekoć simbol Republike, konzul u kasnome Carstvu nije imao



Slika 134. Portret nepoznatog muškarca, 5. st. Beč, Kunsthistorisches Museum

Ukočeno, stilizirano lice jednog dostojanstvenika iz Istočnoga Rimskog Carstva pokazuje odlike ranobizantskoga stila. Realističnost rimskoga portreta svedena je na nekoliko detalja (donja usnica, nabori obraza). Tjelesnost je ustupila mjesto potrazi za „unutrašnjom kvalitetom“ i sudjelovanju u višoj stvarnosti, prema kojoj su uperene velike, širom otvorene oči. Ne čudi što je skulptura u to vrijeme izgubila bitku s mozaikom koji je u puno većoj mjeri mogao izraziti upravo te vrijednosti.



gotovo nikakvih ovlasti, osim obaveze da raskošnim igrama ostavi dobar dojam, zadovolji narod i obilježi početak nove godine u kalendaru simboličnom gestom koja najavljuje opće blagostanje. Pa ipak, samosvijest izabranih pojedinaca nije zbog toga bila ništa manja; Klaudije Mamertin, konzul iz 362. godine, hvali se da „čak ni konzulati Lucija Bruta i Publija Valerija, koji su prvi upravljali gradom nakon izгона kraljeva (509. pr.

Kr., op. aut.), po važnosti nisu nimalo ispred njegova“.³³⁷ Takva samodopadnost bogate aristokracije koja je u međuvremenu izgubila utjecaj na političke odluke u Carstvu, jasno dolazi do izražaja na konzularnim diptisima u veličini i centralnom položaju lika, frontalnosti prikaza, teškim, bogato ukrašenim tkaninama i jasno istaknutim simbolima službe.³³⁸ Za razliku od prethodnih stoljeća, portretne crte protagonista pritom više ne igraju veliku ulogu (sl. 134); sada su to anonimni prikazi koji se povode za vladarskim idealom produhovljenosti i neprolazne mladosti. Taj je ideal u Konstantinovo doba zamijenio grubu, ovozemaljsku fizionomiju tetrarhijskih vladara, zadajući konačan udarac tradiciji realističnoga patricijskog portreta.³³⁹ Kao i na prikazima careva, funkcija je postala važnija od osobnosti. Učestalost takvih reprezentacijskih slika, ne samo u službenoj umjetnosti, već i u kontekstu privatne kuće i groba, ponajviše govori o birokratizaciji i hijerarhizaciji kasnoantičkog društva, a ukočenost i stilizacija figura kao da sugeriraju nepromjenjivost i vječnost poretka u trenutku kada se tkivo Carstva (barem na Zapadu) polako, ali neumitno raspada.³⁴⁰

Carevi su često sami sebe proglašavali konzulima i preuzimali organizaciju igara, s pripadajućim zaslugama. Njihovi prikazi ne odudaraju od uobičajene ikonografije konzularnih diptiha i nadovezuju se na iste uzore, o čemu svjedoči ilustracija iz Filokalovog

kalendara (354) s prikazom cara Konstancija kao konzula.³⁴¹ Na bjelokosnim reljefima nisu, međutim, izostali niti drugi tradicionalni carski tipovi koji su nekoć bili česti u monumentalnoj skulpturi: diptih iz Aoste, na kojemu je prikazan Honorije u oklopu, s vojničkim stijegom (*labarum*) i malom Pobjedom u ruci, dao je izraditi Petronije Prob, konzul 406. godine, što nas podsjeća na to da car nije samo dijelio darove, već ih je i primao.³⁴² Natpis na stijegu (*In nomine Christi vincas semper*) je zanimljiva parafraza poznate Konstantinove vizije (*In hoc signo...*), pri čemu je „znak“ (*signum*) ustupio mjesto Kristovu imenu, jednako kao što je gotovo istovremeno na kovanicama *labarum* ustupio mjesto znaku križa. Afirmacija kršćanskog identiteta na konzularnim je diptisima neobično kasna i javlja se tek oko polovice 6. stoljeća (za vladavine Justinijana), kada Krist zauzima mjesto u vrhu diptiha.³⁴³ Vjerojatno u to vrijeme treba datirati izuzetni Diptih Barberini iz Louvrea (sl. 135); ovdje je tradicionalna ikonografija carskog trijumfa – pobjednik na konju s kopljem u ruci, okružen personifikacijama Viktorije koja ga kruni i plodne Zemlje te predstavnicima podjarmljenih naroda koji donose darove – stavljena pod okrilje Krista.³⁴⁴

Teško je odgovoriti na pitanje zašto se ta i slične formule javljaju tako kasno na bjelokosnim radovima koji su nesumnjivo nastali u dvorskim radionicama kršćanskoga Carstva. Je li posrijedi osjetljiva priroda odnosa svjetovne i duhovne vlasti, koja nije u potpunosti razriješena sve do 7. stoljeća, kada je na novcu Justinijana II. lik Krista po prvi puta istisnuo portret vladara?³⁴⁵ Ili je odlučujući čimbenik ipak serijska, neminovno konzervativna narav proizvodnje ovih predmeta, pri čemu se nevoljko odstupila od tradicionalnih rješenja naslijeđenih iz prošlosti, tim više što je riječ o ikonografiji vezanoj uz reprezentacijske slike na državnoj razini? Kada se napokon dogodila, kristijanizacija konzularnih diptiha nije spriječila njihov skori nestanak; više negoli nestašicom dragocjene bjelokosti – koja je stizala iz Afrike i Indije – taj je nestanak uvjetovan utrućem konzulata, jedne od najduljih rimskih administrativnih tradicija (Republika i Carstvo), pa tako i u ovome možemo vidjeti simbolički kraj antičkoga svijeta, kao što je to za mnoge predstavljalo ukidanje platonističke Akademije u Ateni nedugo prije (529).³⁴⁶

Premda su carevi nastojali zakonima ograničiti upotrebu bjelokosti i vezati je uz strogo određene rituale u nadležnosti dvora – uporno ponavljanje takvih zakona prije svega ukazuje na njihovo neprovođenje – bogati aristokrati imali su dovoljno sredstava da



Slika 135. Krilo bjelokosnog diptiha (Diptih Barberini), prva pol. 6. st. Pariz, Louvre.

Jedan od najljepših radova u bjelokosti iz vremena kasne antike u središtu ima (istočnorimskoga) cara kao osvajača na konju. Na to aludiraju koplje zabodeno u zemlju i muškarac u perzijskom kostimu iza konja koji podiže ruku u znak aklamacije. Uz konjanika su personifikacije krilate Pobjede, koja ga kruni lovorovim vijencem, te sjedeće Zemlje (*Tellus*) u podnožju, koja ga podupire, otkrivajući bogatstva prirode u svome krilu. U donjem su dijelu predstavnici pokorenih naroda (Perzijanci i Indijci, s karakterističnim životinjama), koji nose darove pobjedničkome caru. U vrhu prikaza, koji u potpunosti odgovara tradicionalnom repertoaru carskoga trijumfa, postavljen je Krist, u medaljonu koji pridržavaju dva anđela. Upravo je Kristova gesta blagoslivljanja ta koja čini rimski trijumf mogućim.

sebi priušte najkvalitetnije radove. Ti su često ukrašeni tradicionalnim religijskim i mitološkim temama i vjerojatno ih treba dovesti u vezu sa svećeničkim dužnostima koje su obnašali pojedini članovi vodećih rimskih obitelji koji su i dalje nastavljali štovati stara božanstva.³⁴⁷ Za razliku od konzularnih diptiha, koji odražavaju službenu struju kasnoantičke umjetnosti, njihov je stil pod izrazitim utjecajem klasične tradicije. Jedan od najljepših primjera je diptih koji je danas podijeljen između Muzeja Cluny u Parizu i Victoria & Albert muzeja u Londonu; sudeći po imenima u natpisnom polju u vrhu reljefa, bio je izrađen za dvije utjecajne rimske aristokratske obitelji – Nikomahe (*NICOMACHORUM*) i Simahe (*SYMMACHORUM*) – čiji su istaknuti članovi krajem 4. stoljeća bili predvodnici poganske struje u Rimskome senatu.³⁴⁸ Neki su diptih htjeli dovesti u vezu s poklonima koje je Simah dijelio prigodom organizacije igara za svoga sina 394. ili 401. godine, drugi s vjenčanjem koje je trebalo dodatno pojačati dobre odnose dvije moćne obitelji.³⁴⁹ Richard Delbrueck je upozorio na „meki poganski sadržaj“: na reljefima nije prikazana krvava žrtva, nema hrama niti slika bogova (idola); sve podsjeća – kako je uočio Bente Küllerich – na „snenu atmosferu koja karakterizira atičke grobne stele“.³⁵⁰ Možda takva usporedba otkriva pravu namjenu diptiha; spuštene baklje u rukama svećenice na polovici koja je označena Nikomahovim imenom sugeriraju smrt i žalovanje, pa je isto tako moguće da su reljefi nastali u spomen na nekog preminulog člana obitelji. Kako god odlučili tumačiti njegov sadržaj, sigurno je da su tradicionalna vjerska tematika (svećenice Kibelina, odnosno, Jupiterova i Dionizova kulta) te naglašeno klasični izraz utjecali na to da je diptih u literaturi postao paradigmom tzv. *Poganske obnove* i jedan od najčešće citiranih primjera za procvat umjetnosti krajem 4. stoljeća.³⁵¹

Promatrajući elegantne, lijepo proporcionirane ženske figure teško bismo mogli povjerovati u tako kasnu dataciju; glede stila, navedeni bi reljefi mogli jednako tako biti djelo atenske klasične umjetnosti s kraja 5. stoljeća pr. Kr. ili rimskoga klasicizma u Augustovo ili Hadrijanovo doba. Samo izvježbano oko otkriva manje nepravilnosti, strane klasičnoj tradiciji, ponajprije u odnosu figura naspram pravokutnog okvira i u nedosljednom osjećaju za plastičnost (koja posebno dolazi do izražaja u prikazu oltara), ali ista obilježja susretali smo već na carskim spomenicima iz doba Antonina u 2. stoljeću. Pomislili bismo da je suhi, pomalo beživotni akademizam okrenut prošlosti dominantno obilježje tih reljefa, ali to nije

sve; rimska umjetnost dala nam je dovoljno povoda da govorimo o stalnoj transformaciji naslijeđenog, čak i kada je riječ o kopijama ili spolijama sa starijih spomenika. Kao što je bio slučaj na Konstantinovu slavoluku, tako i ovdje moramo postaviti pitanje odnosa između tradicionalnih tema i odabira klasičnih likovnih uzora kao nositelja ne samo estetskih, već i etičkih poruka. Za razliku od Konstantina, koji kroz reljefe iz Trajanova, Hadrijanova i Markova vremena slavi obnovu reda i kontinuitet Carstva, dvije velike aristokratske obitelji na diptihu slave kontinuitet poganskih kultova, slobodu i privilegiju tradicionalne religije da na svoj način traže odgovor na *Veliku tajnu*, do koje svi ne stižu istim putem.³⁵² U tom smislu, doista je teško ovaj diptih ne dovesti u vezu s atmosferom posljednjega velikog sučeljavanja tradicionalne rimske religije i kršćanstva pri kraju 4. stoljeća.

Brojni bjelokosni reljefi iz istog razdoblja imaju mitološke motive, primjerice lijepi diptih s Asklepijem i Higijom iz Liverpoola, koji je možda dokaz kontinuiteta Asklepijeva kulta na *insula Tibertina* u Rimu.³⁵³ Ako ih nije potrebno sve proglašavati religijskim manifestom i dovoditi u vezu s poganskom aristokracijom, ipak su dokaz u prilog kontinuitetu klasičnoga likovnog izraza i tradicionalne ikonografije nakon 313. godine.³⁵⁴ Tijekom 4. stoljeća javljaju se i prvi predmeti od bjelokosti ukrašeni prizorima s kršćanskom tematikom (vidi sl. 111). Lijepi sandučić iz Brescie (lipsanoteka), koji je izvorno vjerojatno služio za pohranu relikvija, obično se datira u 380-e godine i pripisuje sjevernoitalskim radionicama.³⁵⁵ Nedugo poslije nastao je i mali sandučić pronađen početkom 20. stoljeća u Samageru blizu Pule, danas u Veneciji, s rijetkim prikazom Konstantinovog svetišta nad Petrovim grobom u Rimu.³⁵⁶ Naposljetku, jedan od prvih poznatih prikaza Raspeća nalazi se na malom bjelokosnom reljefu u Londonu; datiran je na početak 5. stoljeća, otprilike u isto vrijeme kada i reljef na drvenim vratnicama crkve Sv. Sabine u Rimu.³⁵⁷

UKRAŠENI PLADNJEVI I PREDMETI OD SREBRA

Iz Simahovih pisama doznajemo da su pokloni koje je rimski aristokrat podijelio prigodom organizacije igara njegova sina uključivali ne samo bjelokosne diptihe i novac, već i srebrne posude. Te su vrlo vjerojatno bile jednostavne, neukrašene zdjelice tipa *fijale*,

male umjetničke vrijednosti, ali tijekom 4. stoljeća nije nedostajalo velikih i raskošnih primjeraka, bogato ukrašenih ornamentalnim i figuralnim motivima, koji općenito predstavljaju vrhunac te proizvodnje. Kao i bjelokost, luksuzni predmeti od srebra stoljećima su bili prisutni u antičkom svijetu; Homerov opis štita koji je Hefest izradio za Ahileja i ukraasio prizorima života u gradu i prirodi, ako i nije više od pjesničke invencije, pokazuje da je to umijeće zarana bilo na velikoj cijeni u Grčkoj. Ipak, ukrašene posude od srebra nisu uobičajene prije helenističkog razdoblja, kada ih treba sagledati u kontekstu kraljevskih ambicija Aleksandrovih nasljednika. Sami Rimljani dugo su zazirali od njihova sjaja. O tome svjedoči epizoda iz djela Plinija Starijega s poslasticima iz Kartage koji su, za boravka u Rimu, u različitim patricijskim obiteljima objedovali iz istoga srebrnog servisa.³⁵⁸ No, takav se odnos promijenio tijekom posljednjeg stoljeća Republike, kada rimski moćnici počinju oponašati helenističke monarhe. Poznati govornik Gaj Licinije Kalvo tuži se da se srebro troši na izradu kuhinjskog posuđa; njihovi oblici „podložni su promjenljivosti ljudskoga ukusa tako da ni jedna vrsta ne ostaje dugo u uporabi“.³⁵⁹ Nalazi iz ranoga Carstva ilustriraju ponajbolju helenističku tradiciju, o čemu svjedoče predmeti iz ostava u Boscorealeu i Hildesheimu.³⁶⁰ Među njima susrećemo posude koje obli-

Slika 136. Srebrni pehar iz Boscorealea (Tiberijev pehar), rano 1. st. Pariz, Louvre

Lijepi pehar (skif) iz Boscorealea vjerojatno je nastao u carskim radionicama, za vrijeme cara Tiberija. Ukrašen je povijesnom scenom (Tiberijev trijumf), što je rijetkost na predmetima od srebra, na kojima dominiraju mitološke teme. Čin ubijanja žrtvene životinje relativno se rijetko pojavljuje u rimskoj umjetnosti i valja ga usporediti s prikazom Marka Aurelija, koji se priprema za žrtvu ispred Jupiterova hrama na Kapitoliju (vidi sl. 15).



kom i odabirom ukrasnih motiva mogu podsjetiti na oslikanu grčku keramiku arhajskoga i klasičnoga razdoblja, a tu vezu mogu potvrditi i pojedini ikonografski detalji. Od tema dominiraju pojedinačni prikazi bogova i heroja – nerijetko izrađeni u visokom reljefu, pod utjecajem skulpture – dok su narativne scene rjeđe, poput ranjenog Filokteta te Prijama koji moli Ahileja za Hektorovo tijelo, na dva pehara (skifa) nađena na prostoru Danske.³⁶¹ Iznenađujuće je malo povijesnih reljefa, kao što je onaj s Tiberijevim trijumfom i žrtvenom procesijom na skifu iz Boscorealea koji je vjerojatno nastao – kao i njegov pandan s prikazom Augusta – u carskim radionicama, možda kao dar prigodom neke posebne obljetnice ili događaja (sl. 136).³⁶² Čini se da u to vrijeme teme iz javne, službene rimske umjetnosti nisu smatrane prikladnim ukrasima s obzirom na oblik i namjenu tih predmeta, zbog čega je repertoar dugo vremena ostao vezan uz helenističke uzore. Istovremeno, običaj ukrašavanja čitave površine pladnja *slikama u reljefu* ili drugim tehnikama nije zabilježen prije ranoga Carstva i predstavlja novinu u dotadašnjoj produkciji, koja će utjecati na oblik i ukras kasnoantičkog srebra.³⁶³

Premda podrijetlo pojedinih reprezentativnih primjeraka upućuje na dvorske radionice i službenu propagandu, predmete od srebra u ranom Carstvu prije svega treba sagledavati u kontekstu obiteljskog doma: na fresci iz jednoga groba u Pompejima prikazan je stol u interijeru rimske kuće s različitim tipovima posuda – vrčevima, zdjelama, pladnjevima i čašama.³⁶⁴ To ipak nije sasvim običan stolni servis; Jocelyn Toynbee misli da reprezentativne posude od srebra nikada nisu bile korištene u praktične svrhe i da su umjesto toga služile za pokazivanje u aristokratskim vilama, gdje su mogle visjeti na zidu kao svojevrsne slike.³⁶⁵ Da je srebro takve kvalitete prije svega statusni simbol, poručuje nam Petronije u *Satirikonu*, kada opisuje Trimalhiona, novopečenog bogataša, kako se razmeće pred gostima na gozbi nabrajajući predmete od srebra u svome posjedu – „vrčevi veliki kao urne i svi od srebra“ – i opisujući njihove mitološke ukrase koje, dakako, pogrešno tumači: „Na jednome je urezano kako Kasandra ubija svoje sinove... Imam i žrtvenu zdjelicu... na njoj se opet vidi, kako Dedal zatvara Niobu u trojanskoga konja. Osim toga, imam i velike pehare od teškoga srebra... Uvjerem sam da sve ovo ne bih nikome dao ni za kakvo blago“.³⁶⁶ Sličan je ton i u Marcijalovim *Epigramima*: „Nema ništa vrednije prijezira od Eukta... kada stari brbljavac krene prepričavati nevjerojatno podrijetlo svoga srebrnog posuđa“.³⁶⁷ Neki su umjetnici postali slavni radeći u srebru: Plinije kaže da je jedan od

Slika 137. Rim,
freska u hipogeju
Trebija Justa, prva
polovica 4. st.

Zanimljivi oslici u hipogeju Trebija Justa podsjećaju na zagrobne teme rimske plebejske tradicije, sa scenama iz pokojnikova zanimanja (pisarski pribor koji vidimo na stražnjem zidu arkosolija ukazuje na njegovu profesiju). U središnjem prikazu Trebije Just sjeđi, s nogama na supedaneju, između supruge i sina. Oni su ispred njega raširili tkaninu i ponosno pokazuju obiteljsko srebro, simbol pokojnikova uspjeha u društvu.



njih, Mentor, izradio samo četiri para predmeta koji su svi nestali u požaru hramova u Efezu i na Kapitoliju u Rimu. To nas podsjeća da su najljepši primjerci često bili namijenjeni bogovima kao zavjetni dar i mogli su imati ulogu u kulturnom činu.³⁶⁸ No, u kontekstu obiteljske kuće, njihova je prava svrha bila demonstrirati domaćinovo bogatstvo, status i kulturu; Trimalhionov slučaj ukazuje na to da su često u pitanju pripadnici malograđanskog sloja, koji se upinju preskočiti pokoju društvenu stepenicu. Upravo to sugerira jedna freska iz grobnice Trebija Justa u Rimu iz 4. stoljeća, gdje otac porodice ponosno pokazuje rukom na relativno skromne posude pred

sobom, izložene na raširenoj tkanini koju pridržavaju supruga i sin, sugerirajući postignuti uspjeh u karijeri i životu (sl. 137).³⁶⁹

Sve što smo rekli o posljednjim stoljećima Republike i prvim stoljećima Carstva možemo primijeniti i na kasno Carstvo. Ipak, promjene u načinu upravljanja državom, poglavito centralizacija političke moći i birokratizacija, utjecat će na namjenu i način korištenja srebra.³⁷⁰ I dalje poglavito zamišljeni kao reprezentativni stolni servisi, razni oblici posuda, naročito veliki ukrašeni pladnjevi – neki od najljepših primjera rimskoga umjetničkog obrta u 4. stoljeću – imaju sve izraženiju ceremonijalnu namjenu (sl. 138). Na promijenjenu situaciju ukazuje i iznenađujuća distribucija srebra, s neobičnom koncentracijom ostava i pojedinačnih nalaza u Britaniji i Galiji te u blizini granice na Rajni i Dunavu (Kaiseraugst, Mildenhall, Traprain Law, od nedavna Vinkovci, da navedemo samo najznačajnije). Nasuprot tome, iznenađuje mali broj nalaza u Rimu te njihov gotovo potpuni izostanak na području ekonomski naprednijih i kulturom najbogatijih provincija – Sjeverne Afrike i heleniziranog Istoka. Jedno od mogućih objašnjenja, ako izuzmemo uvijek prisutan čimbenik slučajnosti nalaza, specifične su regionalne tradicije i navike u kasnoj antici: moguće je da su ukrašeni pladnjevi u bogatim kućama u rimskoj Britaniji – kako je pretpostavljala Toynbee – imali donekle sličnu ulogu kao narativni mozaici koji su, pak, obilno posvjedočeni upravo u južnim i istočnim provincijama Carstva. Brojne podudarnosti u ikonografiji doista otkrivaju korištenje zajedničkih modela, distribuiranih vjerojatno putem majstorskih bilježnica.³⁷¹ Nažalost, okolnosti nalaza ostava su takve da gotovo nigdje ne možemo rekonstruirati izvorni arheološki kontekst, niti ih dovesti u vezu s velikim ladanjskim vilama provincijske aristokracije.³⁷² Ipak, *psihologija ostave* nameće pitanje (ne)sigurnosti kao poglavitu motivaciju za skrivanje dragocjenosti, pa tako odgovor na njihovu brojnost uz rajnski i dunavski limes treba prije svega tražiti u ratnim zbivanjima i previranjima u 3. i 4. stoljeću.³⁷³ Dobro istražena ostava iz Kaiseraugsta (sredina 4. stoljeća) ukazuje na to da su vlasnici tih predmeta često vojni zapovjednici, ali i to da pojedini predmeti mijenjaju više vlasnika.³⁷⁴ Sporadični natpisi sugeriraju, pak, da je barem dio njih izrađen u carskim radionicama.



Slika 138. Ostava iz Mildenhalla, sredina 4. st. London, British Museum

Par velikih i malih pladnjeva (vidi sl. 39), zdjele različitih oblika i veličina te veći broj žlica, nađenih u Mildenhallu u Engleskoj, dio su raskošnoga srebrnog servisa za jelo. O vlasnicima, nažalost, ne znamo ništa, budući da je nalaz lišen bilo kakvog arheološkog konteksta, ali bogatstvo ostave upućuje na ljude znatno imućnije od Trebija Justa (vidi sl. 137). Neki misle da je posrijedi dar cara Julijana generalu Lupicinu.

Kao i u slučaju bjelokosti, država je nastojala regulirati uporabu srebra: *Carska povijest* Aurelijanu (270-275) pripisuje odluku kojom se dopušta privatnim osobama ukrašavati kola srebrom.³⁷⁵ Ne ulazeći u njihovu točnost – danas znamo da je *Carska povijest* nedovoljno pouzdana historiografska konstrukcija s kraja 4. stoljeća – ti podaci ipak govore o stalnoj potrebi vladarâ da sačuvaju kontrolu nad raspodjelom bogatstva i uspostave jasne staleške kriterije u svrhu precizno ustrojenoga klijentelističkog odnosa koji najavljuje srednjovjekovni feudalni sustav.³⁷⁶ Specifična ceremonijalna namjena koju imaju u to doba pomaže nam shvatiti zašto najbrojniji i najreprezentativniji primjeri posuda od srebra potječu upravo iz 4. stoljeća i u pravilu su veći i raskošniji od ranijih radova u istom materijalu: najveći među njima, poput tzv. Seusovog pladnja ili Teodozijevog misorija, dosežu preko 70 cm u promjeru i teže do 15 kg. Dobrostitvost ili darežljivost (*liberalitas*) oduvijek je smatrana jednom od vrlina plemenita vladara, pa ne čudi što je rimska umjetnost s vremenom stvorila nekoliko ikonografskih tipova koji su je trebali utjeloviti. Na Konstantinovom slavlolu prikazana je u dva navrata, na jednom od reljefa iz vremena Marka Aurelija te u sceni podjele novca (*Jargitio*) na frizu iz 315. godine (vidi sl. 91).

Razlike među njima pokazuju, međutim, da je tek u kasnome Carstvu navedena praksa postala dio propisanog i precizno osmišljenog protokola, pa tako u prvoj polovici 4. stoljeća čujemo za službu na dvoru kojoj je na čelu *comes sacrarum largitionum*, zadužen za distribuciju darova u prigodi careva rođendana, trijumfa ili proslave obljetnice vladavine.³⁷⁷ Dvorski ceremonijal utjecao je na pojavu ikoničnog prikaza autoritarnog dobročinitelja, koji će dominirati u službenoj umjetnosti; lijep je primjer već spomenuta ilustracija u Filokalovom kalendaru iz 354. godine, gdje je car Konstancije prikazan kako dijeli novac u povodu obilježavanja nove godine.³⁷⁸

Uobičajeni darovi u takvim prigodama sastoje se od novca, srebra, dragog kamenja, opreme, oružja i odjeće; već i njihov raspon sugerira svetost vladara iz čije ruke proizlaze sva dobra, što odgovara novom shvaćanju njegove uloge u kasnoj antici.³⁷⁹ Među njima su i posude od srebra; većinom su posrijedi jednostavne plitice manje težine (1-2 kg), lišene ukrasa ili s carevim portretom u središnjem medaljonu.³⁸⁰ No, ima i znatno ambicioznijih primjera koji bez sumnje predstavljaju i proporcionalno važnije poklone: takav je veliki, reprezentativni pladanj iz ostave u Kaiseraugstu (sl. 139); natpis u nijelu oko središnjeg medaljona spominje dar cara Konstanta (337-350), najmlađega Konstantinova sina, nepoznatom primatelju prigodom obilježavanja desete obljetnice vladanja (*decennalia*).³⁸¹ U istu kategoriju zasigurno pripada i najljepši predmet iz ostave poznate kao Seusovo blago: to je veliki srebrni pladanj promjera 70-ak cm, težak gotovo 9 kg, s ukrašenim središnjim medaljonom i obodom te posvetnim natpisom iz kojega doznajemo da je riječ o daru namijenjenom nekom Seusu, čije ime ukazuje na barbarsko podrijetlo.³⁸² Nažalost, darovatelj nije imenovan, ali dimenzije i visoka kvaliteta srebra (96-98% čistoće), te sličnost s Konstantovim pladnjem iz Kaiseraugsta govore u prilog pretpostavci da je i ovdje posrijedi carski poklon. Osim iste tehnike izrade i sličnih ukrasnih motiva, na to upućuju sadržaj i ton natpisa te znak krizmona, umetnut na početak natpisa; vidjeli smo da taj istovremeno ima ulogu trijumfalnog znaka konstantinske dinastije i kršćanskog simbola. Iz carske radionice nesumnjivo potječe i srebrni pladanj iz Kerča na Krimu, s neuobičajeno velikim portretom cara Konstancija na konju koji može podsjetiti na konjaničku figuru s Diptiha Barberini u Louvreu (vidi sl. 135).³⁸³ I ovdje je, kao na prethodna dva primjera, primijenjena ukrasna tehnika nijela i pozlate, koja je bila poznata otprije, ali je tek u 4. stoljeću došla do punog izražaja. Riječ je o

Slika 139. a-b)
Srebrni pladanj
iz ostave u
Kaiseraugstu,
sredina 4. st. Augst,
Augusta Raurica

Geometrijski
motivi u tehnici
nijela i pozlate,
u središnjem
medaljonu i na
vanjskom obodu,
dominantan su
ukras ovoga
reprezentativnog
pladnja (55,8 cm u
promjeru). Njegova
važnost dolazi do
izražaja u natpisu u
obrubu središnjeg
medaljona (b), iz
kojega doznajemo
da je to poklon
što ga je car
Konstant dodijelio
nepoznatom
primatelju u povodu
proslave desete
obljetnice svoje
vladavine (342).
Praksa darivanja
raskošnih srebrnih
pladnjeva postala
je uobičajena u
kasnome Carstvu.



Slika 140. a-b)
Teodozijev misorij
(replika), 388.
Mainz, Römisch-
Germanisches
Zentrumuseum

Teodozijev misorij, među najvećim srebrnim pladnjevima u kasnoj antici (promjer 74 cm; težina 15,3 kg), nađen je u Španjolskoj (odakle je Teodozije podrijetlom). Izvornik se nalazi u Arheološkom muzeju u Madridu, ali ovdje donosimo ilustraciju odlijeva na kojemu je lakše razaznati detalje ukrasa. Reljef u tehnici iskucavanja prikazuje Teodozija Velikog (u sredini) i dva suvladara (Valentinijan II. i Teodozijev stariji sin Arkadije), na podiju koji predstavlja carsku palaču, s lijepim primjerom „sirijskoga“ zabata. Središnji motiv pladnja je predaja vjerodajnica podaniku koji je manji od carskih figura i prikazan u profilu (b). Izdužene, elegantne figure mekih oblika slične su onima na postolju Teodozijeva obeliska.



naglašeno plošnoj i ornamentalnoj tehnici, koja se tako podudara s već uočenim likovnim tendencijama u kasnoantičkoj umjetnosti.³⁸⁴

Ipak, od svih sačuvanih srebrnih pladnjeva, najveći i najzanimljiviji je tzv. misorij iz Madrida (sl. 140), datiran u 388. godinu, još jedan ogledni primjer carske umjetnosti s kraja 4. stoljeća.³⁸⁵ Na pladnju su u reljefnoj tehnici prikazani car Teodozije i suvladari (Valentinijan II. i sin Arkadije), frontalno okrenuti promatraču i okruženi carskom pompom: svaki sjedi na svom tronu i drži noge na supedaneju; odjeveni su u tunike dugih rukava i ogrtače-klamide pričvršćene na desnom ramenu velikom fibulom; svi nose biserima obložene dijademe kao krune i imaju aureole, Valentinijan i Arkadije u lijevoj ruci globuse, a Valentinijan još i žezlo.³⁸⁶ U pozadini, četiri stupa nose pročelje sa sirijskim zabatom, nalik onome na Peristilu Dioklecijanove palače u Splitu. Ispružena ženska figura u donjem dijelu s kornukopijom u ruci predstavlja personifikaciju Zemlje i obilja (*Tellus*); zajedno s trojicom malih dječaraca-erota u igri, ona upotpunjava reprezentativan prikaz kasnoantičke car-

Slika 140. b)
Teodozijev misorij
(detalj)



ske ideologije i idile (*felicitas temporum*).³⁸⁷ Teodozije je, dakako, posebno istaknut, kao što priliči najstarijem caru: smješten je u središte kompozicije i dodatno naglašen lukom sirijskoga zabata nad glavom, a njegov je tron pomaknut prema naprijed u odnosu na drugu dvojicu suvladara; njihove su figure izraženo manjih dimenzija, one vojnika tjelesne straže još su manje, što nas podsjeća da je ikonografska (semantička) perspektiva u kasnoantičkoj umjetnosti postala uobičajeno sredstvo isticanja državne hijerarhije. Izgubljen među velikim, gotovo nadnaravnim figurama gospodara svijeta, za razliku

od njih prikazan u profilu, mali se dužnosnik (sl. 140.b) skrušeno približava Teodoziju kako bi od njega primio dokument s vjerodajnicama (*codicillus / mandatam*). Teško je odgonetnuti o kakvom se predmetu točno radi, jer je pladanj po sredini prelomljen i oštećen, ali vjerojatno je riječ o bjelokosnom diptihu koji car spušta u ispružene ruke, ritualno prekrivene krajem ogrtača.³⁸⁸ Možemo li govoriti o konkretnom pojedincu ili je takav prikaz jednostavno ikonografska formula koja upućuje na specifičnu ulogu i funkciju cara, kao što su to dužnosti na reljefima Marka Aurelija s Konstantinova slavoluka?! Istu smo malenu figuru vidali na kršćanskim sarkofazima;³⁸⁹ tamo je riječ o pokojniku koji se došao pokloniti Kristu i od njega izmoliti mandat za novi život, ali sve izraženija anonimnost utjecala je na to da u takvim prikazima fizionomijski portreti više ne igraju ulogu. Dvorsku scenu na misoriju doista možemo usporediti s Predajom zakona na sarkofagu Junija Basa (vidi sl. 120), pri čemu svjetovni prikaz nije ništa manje simboličan od onoga vjerskog. Prema natpisu, pladanj je nastao 388. godine u povodu desete obljetnice Teodozijeve vladavine (*ob diem felicissimum X*), vjerojatno u radionicama istočnoga dijela Carstva, Konstantinopolu

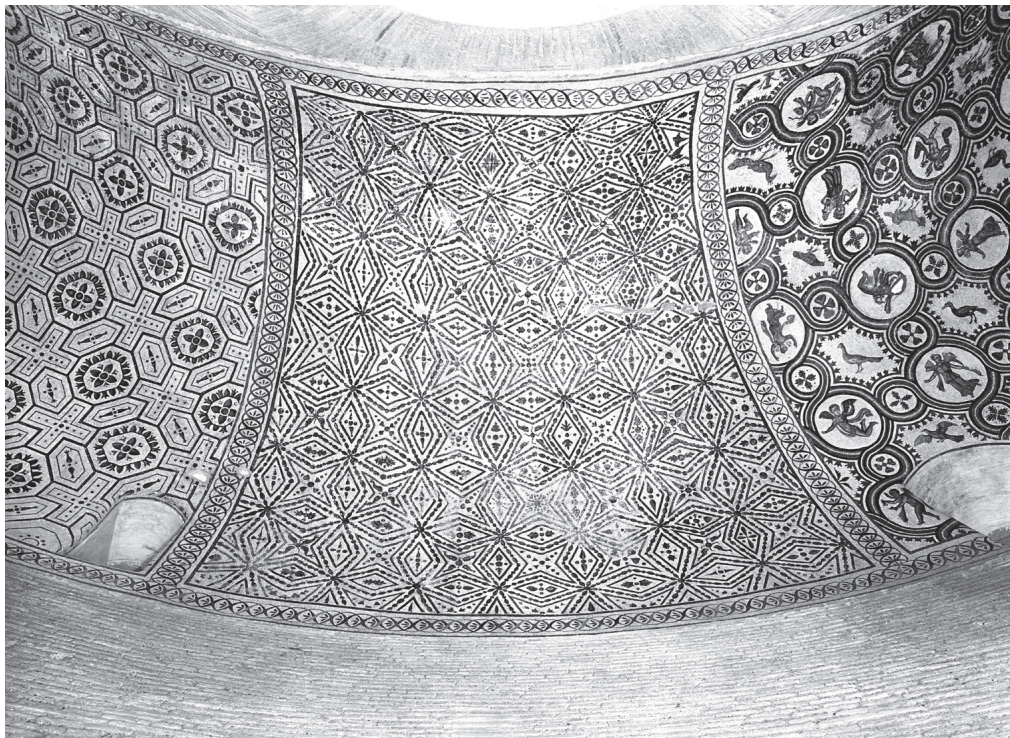
ili Solunu.³⁹⁰ Teško je zamisliti da bi takav raskošan primjerak, po vrijednosti jednak carskom portretu, mogao biti dio stolnog servisa; vjerojatno se radi o carskom poklonu koji je bio izložen na vidljivom mjestu, u domu ili službenim odajama, kao podsjetnik na to da sa srebrnim pladnjem car primatelju nije samo darovao dio svojeg vlasništva (posjeda), već je istovremeno na njega prenio i dio svojih ovlasti.³⁹¹ Naposljetku, možemo ga shvatiti i kao ikonu carskoga kulta, štovanu *in loco maiestatis*. Za Johna Beckwitha, Teodozijevim misorijem započinje bizantska umjetnost.³⁹²

*

Tko su primatelji takvih posebno dragocjenih darova? Dužnik koji na madridskom misoriju iz Teodozijevih ruku prima carski poklon ili mandat, mogao je biti netko na visokom položaju u dvorskoj administraciji, poslanik odaslan u važnu diplomatsku misiju ili novoimenovani senator u Konstantinopolu. No, najčešće su u pitanju istaknuti časnici rimske vojske ili poglavice savezničkih naroda s druge strane *limesa*, čija je lojalnost postala neophodna za osiguranje vlasti.³⁹³ Plaćanje za naklonost vojske u to je doba uobičajena pojava; opisujući borbu za prevlast u istočnome dijelu Carstva 313. godine, Laktancije kaže da je Maksimin (Daja) držao da će vojnici napustiti Licinija, „jer je ovaj bio suzdržaniji u darovima od njega“.³⁹⁴ *Carska povijest* u životopisu cara Valerijana (253-260) navodi pismo s popisom darova koje treba dostaviti Klaudiju, zapovjedniku (tribunu) legije na istočnoj granici, kako bi ga se pridobilo: uz novac, žito, vino, odjeću i oružje, navedeni su predmeti od srebra težine pedeset libri (oko 15 kg), uz to čaše i vrčevi težine jedanaest libri (oko 3,5 kg). Popis završava sljedećom opaskom: „To sam mu sve odredio kao da je vojskovođa (*dux*), a ne tribun...“.³⁹⁵ U životopisu Valerijanova sina i nasljednika Galijena (253-268) također se spominje pismo u kojemu je car tom istom Klaudiju – zasigurno iz sličnih pobuda kao i njegov otac – namijenio „dvije obredne zdjele s biserima od tri libre, dva pehara s biserima od tri libre, srebrni tanjur s bršljanovim grožđem od dvadeset libri, srebrnu zdjelu s vinovom lozom od trideset libri, srebrnu tavu s bršljanom od dvadeset tri libre, srebrnu posudu za ribe od dvadeset libri, dvadeset pet libri manjeg srebrnog posuđa...“, što sve zajedno iznosi oko 40 kg srebra.³⁹⁶ Navedene brojke dopuštaju nam okvirno zamisliti carski poklon dostojan važnoga vojnog zapovjednika; pritom ne smijemo zaboraviti da autori navedenih životopisa pišu krajem 4. stoljeća i da u njihovim opisima treba tražiti odjeke

suvremenih običaja. *Zdjela s vinovom lozom* od trideset libri (oko 9 kg) težinom odgovara, primjerice, gore spomenutom Seusovom pladnju, a *srebrna posuda za ribe od dvadeset libri* (oko 6 kg) jednom od srebrnih pladnjeva koji su 2012. godine otkriveni u ostavi u Vinkovcima; usporedimo li ukupnu težinu srebrnih predmeta iz Galijenova pisma s nama poznatim ostavama, ustanovit ćemo da je nešto veća od težine predmeta iz Vinkovaca (36 kg) ili Mildenhalla (oko 30 kg), dviju ostava koje predstavljaju, vjerojatno, najpotpuniji primjer reprezentativnoga stolnog servisa iz 4. stoljeća.³⁹⁷

Moguće je da o primateljima srebrnih pladnjeva posredno svjedoči i mjesto njihove izrade. Sudeći po zabilježenim radionicama, rijetki su primjeri, naime, nastali u Rimu i Konstantinopolu;³⁹⁸ umjesto toga, nailazimo na imena majstora (većinom grčka) iz Akvileje, Mainza i Trieria na zapadu te Sirmija, Niša, Soluna, Nikomedije i Antiohije na istoku, što se podudara s poznatim kovnicama novca i riznicama dragocjenih metala u kasnome Carstvu. Takvu evidenciju moramo dovesti u vezu sa stalnim pokretima dvora (*comitatus*) uzduž glavnih dijelova obrambenog *limesa* – čitajući Amijana Marcelina doznajemo gdje je komunikacijska kičma Carstva u 4. stoljeću – i s potrebom da se osigura lojalnost regionalnih vojski, poglavito u Galiji, Iliriku te na granici s Perzijom. Možemo pretpostaviti da su zajedno s dvorom putovali i majstori zaduženi za izradu potrebnih poklona, tim prije što su takva putovanja mogla potrajati godinama.³⁹⁹ U cjelini, kasnoantičko je društvo bilo izrazito pokretno; znamo da su i bogati aristokrati svoj privatni dvor selili od imanja do imanja, pretvarajući se postupno u srednjovjekovne feudale.⁴⁰⁰ Valerija Melanija (383-438), koja se na Jeronimov nagovor posvetila asketskom životu u Svetoj zemlji, darovala je crkvi u sjevernoafričkoj Tegesti vilu s brojnim zanatlijama, među kojima su bili zlatari i srebrari.⁴⁰¹ Pitanje radionica postavlja se i u svjetlu čestih podudarnosti u ikonografiji i ukrasnim motivima na srebrnim posudama i mozaicima u kasnoj antici; djelomice to možemo objasniti *bilježnicama* koje su mogle cirkulirati diljem Carstva, ali katkad iza takvih podudarnosti naslućujemo i neposrednije veze. U tom smislu, znakovita je sličnost dekorativnih mozaika u svodu kružnog deambulatorija crkve Sv. Konstance (sl. 141), s obodima pojedinih reprezentativnih srebrnih pladnjeva, na kojima zapažamo istu morfologiju ukrasa. Znamo da je crkva izvorno bila predviđena za mauzolej Konstantinovih kćeri, stoga moramo pretpostaviti da su je mozaicima ukrašavali majstori iz carskih radionica; neka vrsta



Slika 141. Rim, crkva Sv. Konstance, dio mozaika u svodu deambulatorija, sredina 4. st.

Polja ukrašena raznolikim geometrijskim motivima dominiraju u svodu kružnog deambulatorija bivšega carskog mauzoleja, zajedno s već zabilježenim motivima erota i vinove loze (vidi također sl. 124). Utoliko mogu podsjetiti na obode srebrnih pladnjeva, koji kombiniraju slične dekorativne obrasce.

koordinacije ili jedinstvene formalne ideje, koja bi bila vidljiva u oba medija, morala je biti prisutna i imala je carski pečat.⁴⁰²

IDEAL ARISTOKRATSKE DOKOLICE

Možemo, dakle, zaključiti da su brojni primjerci srebrnih posuda – poglavito veliki, reprezentativni pladnjevi – predstavljali carske poklone i da im je svrha bila nagraditi one o kojima je Carstvo sve više ovisilo, a to su uspješni i popularni zapovjednici legija poput Klaudija i, možda, Seusa. Bili su to predstavnici nove, vojničke aristokracije koja će, zajedno s činovničkim slojem, promijeniti društvenu sliku kasnoga Carstva. Dimenzije i težina pladnjeva govore o njihovoj ceremonijalnoj namjeni. Smijemo, osim toga, pretpostaviti da je sklonost sjajnom i dragocjenom posuđu bila posebno istaknuta kod barbarskih poglavica i saveznika i da su zbog toga predmeti od srebra bili omiljen i cijenjen diplomatski poklon. Tome u prilog govore brojni nalazi s one strane *limesa* koje samo djelomice možemo objasniti ratnim plijenom. Slijedom toga, očekivali bismo da protokolarna namjena takvih predmeta – jednako kao i u slučaju

konzularnih diptiha – ide ruku pod ruku sa službenom carskom ikonografijom, poput one na Teodozijevom misoriju. No, većina sačuvanih carskih poklona, poglavito oni manjih dimenzija, lišeni su ukrasa, ili su, kao spomenuti decenalijski pladanj cara Konstanta iz Kaiseraugsta, ukrašeni isključivo geometrijskim i vegetabilnim ornamentalnim motivima.

Trebamo li iz toga zaključiti da prikazi drugačije prirode – mitološkog ili žanrovskog karaktera – ukazuju na druge naručitelje? Ne neminovno. Posebno je u tom smislu znakovita ikonografija velikoga Seusovog pladnja koji smo, zahvaljujući natpisu i znaku (dinastijskog) krizmona, također svrstali u kategoriju carskog poklona. Ondje je, u središnjem medaljonu, ponovo u tehnici nijela i pozlate, prikazana gozba u prirodi. Daleko smo od hijerarhijske i ukočene reprezentacijske slike koja dominira na Teodozijevom misoriju i konzularnim diptisima; umjesto toga, prikaz vrvi realističkim detaljima i gotovo opsesivnom potrebom da se na malom prostoru zabilježe svi bitni dijelovi radnje. Prepoznajemo otmjeno društvo u sjeni razapetog platna, na obali vode bogate ribom; natpis *Pelso* smješta ovu scenu na Balaton u današnjoj Mađarskoj i daje joj dimenziju stvarnog prostora i vremena, za što nema primjera na ranijim radovima u srebru.⁴⁰³ Muškarci i žene pogleli su po jastucima raspoređenima u polukrug oko maloga okruglog stola na kojemu je pladanj s ribom; čini se da jedan od sudionika dijeli kruh, drugi ispija čašu, treći se okrenuo i pokazuje na (svoga?) konja, koji je i imenovan (*Inocentius*), dok četvrti hrani lovačke pse. Po strani, sluge pripremaju hranu – jedan je upravo rasporio svinju – podgrijavaju vodu, pecaju ribu, raznose tanjure i čaše, a u vrhu i u dnu medaljona prikazani su detalji lova. Priroda vrvi obiljem, od malih životinja poput zeca koji samo što nije uhvaćen u zamku – omiljenog motiva u ovom žanru – do riba u potoku ili jelena koji je pripremljen za ražanj, a sve to na dobrobit vesele družine u središtu prikaza. Slična je gozba u prirodi na središnjem medaljonu pladnja iz Cesene.⁴⁰⁴ No, najbolja usporedba je ona s mozaicima iz raskošne vile u Piazza Armerina na Siciliji, za koju neki smatraju da je pripadala Dioklecijanovom suvladaru Maksimijanu.⁴⁰⁵ Ondje je gozba dio velikog i detaljima bogatog prikaza lova, koji sadrži i prizor prinošenja žrtve pred Dijaninim oltarom u svetom gaju, vrlo sličan onome na jednom od Hadrijanovih medaljona s Konstantinova rimskog slavoluka.⁴⁰⁶ Budući da su mozaici u Piazza Armerina vrlo vjerojatno djelo sjevernoafričkih radionica, postavlja se pitanje

Slika 142. Ulomak kamenog reljefa sa scenama iz lova, 3 / 4. st. Arheološki muzej Split

Na reljefu iz Arheološkog muzeja u Splitu vidimo iste motive kao i u središnjem medaljonu Seusovog pladnja: od polaska u lov (lovac s psom lijevo), do pripreme ulovljene divljači desno (vađenje utrobe). Realističnost prikaza i preciznost detalja na splitskom reljefu još su jedan dokaz pažnje kojom rimski umjetnici prilaze temi, ali i podsjetnik u kojoj je mjeri lov u kasnoj antici postao „najvećim od svih mitova“.



nisu li upravo one zaslužne za raširenost pojedinih tema i motiva koje nalazimo na srebrnim pladnjevima u 4. stoljeću.

Gozba i lov su omiljene teme u kasnoantičkoj umjetnosti, a slična ikonografska rješenja u različitim tehnikama ukazuju na postojanje zajedničkih predložaka (sl. 142). Vidjeli smo da je gozba bila česta u zagrobnoj umjetnosti 3. i 4. stoljeća, kako poganskoga, tako i kršćanskog sadržaja. Vibijin nebeski banket u hipogeju na *Via Appia* (vidi sl. 20) nije bitno drugačiji od prikaza gozbe na Seusovom pladnju. Obiluje realističkim detaljima kao što je posluga koja donosi hranu na velikim pladnjevima ili lijeva vino u čaše iz lijepih vrčeva, uz odobravajuće geste i vesele povike okupljenih za stolom. Sličan je i kršćanski banket u katakombama Svetih Petra i Marcelina (vidi sl. 73), koji također oscilira između realističkih detalja – vrč i čaša u ruci poslužitelja, stol s hranom te dvije amfore s vinom – i simboličke interpretacije zajedničkog euharistijskog objeda.⁴⁰⁷ Na Seusovom pladnju ili na mozaiku u Piazza Armerina to nisu, dođuše, nebeski banketi i slike zamišljenog raja koji čeka na vjernika poslije smrti, ali niti ovdje nismo daleko od simbolički intoniranog sadržaja; doista, to je slika idealizirane dokolice (*otium*), koju bogati Rimljani provode na imanju u provinciji, u idiličnoj atmosferi povratka prirodi, prikladnoj kako za lov (*vita activa*), tako i za filozofska razmišljanja ili prepisku s prijateljima (*vita contemplativa*). Vidjeli smo da je rimska umjetnost oduvijek težila realističnom prikazivanju tema koje predstavljaju statusne simbole društva; lov i gozba bez sumnje pripadaju u tu kategoriju – to su aktivnosti koje ponajbolje obilježavaju onaj dio vremena koji pripadnici rimske elite posvećuju samo sebi, daleko od poslova i vreve grada (*negoti-*

um). Koje su stvari od važnosti za taj sloj društva, opet zorno otkriva pismo cara Valerijana s popisom darova za tribuna Klaudija, među kojima, osim navedenih predmeta od srebra nalazimo lovce (*venatores*), vozača kočije (*carpentarius*), nosača vode (*aquarius*), ribara (*piscator*) i slastičara (*dulciarius*); usporedimo li taj popis s prikazom u središnjem medaljonu i na vanjskom obrubu Seusova pladnja – gdje se nastavljaju prizori iz lova – otkrit ćemo da se gotovo u potpunosti podudaraju, stoga i taj aspekt govori u prilog našoj interpretaciji pladnja kao carskoga poklona.

Reprodukcije sličnih statusnih rituala, kojima treba pridodati različite prikaze zemlje i vode, divljih i pitomih životinja ili posebno omiljene personifikacije godišnjih doba i njihove plodove, izvanredno su česte u kasnoantičkoj umjetnosti. Nastoje pokazati bogatstvo i zemaljsko obilje, zazivaju sreću i blagostanje, a posredno, dakako, predstavljaju pohvalu sretnom vlasniku, bilo da je sve to stekao rođenjem ili, pak, zaslužio u carskoj službi, kao što je to možda bio slučaj s tajanstvenim Seusom i njegovim posjedom na Balatonu. Ti su motivi dio detaljnog kataloga aristokratskog i hedonistički orijentiranog života koji dobro ilustrira natpis na mozaiku iz Teodorikove kraljevske palače u Raveni: „Uzmite sve što pružaju jesen, proljeće, zima i ljeto, i to posvuda u svijetu“. ⁴⁰⁸ Car je, dakako, taj koji mora osigurati stabilnost države i prosperitet – o tome svjedoči ikonografija Teodozijeve misorija i drugih carskih spomenika – ali istu poruku neiscrpnog obilja i sretnog vlasništva nalazimo posvuda, od ukrasa privatnih kuća do oslika u grobnicama, od poganskih do kršćanskih izvora. To su primjeri onoga što Lambert Schneider naziva „slikama domene“ (*Domänebilder*). Oni bez sumnje odgovaraju zadovoljstvu jednog Simaha koji sudjeluje u poljskim radovima na svojim imanjima, pretvarajući se u seljaka da bi, kako kaže, mogao u potpunosti uživati u plodovima jeseni. ⁴⁰⁹ Prikaz vile na obali jezera, na jednom od srebrnih pladnjeva iz ostave u Kaiseraugstu, može, pak, podsjetiti na Auzonijevu poemu u kojoj hvali ribom bogatu rijeku Moselle i vinograde u blizini raskošnih vila na sjeveroistoku Galije. ⁴¹⁰ Sv. Bazilije s jednakim ushićenjem opisuje svoje ladanjsko imanje na Pontu u Maloj Aziji, gdje uživa u „laganom povjetarcu, čistim izvorima i jezerima punim ribe, raznovrsnom cvijeću, radosnom pjevu ptica, obilju plodne zemlje i divljači“. ⁴¹¹ Njegov opis kao da se ogleda u mozaičnom podu Gospodara Julija iz tuniskoga muzeja Bardo (vidi sl. 10), ali jednaku poruku odašilju i mozaici južne dvorane Teodorove bazili-



Slika 143. Dio slika iz vile na Celiju (Rim), 4. st. Napulj, Museo archeologico nazionale

Slika 144. Sarkofag Cecilija Valijana (detalj), druga pol. 3. st. Vatikan, Museo Gregoriano Profano

Tema gozbe u kasnoj antici omiljena je i prisutna u različitim medijima i u različitim kontekstu. Dok je nosač čaše iz Napulja ostatak reprezentativnog ukrasa iz jedne kasnoantičke vile u Rimu, dotle je reljef s poslužiteljima hrane dio tzv. *Klinen-Mahl* sarkofaga (vidi sl. 74).



ke u Akvileji, vjerojatno najstarijem sačuvanom dekoru kršćanskoga kultnog prostora nakon 313. godine.⁴¹²

Amijan Marcelin opisuje opsjednutost obiljem i demonstracijom bogatstva među rimskom aristokracijom. Kada kaže kako na gozba brojni tajnici važu te zapisuju servirano meso ili ribu i kako se gostima dosađuje opetovanim izrazima ushićenja glede njihove neviđene veličine, tada nam se čini da u njegovim primjedbama naslućujemo razloge za popularnost takvih prikaza u umjetnosti kasnoga Carstva.⁴¹³ Vlasnik raskošne vile iz druge polovice 4. stoljeća na Celiju u Rimu mora da je bio jedan od aristokrata o kojima govori Marcelin; na zidovima jedne prostorije dao je prikazati poslužitelje, njih šestoricu, u tipičnim kasnoantičkim tunikama, s velikim pladnjevima specifičnih oblika na kojima su servirana različita jela – jarebice, mrkve, ribe, divljač i voće – dok sedmi podiže pehar u gesti nazdravljanja (sl. 143).⁴¹⁴ Fascinira pažnja kojom su prikazani detalji opreme, posude i samo jelo, kao da su se slikari posebno trudili da im ne promakne ništa od toga zemaljskog bogatstva, bez sumnje odgovarajući na želje naručitelja koji je htio zabilježiti svoje gostoprinstvo (i bogatstvo) u virtualnom svijetu zidne slike. Isto su od umjetnika zahtijevali naručitelji sarkofaga poput Cecilija Valijana (sl. 144) ili vlasnici groba u Silistri u Bugarskoj, također iz 4. stoljeća. Potonji su se dali prikazati okruženi slugama koji u rukama nose



Slika 145. Rim, crkva Sv. Konstance, dio mozaika u svodu deambulatorija, sredina 4. st.

Dio mozaičnog svoda u deambulatoriju kombinira prikaz obilja prirode (grane pune različitih plodova, s pticama koje se na njima goste) te različite predmete raskošnoga stolnog servisa. Takvi prikazi trebali su poslati poruku neprekinutog obilja i veselja te gotovo panteističkog slavljenja kvalitete rimskoga života.

reprezentativne predmete – odjeću, skupocjene posude i statusnu opremu – svjedočanstva o životnom uspjehu pokojnika.⁴¹⁵ I u sceni ladanjske idile na Seusovom pladnju, unatoč malim dimenzijama, prepoznajemo posude koje odgovaraju poznatim tipovima, među ostalim predmetima iz same ostave. Je li takav prikaz zamišljen kao slika unutar slike, još jedna ciljana demonstracija vlasnikova statusa i bogatstva?

Naposljetku, možda je ponajbolji primjer te opsjednutosti svakojakim obiljem i statusnim simbolima u društvu kasnoga Carstva – koji ponovo zadire u zagrobni svijet – dio mozaika u deambulatoriju crkve Sv. Konstance s prikazom reprezentativnih posuda i pladnjeva, razbacanih bez vidljiva reda među granama različitih voćaka s obiljem plodova po sebi (sl. 145).⁴¹⁶ Prikaz neobično podsjeća na popularni motiv *Poda poslije gozbe* u vilama iz ranijih stoljeća, ali umjesto ostataka sa zemaljskog stola, mozaik u mauzoleju Konstantinovih kćeri prikazuje nagovještaj nebeske gozbe, kombinirajući plodove prirode i luksuzne predmete umjetničkog obrta. Naposljetku, upravo nam se ta poruka – koja dovodi u vezu ovozemaljsko i očekivano onostrano blagostanje – čini odlučujućom za popularnost teme i pripadajućih motiva u kasnoantičkoj umjetno-

sti. Bilo da je riječ o prikazima na srebrnim pladnjevima, na mozaicima u aristokratskim palačama i vilama ili onima u poganskim grobnicama i kršćanskim katakombama, preokupacija religijskim temama s jedne te statusnim simbolima s druge strane, dovela je do specifične interpretacije gozbe u kasnoantičkoj umjetnosti.

NOVO RUHO MITOVA

Unatoč vremenu nastanka – nakon 313. godine – većina ukrasa na posudama od srebra, pa tako i na velikim pladnjevima, odnosi se na mitološke teme i motive. Stoga se te predmete – jednako kao i u slučaju mitoloških reljefa u bjelokosti – često dovodilo u vezu s *Poganskom obnovom* i tumačilo u svjetlu pretpostavljene konfrontacije tradicionalne religije i kršćanstva krajem 4. stoljeća.⁴¹⁷ Ne treba sumnjati da su mitološke slike na predmetima od srebra ili na bjelokosnim reljefima bile zamišljene kao način memoriranja sadržaja koji je bio neupitan dio klasične kulture i aristokratskog odgoja.⁴¹⁸ Sve se nadovezuju na stoljećima prisutne uzore iz grčke umjetnosti, a mjestimice čak i na davno zaboravljene, gotovo tisuću godina stare modele, koji potvrđuju neprekinuti utjecaj klasičnog repertoara i (neo)atičkih radionica duboko u kasnoj antici.⁴¹⁹ Njihov je alegorijski potencijal bio velik, kao što smo već vidjeli u slučaju mitoloških sarkofaga. U kritičkoj (filozofskoj) misli mit je već dugo bio shvaćen kao naznaka više istine, a pjesnici poput Homera kao njezini nadahnuti glasnici; čak i crkveni oci, poput Klementa Aleksandrijskog ili Euzebija, bili su prihvatili takvu interpretaciju, stavljajući je u službu kršćanskoga nauka.⁴²⁰ Ipak, pitanje je u kojoj mjeri mitološkim slikama iz toga razdoblja moramo pripisati jasan religijski stav. U slučaju pretpostavljene *Poganske obnove* očekivali bismo veću zastupljenost eksplicitnih vjerskih poruka, primjerice, scenu prinošenja žrtve – koja je u rimskoj umjetnosti oduvijek bila poseban znak pobožnosti – kao što je slučaj na spomenutom diptihu Simaha i Nikomaha ili na pravokutnom pladnju (*lanx*) iz Corbridgea. Na potonjem je prikaz skupine olimpskih bogova (Apolon, Dijana, Minerva), koji su neki stručnjaci dovodili u vezu s Julijanom Apostatom i njegovim posjetom Apolonovu svetištu na otoku Delu u Egejskome moru.⁴²¹ Očekivali bismo isto tako više primjera poput pladnja iz Parabiaga, na kojemu su prikazani Kibela i Atis te povorka koribanata, s nizom popratnih personifikacija (Sunce, Mjesec, Ocean, Aion), u službi specifičnog religijskog tumačenja svijeta.⁴²²

Slika 146. Srebrni pladanj iz ostave u Mildenhallu, sredina 4. st. London, British Museum

Veliki Oceanov pladanj, nazvan tako po neobičnoj maski u središtu pladnja, sastavljenoj od akantova lista (brada) i glava delfina (uši), najbogatiji je i najveći iz ostave u Mildenhallu (promjer 60,5 cm; težina 8,2 kg). U manjem su obodu neregijde, tritoni i hipokampi, a u većem Dioniz s povorkom (menade i satiri u plesu, Pan i Silen) te prikaz pijanoga Herakla.



Međutim, takvi primjeri su rijetki. Umjesto toga, na predmetima od srebra dominiraju mitološki heroji (često lovci, poput Meleagra) i ljubavnici, a od religijskih tema najzastupljenije su one iz dionizijskoga ikonografskog kruga, koje smo već susretali u zagrobnom dekoru.

Dioniz, bog vina i životne ekstaze, nametnuo se kao značajno božanstvo tek u vrijeme helenizma, kada zadobiva novi, mladoliki i pomalo feminizirani izgled u odnosu na onaj iz klasičnog razdoblja. Posebno značenje, međutim, ima u vrijeme Carstva, s obzirom na karakter univerzalnog božanstva koje utjelovljuje oplodujuće sokove prirode i ciklički uskrisuje pobjeđujući smrt.⁴²³ Njegova obnoviteljska snaga manifestira se kako na kopnu, tako i na moru, objedinjujući sve snage prirode u panteističkom slavljenju života. Lijepi Oceanov pladanj (sl. 146), najraskošniji predmet iz ostave u Mildenhallu, datirane oko polovice 4. stoljeća (vidi sl. 138), ima raskošne ukrase u reljefu, raspoređene u dva koncentrična kruga oko središnjeg medaljona s maskom morskog božanstva.⁴²⁴ U unutrašnjem su krugu prikazane neregijde i razna morska čudovišta, a u vanjskom Dioniz s uobičajenim pratiocima (menade, Silen, satiri), među kojima se našlo mjesta i za Herakla. On je jedan od najpopu-

larnijih antičkih heroja, carski zaštitnik, ali i primjer „božanskoga muža“ (*theios aner*), koji utjelovljuje mukotrpan hod kroz život i koji je u kasnoj antici izrastao u jednu od središnjih figura poganske filozofske i religijske misli. Takva je njegova uloga bez sumnje utjecala na oslik katakombe na *Via Latina* u Rimu iz sredine 4. stoljeća, gdje je ciklus Heraklovih poslova zamišljen kao pandan prizorima starozavjetnih i Kristovih čuda na zidovima iste grobnice.⁴²⁵ No, za razliku od te katakombe, na Oceanovom pladnju nisu prikazani junakovi legendarni pothvati; umjesto toga, Heraklo se takmiči s Dionizom u ispijanju vina (*symposion*). Nema sumnje da i scene poput ovih mogu sadržavati određenu religijsku, odnosno, moralnu poruku, možda opomenu da smrtnici – makar bili i najveći heroji – nisu ravni bogovima.⁴²⁶ Također mogu predstavljati viziju svojevrstnoga hedonističkog raja, za nijansu veselijeg od onog u Vibijinom hipogeju. Naposljetku, Dioniz jedini među Olimpljanima posjeduje jak soteriološki karakter, zbog čega su dionizijske teme neke od najčešćih i najtrajnijih na mitološkim sarkofazima. No, bit će prije da je tema mitskog dvoboja u ispijanju vina smatrana prikladnim odabirom za ukras predmeta kao što je veliki srebrni pladanj, a njezina poruka shvaćena kao poticaj veselom društvu vinopija na dodatne napore prije negoli upozorenje protiv neumjerenosti ili jasan pokazatelj religijskog opredijeljenja.⁴²⁷

Iako je simbolička interpretacija u kasnoj antici uvijek moguća, pojedini mitološki prizori, popularni u zagrobnom kontekstu, vjerojatno ne zadržavaju isto soteriološko značenje i izvan njege. Vidjeli smo da je Arijadna na Naksu – tema prezrene ljubavnice, napuštene na samotnom otoku, njezin san i buđenje u prisustvu boga kojemu će postati žena – epizoda koja najčešće ilustrira Dionizovu obnoviteljsku moć na mitološkim sarkofazima (vidi sl. 26).⁴²⁸ Ležeća Arijadnina figura jedan je od najčešćih ikonografskih tipova na sarkofazima i predstavlja uzor raznim klasičnim, ali i kršćanskim likovima, kako ženskim (Rea Silvija), tako i muškima (Endimion, Jona). Na sačuvanim predmetima od srebra Arijadna, međutim, nije niti izdaleka tako popularan motiv, dapače, javlja se samo jednom, na pravokutnom pladnju iz ostave u Kaiseraugstu (sl. 147). Vidimo je kako sjedi između Dioniza i satira, u opuštenom stavu ljubavnice, nalik na poznatu fresku iz *Vile misterija* u Pompejima.⁴²⁹ Nema sumnje da je prikaz na pladnju poticao na druge mogućnosti čitanja, noseći poruku neprekinutog veselja i blagostanja – ponovo *felicitas temporum!* – na što upućuju satir s vinskom mješinom na

Slika 147. Arijadnin pladanj iz ostave u Kaiseraugstu (detalj), sredina 4. st. Augst, Augusta Raurica

Format mitološke scene odgovara relativno rijetkom pravokutnom obliku pladnja. Scena je izvedena u tehnici nijela i pozlate i prikazuje Arijadnu u društvu s Dionizom (desno) i satirom koji prilazi slijeva noseći na leđima veliku mješinu vina. Uz Arijadnu prepoznajemo uobičajene motive dionizijskoga kulta: panteru, rog izobilja, veliki vinski vrč (krater) na kratkom postolju te stup s manjom posudom na vrhu. Dionizijsku ikonografiju upotpunjuju mali eroti u obrubu pladnja.



leđima te mali, zaigrani eroti u obrubu pladnja. To je ujedno upozorenje da mitološki sadržaji nisu djelovali isključivo na jednoj interpretativnoj razini; karakteristike nosača, oblik i namjena predmeta, nametali su svojevrstan semantički okvir za njihovu interpretaciju, što nam pomaže objasniti učestalost pojedinih ikonografskih rješenja u jednom, odnosno, njihov izostanak u drugom kontekstu. Isti fenomen susreli smo, uostalom, i u kršćanskoj ikonografiji, gdje su brojne teme, popularne u slikarstvu katakombi i na reljefima sarkofaga, nestale iz likovnog repertoara jednom kada je nestao i specifičan zagrobni kontekst prve kršćanske umjetnosti.

Sumnju glede mogućih religijskih interpretacija navedenih slika izaziva i činjenica da su tradicionalne teme često svedene na izolirane motive, koji trebaju poslužiti kao zamjena za narativne cikluse, nešto poput slika-znakova prve kršćanske umjetnosti.⁴³⁰ Vjerojatno su pritom mitološki prikazi barem djelomice izgubili svoje izvorno značenje, pretvorivši se u popularne žanr motive. O tome svjedoči i povremeno nesnalaženje kasnoantičkih majstora u klasičnom repertoaru, što će s vremenom postati sve uočljivije.⁴³¹ Na jednoj od manjih posuda iz Mildenhalla motivi dionizijske ikonografije u vanjskom obrubu svedeni su na životinjski friz i četiri simetrično raspoređene glave u profilu, dvije ženske (menade?) i dvije muške (satiri?); u središnjem medaljonu je glava pod grčkim šljemom u niskom reljefu, prikazana u profilu.⁴³² Za razliku od frontalnih prikaza na reprezentacijskim slikama vladara ili magistrata u kasnome Carstvu, profil je uobičajeni odabir za mitološke heroje ili božanstva. No, je li to ženska glava – kako sugerira bujna kosa ispod šljema? Pomislili bismo na ratnicu Atenu; lijepi srebrni pehar iz ostave u Hildesheimu (1. st.), s punom figurom božice u visokom

reljefu, ukazuje na postojanje ikonografske tradicije koja je mogla poslužiti kao daleki uzor prikazu na tri stoljeća kasnijem pladnju iz Mildenhalla.⁴³³ Ako je takva interpretacija točna, tada je glava na posudi iz 4. stoljeća dobar primjer kasnoantičke transformacije ranijega helenističkog modela.

Kenneth Painter misli, međutim, da je posrijedi Aleksandar Veliki.⁴³⁴ Legendarni Makedonac je svojim (povijesno utemeljenim) djelima u kasnoj antici također zaslužio mitski status *božanskog muža*, jednako kao Heraklo ili Ahilej.⁴³⁵ Za to, uostalom, imamo potvrdu u larariju cara Aleksandra Severa.⁴³⁶ U prilog takvom tumačenju govori znakovita kombinacija s dionizijskim motivima; na posljetku, Dioniz je pobjedonosni bog koji na čelu svoje razuzdane povorke (*thiasos*) osvaja Indiju, a to ga u antičkom imaginariju povezuje s Aleksandrovim osvajanjima. Ta je veza, dakako, mogla biti posebno zanimljiva u kontekstu vladarske ideologije, poglavito za one rimske careve koji su slavu gradili na vojnim uspjesima protiv tradicionalnog neprijatelja na Istoku. Izvanredni mozaik s Dionizom na leopardu iz Galerijeve palače u Gamzigradu (Srbija) ima, dakako, dugu ikonografsku tradiciju u helenističkoj umjetnosti – jedan od najljepših primjera je mozaik iz Kuće maski na otoku Delu (oko 100. pr. Kr.) – ali i ulogu podsjetnika na Galerijevu pobjedu nad perzijskim kraljem Narzesom 297. godine, što je bio povod i podizanju slavoluka u Solunu.⁴³⁷ Ipak, mali pladanj iz Mildenhalla bio bi zasad jedini poznati primjer kasnoantičke srebrne posude s Aleksandrovim likom.⁴³⁸ To je utoliko zanimljivije kada znamo da je isti često prikazivan na tzv. kontornijatima – jubilarnim medaljama tradicionalnog sadržaja iz druge polovice 4. stoljeća, koje se dovođe u vezu s akterima *Poganske obnove*, ali i da je njegov portret na kovanicama bio popularan talisman u kasnoj antici.⁴³⁹ No, i taj iznenađujući podatak ide u prilog pretpostavkama da srebrni pladnjevi – za razliku od spomenutih kontornijata – nisu rađeni ciljano i isključivo za pripadnike jedne religijske (poganske) opcije.

Za razliku od Aleksandra, Ahilej je česta tema na predmetima od srebra u tom razdoblju. Kratki, slavom ovjenčani život Homerova junaka bio je nedvosmislena alegorija za prerano preminule mladiće na mitološkim sarkofazima.⁴⁴⁰ Jednako kao Aleksandar, i Ahilej je mogao poslužiti kao uzor carevima – ili barem njihovim dvorskim pjesnicima – koji su ga javno isticali kao model herojske vrline i ratničke slave, prigodno ostavljajući po strani njegov kratki život. U panegiriku iz 310. godine mladoga se Konstantina

Slike 148-149.
Ahilejev pladanj
iz ostave u
Kaiseraugstu, druga
pol. 4. st. Augst,
Augusta Raurica

148. Osmerostrani
Ahilejev pladanj
(promjer 53 cm;
težina 4,6 kg),
ukrašen je reljefima
koji prikazuju život
najvećega grčkog
junaka, od rođenja i
mladosti (na obodu),
do epizode na dvoru
kralja Likomeda
u središnjem
medaljonu. Na
pladnju je potpis
majstora Pauzilipa iz
Tesalonike (Solun),
koga se dovodi u
vezu s carskim
dvorom, pa tako
i ovaj raskošni
primjerak srebrnog
posuda vjerojatno
treba tumačiti kao
carski poklon. Je li
tema bila odabrana
kako bi primaoca
potakla da bude
nalik velikom junaku
i da jednako srčano
brani domovinu?



uspoređuje s obojicom.⁴⁴¹ U eseju o tome kako treba pisati povijest grčki sofist Lukijan izruguje se jednom od svojih suvremenika koji je, opisujući nedavni partski rat Marka Aurelija, neprijateljskog vojskovođu usporedio s Terzitom, „ne znajući da bi njegov Ahilej dobio na cijeni da je u dvoboju pobjedio Hektora, a ne Terzita“!⁴⁴² Još početkom 5. stoljeća, pjesnik Klaudijan će u povodu trećeg konzulata počastiti cara Honorija istom mitološkom usporedbom, premda taj u stvarnosti nije imao puno zajedničkog s legendarnim ratnikom.⁴⁴³ Svojevrsan odraz pjesničkih metafora prepoznajemo i na predmetima od srebra, primjerice, na jednom od najvećih pladnjeva (*Achillesplatte*) iz ostave u Kaiseraugstu (sl. 148). Potpis majstora Pauzilipa iz Soluna vrlo ga vjerojatno dovodi u vezu s carskom radionicom, a možda i carskom narudžbom, kako predlaže Victorine von Gonzenbach: „Naručitelj pladnja je osoba koja je dobro upoznata s dvorskom kulturom, dvorskim ukusom i tendencijama koje su prisutne u grčkom dijelu Carstva“.⁴⁴⁴ Zanimljiv je odabir epizoda iz junakova života: dok je na obodu pladnja ciklus djetinjstva i odrastanja, u središnjem medaljonu je prikaz Ahileja na otoku Skirru, odnosno, trenutak kada se junak, skriven među Likomedovim kćerima i odjeven u ženske halje, na zvuk vojničke trube razotkriva pred Odisejem i Grcima (sl. 149). Ista epizoda prisutna je na jednom pladnju iz ostave znane kao Seusovo blago; pladanj, doduše, nije potpisan, ali bi također mogao imati carski pedigree. Ako su

149. Ahileja je na dvor kralja Likomeda poslala majka Tetida kako bi ga spasila od smrti pod Trojom. No, Odisejeva varka, koji zapovijedi grčkim vojnicima da zatrupe na uzbunu i tako izazovu Ahileja da pograbi oružje, osujetila je njezin plan. Tema je prisutna i u ranijoj umjetnosti (vidi sl. 42), ali je posebno česta u kasnijim stoljećima, kada junakova divlja i ubojita narav ustupa mjesto novoj vrsti heroja.



novije interpretacije tzv. Scipionova štita točne, tada i na tom pladnju – koji je sa svojih 70 cm u promjeru jedan od najvećih poznatih – treba prepoznati Ahileja i scenu odvođenja Briseide.⁴⁴⁵

Općenito je Ahilej jedan od najdugovječnijih motiva u antičkoj umjetnosti. Osim na sarkofazima, posebno je omiljen u kontekstu aristokratske kuće; nalazimo ga na brojnim podnim mozaicima, od Sirije na istoku do Španjolske na zapadu, od kojih su mnogi datirani u 4. i 5. stoljeće. Od reprezentativnih predmeta iz toga vremena, tu su okrugla *mensa* iz Kapitolijskih muzeja u Rimu, ukrašena ciklusom koji po izboru epizoda podsjeća na pladanj iz Kaiseraugsta, te brončana oplata kola, znana kao *Tensa Capitolina*, s ciklusom od dvanaest epizoda iz junakova života, koje se miješaju s prikazima dionizijskoga tijasa (*thiasosa*) i Venere. Ne smijemo zaboraviti ni predmete od keramike, ponajviše iz Sjeverne Afrike, koji pokazuju da je interes za Homerovog junaka raširen i izvan uskog kruga aristokratske elite.⁴⁴⁶ Nema sumnje da se uz Ahileja u kasnoj antici – kao i uz ostale *božanske muževe* – vezuje neka vrsta kulta. Zabilježen je 375. godine u Ateni i to u Partenonu, a spominje se čak i u narednom stoljeću (unatoč carskim zabranama).⁴⁴⁷ Ipak, niti

sporadični primjeri kulta – malobrojna publika svjedoči da je riječ o nostalgičnom pokušaju i literarnoj tvorevini – niti ikonografija Ahilejeva ciklusa u kasnoantičkoj umjetnosti ne upućuju neminovno na vjersku pripadnost naručitelja ili protukršćansku propagandu. Umjesto toga, legendarni se junak nameće kao uzor vrline i filozofski ideal ispravnog života okrenutog djelovanju, što ne proturječi kršćanskome moralu. U prilog tome govore i promjene u ciklusu koji je doživio određene moralne preinake u odnosu na ranija stoljeća; dok su nekoć prevladavali ratnički podvizi – pri čemu je do izražaja dolazila junakova neobuzdana i divlja narav – u kasnoj antici naglasak je na scenama odrastanja uz mudrog kentaura Hirona, s kojim se Ahilej uči kako tjelesnim vještinama (lov, atletika), tako i filozofiji te umjetnosti.⁴⁴⁸ Ciklus najčešće kulminira boravkom na dvoru kralja Likomeda i junakovim razotkrivanjem u trenutku Odissejeve varke. Premda je ta epizoda otprije poznata u helenističkoj umjetnosti, njezina izrazita popularnost u kasnoj antici sugerira specifično značenje koje nadmašuje atraktivnu likovnu kompoziciju.

Treba li u novim interpretacijama poznatih priča prepoznati postupno prilagođavanje mita drugačijem (kršćanskom) pogledu na svijet?⁴⁴⁹ Razmišljajući o mogućim razlozima promjena u narativnoj strukturi junakova života moramo se prisjetiti da senatorska aristokracija – koja je u kasnoj antici, uz cara i carski dvor, najčešći naručitelj umjetničkih predmeta o kojima govorimo – još od Galijenovih reformi sredinom 3. stoljeća ne sudjeluje u zapovijedanju vojskom i da s izostankom vojne karijere slabi i njihova uloga u političkom životu u vrijeme kasnoga Carstva.⁴⁵⁰ Odraz te situacije prepoznajemo na rimskim sarkofazima na kojima je tema bitke s barbarima, popularna u doba Antonina i Severa, postupno nestala do sredine 3. stoljeća. Rijetki poznati primjeri iz kasnijeg razdoblja, kao što je porfirni sarkofag pripisan Konstantinovoj majci Heleni u Vatikanu, podsjećaju na to da je tema vojničke pobjede i trijumfa s vremenom postala isključivi privilegij cara (i carske obitelji).⁴⁵¹ Podatak da na predmetima od srebra u 4. stoljeću gotovo da i nema prizora ratovanja, ne mora nas iznenaditi, jer je njihova namjena uvjetovala drugačiju vrstu ukrasa. No, činjenica da su izostali čak i mitološki dvoboji – koji su jedna od omiljenih tema u arhaiskoj i klasičnoj umjetnosti – ne može biti sasvim slučajna. Klasični junak – za Jacoba Burckhardta on je sinonim za *element sile* koji dominira u ranijoj grčkoj kulturi – ustupio je mjesto novoj vrsti heroja; na djelu je „heroizacija putem kulture“, reći će Henri-Irénée Marrou, koji je



Slika 150. Sarkofag s Dobrim pastirom i orantom, sredina 3. st. Vatikan, Museo Pio Cristiano

Dobri pastir i orant po sredini pročelja sarkofaga upućuju na kršćansko tumačenje, ali oba su motiva prisutna i u tradicionalnoj zagrobnoj ikonografiji. Prikaz pokojnika koji čita, okružen dvojicom filozofa (lijevo), te pokojnice uz koju stoji još jedna ženska figura, vjerojatno Muza, svrstavaju sarkofag u tradiciju tzv. „scene čitanja“ (*Leseszene*) ili filozofskog razgovora (vidi sl. 2). Obje teme, međutim, mogle su biti tumačene u svjetlu kršćanskog nauka.

u idealu prosvjetljenog čovjeka, „čovjeka od Muza“ (*Mousikos aner*) prepoznao jedan od dominantnih kulturnih obrazaca kasnoantičke elite.⁴⁵²

LJUBITELJ MUZA

Kontinuitet mitoloških tema u kasnoj antici nije, dakle, neminovno iskaz religijskog uvjerenja, kao što to neće biti niti obnova mitoloških tema u umjetnosti renesanse; on je prije svega pokazatelj da je klasična kultura shvaćena kao sinonim za vrijednosti aristokratskog načina života. Naglasak na simbolima te kulture prisutan je kako u tradicionalnom, tako i u kršćanskom dekoru. Krist će u drugoj polovici 4. stoljeća najčešće biti prikazivan poput antičkoga filozofa među učenicima, kao što je bio slučaj na sarkofagu u Milanu ili onome biskupa Konkordija u Arlesu. Vidjeli smo i da je tema pedagoga i filozofske poduke – uz neizostavne Muze – jedna od najčešćih na *Lebenslauf* sarkofazima, na kojima ponajbolje dolazi do izražaja idealizirani doživljaj života (*un vécu idéalisé*) kasnoantičkoga čovjeka (sl. 150). Dirljiv primjer tog ideala je nadgrobni mozaik iz Salone u Arheološkom muzeju u Splitu, na kojemu je pokojni dječak prikazan kao mali filozof, u togi i sa svitkom u ruci, simbolom učenosti (vidi sl. 113).⁴⁵³ Jednom rječju, 4. stoljeće nam se ukazuje kao vrijeme *božanskih učitelja i ljubitelja Muza*.

Ako se i jesu razlikovali po pitanjima religije, pogani poput Simaha i Nikomaha s jedne, te kršćanski aristokrati poput Auzonija, Paulina iz Nole ili Sidonija Apolinara s druge strane, dijelili su isti ideal klasične kulture.⁴⁵⁴ Svi su oni bili dio istoga društvenog kruga, često rodbinski povezani, i u familijarnim motivima znali su prepoznati simbole pripadnosti svojoj klasi i svijetu rimskih vrijednosti (*Romanitas*). U tom je krugu ponovo došla do izražaja sposobnost prilagodbe rimske kulture novim izazovima. Na području književnosti, susret dvaju svjetova doveo je do nastanka novih, hibridnih književnih vrsta – biblijski ep ili vergilijanski *cento* – koje su bile popularne među pokrštenim aristokratima. Sredinom 4. stoljeća, Faltonija Beticija Proba, ugledna rimska dama s književnim pretenzijama, žena gradskog prefekta koji je poganin, piše jedno takvo djelo (*Centio vergilianus de laudibus Christi*) s namjerom da slavi „Kristove svete darove koje je najavio Vergilije“.⁴⁵⁵ Znakovita je recepcija Probina djela među njezinim suvremenicima i može nam pomoći shvatiti prirodu odnosa prema naslijeđenim vrijednostima: u predgovoru, koji je netko naknadno pridodao njezinoj poemi, nepoznati štovatelj uzvisuje autoricu preko svake mjere, tvrdeći da je Vergilija promijenila nabolje (*Maronem mutatum in melius*).⁴⁵⁶ Sv. Jeronim, taj veliki poznavatelj klasične kulture i jetki kritičar rimske elite, bio je manje blagonaklon, pa je slične pokušaje nazvao „dječjim besmislicama, igrom šarlatana koji misle da su stručnjaci za Sveto pismo“.⁴⁵⁷ Istina, kada Jeronim rogobori protiv navika pokrštene rimske aristokracije – u tome nas može podsjetiti na svoga suvremenika, povjesničara Amijana Marcelina – onda moramo sumnjati koliko na vjerske, toliko i na klasne razloge njegova nezadovoljstva: „Ne čujem ljude koji posjeduju raskošne knjige da se hvale dobrim poznavanjem njihova sadržaja, ali zato ih čujem kako se hvale da su ispisane u zlatu“.⁴⁵⁸ Ali, ni Jeronimove zajedljive primjedbe, niti pokušaj cara Julijana da kršćane udalji od klasične kulture zabranjujući im podučavanje gramatike i retorike, nisu imali trajne posljedice na približavanje starog i novog; crkveni povjesničar Sokrat (Skolastik) kaže da su 362. godine, bez sumnje kao odgovor na Julijanove diskriminirajuće zakone, otac i sin Apolinar – jedan je gramatičar, drugi retor – sastavili kršćansku gramatiku, pretvorili Petoknjžje i druge knjige Staroga zavjeta u epski stih, a Novi zavjet preoblikovali u formi platonističkog dijaloga!⁴⁵⁹ Sedulije u vrlo popularnoj i utjecajnoj poemi *Paschale Carmen* (između 425–450), biblijskoga Boga naziva „gromovnikom“ (*tonans*) – atribut koji Vergilije redovito koristi za Jupitera.⁴⁶⁰ Slični literarni podvizi puno bolje ilustriraju

duh vremena od anakronih pokušaja posljednjega poganskog cara da sukob među religijama pretvori u sukob među kulturama, zbog čega je zaslužio prijekor i od njemu inače sklonog Amijana Marcelina.⁴⁶¹ U tom zatvorenom i bogatom društvu nije bilo značajnijeg prekida između poganske prošlosti i kršćanske sadašnjosti, pa tako ni potrebe da se helensko učenje suprotstavlja *galilejskom praznovjerju*, kako je to pokušao isprovocirati Julijan.

U umjetnosti, mitološke teme i motivi mogli su bez puno razmišljanja biti prihvaćeni kao ilustracije klasične literature ili likovni ekvivalent metaforama kojima su obilovala djela suvremenih pjesnika; dobar primjer takvog odnosa je srebrna toaletna škrinjica iz ostave nađene na Eskvilinu u Rimu, datirana u treću četvrtinu 4. stoljeća.⁴⁶² Iz natpisa (*Secunde et Proiecta vivatis in Christo*) doznajemo ime mlade žene (Projekta) koja je zajedno sa suprugom prikazana u lovorovom vijencu na poklopcu škrinjice, kao i to da su oboje kršćani. Ikonografija škrinjice povezana je s ritualima vjenčanja i aristokratskog života; prizori odišu realističnošću koja je obilježila kasnoantičke prikaze gozbe ili lova. S prednje strane, po sredini, vidimo mladu u trenutku toalete; ona je u sjedećem položaju, frontalno okrenuta promatraču, zabavljena proučavanjem ovalne kutijice u svojoj lijevoj ruci. S lijeva i s desna – prikaz se nastavlja na bočnim i stražnjoj strani škrinjice – pristupaju joj sluškinje, donoseći različite predmete, među kojima prepoznajemo posude nalik na one pronađene u eskvilinskoj ostavi. Ponovo smo suočeni sa slikama unutar slika, koje ukazuju na stvarno posjedovanje i na stvarne osobe, odnosno, na potrebu za isticanjem bogatstva i načina života. Lukovi s naizmjenice trokutastim i polukružnim završecima nagoviještaju zatvoreni, dvoranski prostor i zajedno s tordiranim stupovima mogu podsjetiti na arhitekturu sarkofaga „na stupove“ iz sredine 4. stoljeća (primjerice, na sarkofagu Junija Basa). Na stražnjoj strani poklopca ponovo vidimo mladu, sada sa slugama koji nose različite predmete (škrinje?), možda djevojčin miraz ili vjenčane poklone. Građevina s karakterističnim kupolastim elementima ispred koje se nalaze odgovara prikazu velikih ladanjskih vila, posebice na sjevernoafričkim mozaicima (vidi sl. 10), ali scena može podsjetiti i na Amijanov opis rimske aristokracije pri odlasku u terme, u pratnji velikog broja bučnih robova koji su pažljivo raspoređeni, kao da je riječ o „vojnoj formaciji“.⁴⁶³ No, posebno je zanimljiv prikaz nage Venere na poklopcu škrinjice, točno iznad scene toalete, što jasno govori o namjeri identifikacije

mlade kršćanke s antičkom božicom ljubavi. Ona sjedi u školjci, na pjenu valova i promatra se u ogledalu, imitirajući gestu rimske matrone; okružena je morskim kentaurima na čijim leđima jašu eroti, a prizor upotpunjuju dvije nerejide na morskim čudovištima (*ketos* i hipokamp) na bočnim stranicama poklopca.

Projektin slučaj nije usamljen. Slaveći bračnu vezu cara Honorija i Marije – oboje su kršćani – Klaudijan također poseže za opisom Venerine toalete, koji podsjeća na prikaz na škrinjici.⁴⁶⁴ U rimskoj likovnoj tradiciji dobro nam je poznata navika poistovjećivanja s mitološkim junakom ili božanstvom, pa je u tom smislu i odabir najljepše među božicama na predmetima namijenjenima ženskoj toaleti logičan izbor. Tip Venere *Anadiomene* s popratnom morskom ikonografijom dominantan je način njezina prikazivanja u kasnoj antici, kako u umjetnosti tako i u književnosti.⁴⁶⁵ Nešto što je još do nedavno moglo izgledati blasfemično svakom studentu ranoga kršćanstva nije izoliran slučaj u svijetu rimske aristokracije 4. stoljeća; to su pokazatelji specifičnog fenomena koji Peter Brown opisuje kao „neistraženo granično područje“ između klasične kulture i kršćanstva.⁴⁶⁶ Otprilike istovremeno kada i Projektina škrinjica nastali su oslici u katakombi ispod *Via Latina* u Rimu, gdje su u istoj (obiteljskoj?) grobnici, jedne nasuprot drugih, prikazane biblijske i mitološke teme. Prema Williamu Tronzu, to je jedan od najvažnijih primjera rimskoga slikarstva u 4. stoljeću, iz čega možemo zaključiti da i naručitelji koji su dali oslikati grobnicu pripadaju višim društvenim krugovima.⁴⁶⁷ Zanimljivo je da se program njezinih oslika i dalje veže poglavito uz čuda – Mojsijeva, Kristova i Heraklova (sl. 151) – i to u trenutku kada je kršćanska ikonografija na sarkofazima napravila odlučujući iskorak prema drugim temama. Možemo, dakako, nagađati da pomiješana ikonografija ukazuje na neku vrstu namjernog sučeljavanja, oslikanu polemiku među kršćanima i poganima; no, čini se da to prije svega znači da prijelaz iz staroga u novo nije uvijek bio ni krvav, niti trenutatan, kako su mnogi mislili, i da je omogućavao specifične kombinacije tema različitog podrijetla. To također baca novu sliku na primjere mitološke ikonografije na spomenutim predmetima od srebra i bjelokosti. Ne smijemo, naime, zaboraviti da se proces kristijanizacije morao odvijati ne samo na razini države i društva u cjelini, već i unutar pojedinačnih obitelji, koje su vrlo često bile miješane u religijskom smislu.⁴⁶⁸

Jednoj od njih pripadao je, bez sumnje, i Valentin, za kojega je kaligraf Filokal 354. godine izradio poznati kodeks-kalendar koji se

Slika 151. Rim, katakombe ispod Via Dino Compagni (Via Latina), sredina 4. st.

Među dominantno kršćanskim oslicima u katakombama ispod ulice *Dino Compagni* (Via Latina) u Rimu, našlo se mjesta i za Heraklove poslove (ovdje sa zmajem u vrtovima Hesperida). Ciklus je mogao biti doživljen kao poganski odgovor na Kristova čuda na obližnjim zidovima, ali nije isključeno da je u atmosferi „mekog kršćanstva“ mitološki junak mogao utjeloviti poganski tip Krista, kao što je bio slučaj sa starozavjetnim figurama na zidovima iste grobnice.



sačuvao u fragmentima te u kasnijim, srednjovjekovnim i renesansnim kopijama. Ime Furija Dionizija Filokala spominje se u jednom epigramu pape Damaza (366-384), gdje ga se opisuje kao papina „prijatelja i štovatelja“ (*cultor et amator*); o naručitelju kalendara Valentinu ne znamo ništa, ali karakteristična posveta (*Floreas in Deo*) upućuje na to da je kršćanin.⁴⁶⁹ Filokalov kalendar od posebnog je značenja jer pokazuje da se sredinom 4. stoljeća vrijeme u Rimu ravna usporedno prema staroj, poganskoj i novoj, kršćanskoj tradiciji. Više od bilo kojega drugog dokumenta ili predmeta, kalendar omogućava uvid u organizaciju života u gradu i pokazuje kako je tradicionalna rimska sposobnost prilagodbe i asimilacije „olakšala kristijanizaciju i kontinuitet aristokratske kulture u kršćansko doba“.⁴⁷⁰ Mjeseci, naravno, i dalje nose imena božanstava (*Januarius*, *Februarius*, *Mars*, *Aprilis*, *Maius*, *Junius*) ili careva (*Julius*, *Augustus*); dane tjedna su Rimljani, pak, postupno poistovjetili s planetima (*Luna*/ponedjeljak; *Mars*/utorak; *Merkur*/srijeda; *Jupiter*/četvrtak; *Venera*/petak; *Saturn*/subota; *Sol*/nedjelja). Ilustracije u

kalendaru isključivo su poganskog karaktera (Veneralije za travanj; Izidin svećenik za studeni; Saturnalije za prosinac);⁴⁷¹ osim njih, tu su obavezni prikazi vladara – cara Konstancija i njegova rođaka, Cezara Gala.⁴⁷² Kršćanski su motivi u potpunosti izostali, kao što su izostali i na Projektinoj škrinjici. U svemu ostalom, međutim, ravnoteža između starog i novog u Filokalovom kalendaru potpuna je i on predstavlja gotovo idealan primjer vjerskog suživota u Rimu sredinom 4. stoljeća.⁴⁷³ Na to upućuju tradicionalni vjerski festivali, posvećeni olimpskim i istočnjačkim bogovima, te rođendani (*natales*) diviniziranih careva, u povodu kojih se organiziraju igre (*circenses / ludi*).⁴⁷⁴ Kalendar usporedo donosi i popis kršćanskih blagdana kao što su Rođenje (Božić), Uskrs ili Duhovi, te svetkovine svetaca i biskupa (*depositio martyrum / depositio episcoporum*), koje su prigoda za hodočašće i odavanje počasti na njihovu grobu.⁴⁷⁵

Slični primjeri suživota poganskih i kršćanskih motiva tijekom 4. stoljeća brojni su i javljaju se u svim medijima, diljem Carstva: na podnom mozaiku iz vile u Hinton St. Mary (Engleska) prikazani su Krist i mitološki junak Belerofont na krilatom konju Pegazu, svaki u svom medaljonu; u nedalekoj vili u Framptonu slučaj je još zamršeniji utoliko što je kristogram (naknadno?) umetnut u mozaik s prikazom Belerofonta, Neptunove (Oceanove?) maske i Dioniza na panteri. Kako interpretirati takve slučajeve? Je li posrijedi fenomen religijskog sinkretizma, za koji u kasnoj antici nalazimo mnoštvo primjera, ili trebamo govoriti o raširenoj pojavi *vjerske ravnodušnosti* i ljudima koji prihvaćaju kršćanstvo iz pragmatičnih razloga (jer tako kaže car)?⁴⁷⁶ No, fenomenu možemo pristupiti i s druge strane: pojava izoliranih kršćanskih motiva – koji su mogli biti naknadno umetnuti u već postojeći dekor – mogla je biti dovoljna da mitološkim mozaicima udahne novo značenje, u duhu kršćanske poruke borbe dobra protiv zla i kontrole nad silama prirode i zemaljskim strastima.⁴⁷⁷ Možemo se također zapitati nije li i Belerofont jedan od mitoloških junaka koji – poput Herakla u grobnici na *Via Latina* – predstavlja neku vrstu Kristova prethodnika, kao što je to uobičajeno u tipološkoj metodi s figurama iz Staroga zavjeta? Raširenost metode u kršćanskoj ikonografiji zasigurno je mogla dovesti do takvih pokušaja.⁴⁷⁸ Na nekim mjestima moramo voditi računa i o utjecaju *carske mistike*, koja je u ovom razdoblju vjerskog previranja prisutnija više negoli ikada prije. Tako je umetanje krizmona u mitološki mozaik u Framptonu možda trebalo podsjetiti na dinastijski simbol i lojalnost prema (sada kršćanskom) caru, koji je glavni jamac da će bogatstva prirode, na koja aludiraju mozaici

(životinje i personifikacije godišnjih doba u Hinton St. Mary; Dioniz, Neptun i morski svijet u Framptonu), uvijek biti na raspolaganju njegovim podanicima. Uostalom, Belerofont koji ubija Himeru formalno podsjeća na prikaz trijumfirajućeg cara na konju (vidi sl. 135), pa gornju interpretaciju možemo proširiti i na alegoriju carske nepobjedivosti općenito. Tomu u prilog govori činjenica da je motiv omiljen na predmetima koji imaju veze s vojskom: remenim kopčama, konjskoj opremi i brončanim oplatama drvenih škrinjica koje su čest prilog u grobovima, poglavito u Panoniji.⁴⁷⁹ Njihova tipska ikonografija pokazuje ista obilježja kao i ona na spomenutim primjerima iz Engleske: to su proizvodi kulture provincijskog sinkretizma u kojemu se klasična tradicija miješa s elementima lokalnog podrijetla i naznakama još nedovoljno afirmiranog kršćanstva.

Takvi kombinirani mitološko-kršćanski prikazi nastavljaju se i u idućim stoljećima, kako na rubovima, tako i u središtu Carstva.⁴⁸⁰ Sudeći prema nalazima u grobovima, u Egiptu se tijekom 5. i 6. stoljeća izrađuju mitološke tkanine jednako kao i one ukrašene kršćanskim scenama. Jedan takav nalaz sugerira da je isti vlasnik mogao posjedovati i jedne i druge, baš kao što je pjesnik Nono u 5. stoljeću (također u Egiptu) mogao biti autor velikog spjeva o Dionizu (*Dionysiaca*) i jednako ambiciozne biblijske epike.⁴⁸¹ Dakako, ne treba sumnjati da je među aristokracijom i dalje bilo uvjerenih pogana koji su odbijali ići u korak s vremenom i umjesto toga nalazili zadovoljstvo „ne u pisanju novih povijesti, već u kopiranju starih, rješavajući probleme koji nemaju veze sa sadašnjošću, komentirajući Vergilija i druge klasike...“.⁴⁸² Možemo pretpostaviti da su takvi bili vlasnici raskošne vile u mjestu Nea Papos na Cipru, koja je početkom 5. stoljeća ukrašena lijepim polikromnim mozaikom sa scenama iz Dionizova života.⁴⁸³ Zanimljivo je, međutim, da je mitološka naracija i ovdje donekle izmijenjena u odnosu na tradicionalnu ikonografiju, pri čemu su u drugi plan gurnute iracionalne sile koje obično prate Dionizovu neobuzdanu narav i ekstatičnu prirodu kulta. Nema više pijane povorke, lascivnih satira i putenih bakantica; umjesto toga, bog je prikazan kao dijete u krilu majke – sličan malome Kristu u Marijinu krilu – ali je dobio tipične carske attribute, kao što su purpurni plašt i aureola oko glave.⁴⁸⁴ To je još jedan dokaz kako mitološki sadržaj u kasnoj antici – bez obzira na istinsku opsjednutost vremena tradicijom – nije ostao na razini slijepog ponavljanja naslijeđenih formula; umjesto toga, na djelu je *socijalizacija mita*, uvjetovana prilagodbom novim okolnostima, ali i novim medijima i tehnikama. Kršćanska umjetnost prolazi kroz slične promjene: go-

tovo istovremeno s ciparskim Dionizovim mozaikom nastaje prikaz Krista – *Dobroga pastira* u mauzoleju Gale Placidije u Raveni (vidi sl. 100): i on je odjeven u bogatu, zlatom izvezenu tuniku i ima purpurni plašt prebačen preko bokova, a u ruci kraljevsko žezlo u obliku križa. Bogovi su odjenuli carevo novo ruho.

*

Iz gornjih primjera proizlazi da kontinuitet mitoloških slika u kasnoj antici najbolje možemo objasniti njihovom ulogom u stalnoj potrebi obnavljanja helenističko-rimske civilizacijske matrice, što posebno dolazi do izražaja u dekoru aristokratskog doma. Bez obzira na ubrzano pokrštavanje, koje je najvećim dijelom dovršeno do početka 5. stoljeća, rimska elita još dugo se neće odreći klasičnog repertoara koji je dio njihova identiteta. Za mladu Rimljanku Projektu vjerojatno nije bilo nikakve nedosljednosti u afirmaciji kršćanske vjere s jedne i identifikaciji s božicom ljubavi na toaletnoj škrinjici s druge strane; uostalom, rimske matrone kojima je sada i sama pripadala činile su to stoljećima! Bila je to tradicionalna, prigodna formula i uključivala je erotsku komponentu, za koju nije bilo ekvivalenta u kršćanskoj ikonografiji. No, prije svega, mitološke usporedbe i aluzije na materijalno bogatstvo trebale su ukazati na sve blagodati koje su stajale na raspolaganju mladoj aristokratkinji i na zemaljska dobra kojima je bila okružena. Jednako tako je Trebije Just u svojoj grobnici ponosno dao istaknuti statusne simbole pri-skrbljene za života, a Seuso na svome pladnju poželio ovjekovječiti omiljenog konja.

Ali, bio je to labuđi pjev; kraj staroga svijeta bio je blizu. Goti su katastrofalno porazili rimsku vojsku kod Adrianopola u Trakiji (378), a valovi barbarskih naroda prelili su se preko *limesa* na Rajni (407), označivši kraj jedinstvenoga Rimskog Carstva i raspad centralne vlasti u zapadnome dijelu. Ako rat i ratovanje nisu imali dominantno mjesto u umjetnosti toga doba, kao što je bio slučaj u arhajskoj i klasičnoj umjetnosti te u vrijeme velikih careva, to nije zato jer ga više nije bilo ili zato jer je kršćanstvo uspjelo svijetu nametnuti kulturu mira. U kasnome Carstvu rat je postao isključivo obaveza cara i vojske; u njemu nije sudjelovala čitava zajednica (kao u vrijeme polisa), niti senatska aristokracija (kao u vrijeme Republike i ranoga Carstva), već profesionalna vojska koja se sve više sastojala od unovačenih barbara. Iz tog je kruga s vremenom izrasla nova, ratnička aristokracija, koja je svoj položaj zahvaljivala

Poslika: Rim,
Konstantinov
slavoluk, detalj
ukrasa

Krilata Viktorija sa
znakom pobjede
u rukama i genij
godišnjega doba s
grozdom u ruci, nad
središnjim prolazom
Konstantinovog
slavoluka u Rimu,
podsjećaju na dvije
najvažnije zadaće
rimskoga cara, a to
su obrana granica
i garancija obilja.
Briga za osiguranjem
kontinuiteta
opsesivno se
ponavlja, sve do
kraja Carstva, na
kasnoantičkim
spomenicima.

vojnoj službi.⁴⁸⁵ Jedan od takvih mogao je biti Seuso, koji je za svoju službu bio nagrađen lijepim srebrnim pladnjem, simbolom društva kojemu je sada i sam pripadao. U svakom slučaju, uzor klasičnog heroja-ratnika nije više odgovarao stvarnosti, niti ambicijama mladoga, obrazovanog Rimljanina koji se nakon 313. godine sve češće odlučivao i za crkvenu karijeru. Među brojnim profesionalnim vrludanjima o kojima govori sv. Augustin u *Ispovijestima*, on nikada ne spominje vojničku karijeru kao mogući izbor.⁴⁸⁶ Iz kasnoantičke umjetnosti nestali su i prikazi ritualnog ubijanja životinja – kakav smo mogli vidjeti na Tiberijevoj čaši iz Boscorealea (vidi sl. 136) – dobrim dijelom, dakako, pod utjecajem prokršćanskih zakona, ali i uslijed općeg zazora od krvavih žrtava. Zanimljivo je također da, nakon što su predstavljale popularan motiv u umjetnosti 3. stoljeća – posebno na afričkim mozaicima – rijetko nailazimo na borbe gladijatora ili na slavljenje gladijatora kao atletskog ideala.⁴⁸⁷ Čini se da je iz istih razloga i Ahilej prestao biti Homerov neobuzdani ratnik te je prerastao u simbol novoga, drugačijeg junaka; zbog toga su u kasnoantičkim ciklusima njegova života mogli izostati ratnički podvizi, ali ne i prikaz lova. Ratna stvarnost, koju je na svojoj koži osjetilo stanovništvo pograničnih pokrajina, a koja će uskoro zakucati i na vrata Rima, nije imala mjesta u *najboljem od svih mogućih svjetova* ili barem ne u dekoru društvene elite, koji je bio osmišljena iluzija takvog svijeta. Njegov predstavnik je onaj Sabinijan, koji je u doba Amijana Marcelina, zahvaljujući položaju i bogatstvu, postavljen za vojnog zapovjednika; to je „sasvim sigurno vrlo bogat starac“, kaže Amijan, „ali nikakav ratnik... Sposoban možda da podnese dobru zabavu, ali ne i vrevu bitke“.⁴⁸⁸ Sudbina Carstva sada je dobrim dijelom bila upravo u rukama takvih ljudi.

Kratak pregled jedne specifične likovne produkcije, po svojoj prirodi konzervativne i okrenute tradiciji, pokazuje da novo doba nije započelo zabranama, već suživotom i nadmetanjem. Jednako kao i mit, kršćanstvo se postupno prilagođavalo situaciji, nastojeći pokazati da je *staro* samo podloga, priprema za inauguraciju novog doba – *Christiana tempora*. „Što Horacije ima s psalmima, Vergilije s evanđeljima, Ciceron s Pavlom?“, mogao je vikati sv. Jeronim, ali, koliko god se trudio, nije uspijevao iz glave izbiti istog tog Cicerona, koji ga je proganjao u snovima.⁴⁸⁹



Bilješke

- ¹ Iz preambule proglasa koji je Konstantin izdao nakon pobjede nad Licinijem 324. godine (prema: A. H. M. Jones, *Constantine and the Conversion of Europe*, Toronto, 1978, 117).
- ² Galerijev proglas donosi Laktancije (*Lact. Pers.* XXXIV).
- ³ *Ibid.* LXIV.
- ⁴ *Prud. Cathem.* IX, 28.
- ⁵ Usp. Piganiol, *Empire chrétien*, n. dj., 77-79. Dugotrajanu, katkad žučnu polemiku ponajbolje sažima Fergus Millar: „Trebalo se nadati da više nije potrebno ulaziti u raspravu o tome je li Konstantinovo preobraćenje doista bilo autentično“ (*The Emperor in the Roman World*, New York, 1992, 580, bilj. 23). O tome da je Konstantin vrlo brzo nakon pobjede nad Maksencijem 312. godine bio odlučan u namjeri da sudbinu Carstva veže uz Rimsku Crkvu vidi M. Edwards, „The Constantinian Circle and the Oration to the Saints“, u: M. Edwards, M. D. Goodman i S. R. F. Price (ur.), *Apologetics in the Roman Empire*, Oxford, 1999, 251-276. Novija, uravnotežena procjena povijesne važnosti prvoga kršćanskog cara može se naći u nedavno objavljenoj knjizi francuskog povjesničara P. Veyna, *Quand notre monde est devenu chrétien*, Paris, 2007. O Konstantinu, Kristu i kršćanskoj umjetnosti vidi J. G. Deckers, „Constantine the Great and Early Christian Art“, u: *Picturing the Bible*, 87-109.
- ⁶ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 11. Već 315. godine, međutim, nailazimo i na seriju medaljona sa znakom krizmona na Konstantinovu šljemu (*Picturing the Bible*, sl. 62).
- ⁷ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 74.
- ⁸ Sredinom 4. stoljeća Firmik Materno opisuje uskrslag Krista sa zrakastom krunom i na četveropregu, baš kako je prikazan u mauzoleju ispod Sv. Petra (*Firm. Mat. Err. prof. rel.* XXIV, 2, 4). O prijenosu solarnih atributa na Krista u kršćanskoj egezezi tijekom 4. st. vidi B. Kühnel, „Crosslike Compositions and Crosses“, u: *Boreas*, 17 (1994), 159-169. Isti se motiv javlja i na mozaičnom podu sinagoge u Hamat Tiberijadi, datirane na početak 4. stoljeća, ali Helijske ovdje ima atribute rimskoga cara (*Age of Spirituality*, kat. br. 342).
- ⁹ Iv. 8, 12.
- ¹⁰ *Liber II*, 9, 2 (*De nativitate Domini et maiestate*); prema: F. J. Dölger, „Das Sonnengleichnis in einer Weihnachtspredigt des Bischofs Zeno von Verona“, u: *Antike und Christentum*, VI (1940), 1-2.
- ¹¹ *Hist. Ecc.* VI, 36, 3.
- ¹² *Ibid.* VII, 10, 3-4.
- ¹³ *Lact. Pers.* X, 2 i XII, 3.
- ¹⁴ *Hist. Ecc.* X, 2, 1.
- ¹⁵ Euzebije kaže da su vrata nove bazilike u Tiru imala „urezane ukrase“, ali ih pobliže ne opisuje (*Hist. Ecc.* X, 4, 41; *Vita Const.* III, 25-42); možemo samo nagađati da su bila slična kasnijim drvenim vratnicama Sv. Sabine u Rimu ili onima iz crkve Sv. Ambrozija u Milanu.
- ¹⁶ Različiti autori nude različite brojke; u doba Konstantina procjene se kreću oko 10-15% stanovništva Carstva. MacMullen smatra da su oko 400. godine kršćani još uvijek u manjini (*Christianizing the Roman Empire*, n. dj., 83).
- ¹⁷ Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 376-381. Većina Konstantinovitih portreta također je načinjena iz reciklirane starije skulpture; usp. R. R. R. Smith, „The Public Image of Licinius I: Portrait Sculpture and Imperial Ideology in the Early Fourth Century“, u: *Journal of Roman Studies*, 87 (1997), 181. Čini se da je isti slučaj i s kolosalnim kipom iz Konstantinove (Maksencijeve) bazilike na Rimskom forumu, koji neki istraživači datiraju još u Hadrijanovo vrijeme;

- usp. N. Hannestad, „Porträtskulptur“, u: Demandt i Engemann, *Imp Caesar Flavius Constantinus*, 101.
- ¹⁸ Dioklecijanovu „golemu strast za građenjem“ Laktancije očekivano pripisuje njegovoj tiranskoj naravi i neumjerenosti (*Lact. Pers.* VII, 8). Za pregled javnih radova u Rimu od smrti Marka Aurelija (180) do Dioklecijanove abdikacije (305) vidi A. Daguët-Gagey, *Les opera publica à Rome* (Institut d'Études Augustiniennes, Série Antiquité, 156), Paris, 1997.
- ¹⁹ Koch prve sarkofage datira oko 270/280, s time da im broj brzo raste na prijelazu iz 3. u 4. stoljeće (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 226 i dalje); vidi F. Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin, 1940.
- ²⁰ M. F. Hansen uspoređuje heterogenost elemenata različitog podrijetla s odustajanjem od specifičnih pravila klasičnoga stila u kasnoantičkoj umjetnosti (*The Eloquence of Appropriation. Prolegomena to an Understanding of Spolia in Early Christian Rome*, Rome, 2003, 16-17).
- ²¹ Detaljan opis friza na slavoluku u R. R. Holloway, *Constantine and Rome*, Yale Univ. Press, 2004, 36 i dalje.
- ²² McCormick nalazi brojne usporedbe s trijumfalnom povorkom i svečanostima organiziranim u Rimu i Akvileji 238. godine u povodu pobjede nad uzurpatorom Maksiminom (*Eternal Victory*, n. dj., 18-19).
- ²³ Na kovanicama su divinizirani carevi već od vremena Augusta prikazivani na tronu, poput Jupitera. Na spomenicima se bogato ukrašeni carski tron javlja, čini se, prvi put u vrijeme Dioklecijana; usp. A. Alföldi, „Insignien und Tracht der römischen Kaiser“, u: *Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts in Rom*, 50 (1935), 126. Alföldi navodi primjer carske porfirne statue iz Aleksandrije (*Aurea Roma*, kat. br. 218). Na gotovo identičnoj katedri, postavljenoj na kočiju, sjedi Galerije prigodom trijumfalnog ulaska u grad na solunskom slavoluku (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 226).
- ²⁴ Isti ukras na Galerijevoj katedri nesumnjivo treba podsjetiti na trijumf nad Perzijancima (Partima). Aluziju na Dioniza („odjeća ukrašena draguljima sa svih strana svijeta, koja mu daje izgled pobjedničkog Dioniza“) koristi početkom 5. stoljeća pjesnik Klaudijan opisujući Honorijev *adventus*; vidi McCormack, *Change and Continuity*, n. dj., 730-731; 738.
- ²⁵ O evoluciji ideje cara na državnim spomenicima u kasnoj antici, vidi E. Mayer, *Rom ist dort, wo der Kaiser ist. Untersuchungen zu den Staatsdenkmälern des dezentralisierten Reiches von Diocletian bis zu Theodosius II*, Mainz, 2002, posebno 185 i dalje.
- ²⁶ Mayer, *Rom ist dort, wo der Kaiser ist*, n. dj., 212. M. Bergmann govori „o ritualima konsenzusa“ u odnosima između cara i senata („Konstantin und der Sonnengott“, u: Demandt i Engemann, *Konstantin der Grosse, Kolloquiumsband*, n. dj., 145).
- ²⁷ *Imperium*: suverena vlast sakralne prirode koja uključuje pravo na zapovjedništvo – kako vojno (*imperium militiae*), tako i civilno (*imperium domi*).
- ²⁸ To je tzv. „Veliki Trajanov friz“, u središnjem prolazu i na užim stranama atike (Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., 220-221; sl. 185-186). Friz vjerojatno potječe s obližnjeg Trajanova foruma, ali ima mišljenja da je dopremljen iz Male Azije, s obzirom na sličnosti s Antoninskim oltarom iz Efeza; usp. Holloway, *Constantine and Rome*, n. dj., 31-32.
- ²⁹ *SHA* I, 26, 3. Treba voditi računa i o drugačijem tumačenju simbola: lav je, kako primjećuje Bernard Andreae, jedan od tradicionalnih simbola smrti, pa tako tema lova na lava u zagrobnom dekoru (poglavito na sarkofazima) ima specifičnu poruku (*Symbolik der Löwenjagd*, n. dj., 12). Jedno od znamenja koja najavljuju Hadrijanovu smrt je san u kojem ga je svladao lav (*SHA* I, 26, 10). Medaljoni možda potječu s grobnice Hadrijanova miljenika Antinoja;

- usp. J.-C. Grénier i F. Coarelli, „La tombe d'Antinoüs à Rome“, u: *Mélanges de l'Ecole Française de Rome* (MEFRA), 98 (1986), 217-253.
- ³⁰ Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 256-259: za detaljan opis i analizu reljefa vidi I. S. Ryberg, *Panel Reliefs of Marcus Aurelius*, New York, 1967. Iako slični ciklusi nisu sačuvani, nema sumnje da su bili uobičajeni; usp., primjerice, podatak iz *Carske povijesti* da je car Tacit na „slici od pet dijelova“ bio prikazan u togi, hlamidi i paliju, odnosno, u oružju i lovačkoj odjeći (*SHA XXVII*, 16, 2). Dptih Barberini, sastavljen od pet dijelova, daje naslutiti o kakvoj je slici riječ.
- ³¹ Jedan panegirik iz 307. godine, izgovoren u prigodi Konstantinova vjenčanja s Faustom, navodi da je pobio na tisuće Franaka i dva njihova kralja bacio zvijerima u amfiteatru na veselje puku. Sudeći po tome, Konstantin je u Galiji imao zavidnu vojničku reputaciju, što objašnjava i vjernost vojske. Bijeg s Galerijeva dvora također je dokaz njegove umještosti (*Lact. Pers.* XXIV, 6-9).
- ³² Na dva Hadrijanova medaljona izvorne glave zamijenjene su portretima Konstancija Klora ili Licinija; usp. Holloway, *Constantine and Rome*, n. dj., 21-22; vidi također J. Elsner, „From the Culture of spolia to the Cult of Relics: the Arch of Constantine and the Genesis of Late Antique Forms“, u: *Papers of the British School at Rome*, 68 (2000), posebno 163. Portreti Marka Aurelija s reljefnih polja na atici također su prerađeni u Konstantinove, ali su ti kasnije izgubljeni i u 18. stoljeću zamijenjeni novima, rađenim po uzoru na Trajanove; usp. Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., 288 i 435. Nedostaju i svi Konstantinovi portreti na frizu iz 315. godine.
- ³³ Za Roberta Turcana to je dokaz više da je rimska službena umjetnost „umjetnost povijesnih prilika“ (*Art Romain*, n. dj., 134).
- ³⁴ Sličnost s Augustovim portretima ističe D. H. Wright, „The True Face of Constantine the Great“, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 41 (1987), 493-507. H. P. L'Orange kao uzore navodi Augusta i Trajana (*Das spätantike Herrscherbild von Diocletian bis zu den Konstantin-Söhnen*, Berlin, 1984, 66); vidi također Smith, *Public Image of Licinius*, n. dj., posebno 185-186.
- ³⁵ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 11.
- ³⁶ Na temu inherentnih moralnih kategorija koje antika dovodi u vezu sa specifičnim likovnim stilom, vidi T. Hölscher, *The Language of Images in Roman Art*, Cambridge, 2004.
- ³⁷ Čini se da je dijadema na kovanicama redovita nakon 325. godine; usp. Smith, *Public Image of Licinius*, n. dj., 177. Lijep primjer je novac kovan u Sisku iz 326/7. (*RIC*, VII, 451, br. 207). Aluzije na Aleksandra, uključujući dijademu, prisutne su i prije Konstantina, na jednoj seriji Galijenova novca; usp. Bergmann, „Zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 48.
- ³⁸ Na to upućuje i činjenica da su izrazi poput *instinctu divinitatis* ili *mentis magnitudine*, prisutni u natpisu na Konstantinovom slavoluku, latinski prijevod grčkih termina koje koristi Plutarh pri opisu Aleksandra Velikog, aludirajući na njegov poseban odnos s božanskom silom; usp. Cochrane, *Christianity and Classical Culture*, n. dj., 216.
- ³⁹ Iz panegirika (*Oratio de laudibus Constantini / Triakontaeterikos*) izgovorenog prigodom tridesete obljetnice Konstantinove vladavine (336), vjerojatno u palači u Konstantinopolu (prema K. M. Setton, *Christian Attitude Towards the Emperor in the Fourth Century*, New York, 1941, 46 i dalje). Euzebije drugdje spominje Konstantinove portrete na kovanicama, koji su možda bili povod za takav opis (*Vita Const.* IV, 15, 1-2).
- ⁴⁰ *Pan. Lat.* VI, 21, 5-6.
- ⁴¹ Smith, *Public Image of Licinius*, n. dj., 184. Vidi također Bergmann, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 49-50. Koristan pregled problema s odgovarajućom literaturom u F. Baratte, „Observations sur le portrait romain à l'époque tétrarchique“, u: *Antiquité tardive*, 3 (1995), 65-76.

- ⁴² J. Babelon, *Le portrait dans l'antiquité d'après les monnaies*, Paris, 1950, 148; slično i Baratte, *Observations sur le portrait romain*, n. dj., 66. To odgovara teškoćama u identifikaciji vladarskih portreta koji se mogu pripisati vremenu tetrahije. Od oko sedamnaest sačuvanih primjera, samo dva se sa sigurnošću mogu povezati s istom osobom i identificirati, dok ostali pokazuju neujednačenost i varijacije u izradi, što vjerojatno ukazuje na različite centre proizvodnje; usp. Bergmann, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 50.
- ⁴³ Konstantin je svoja tri sina još za života proglasio cezarima, uspostavljajući nanovo dinastijski princip nasljeđivanja, što su slijedili i vladari nakon njega (*Vita Const.* IV, 51, 1).
- ⁴⁴ Slavoluk je prepoznatljiv na Peruginovim freskama u Sikstinskoj kapeli. Njegov utjecaj dolazi do izražaja i na Rafaelovim freskama u papinskim ođajama, posebice u prikazu Konstantinove pobjede na Milvijskome mostu i nebeske vizije, za što je Rafael iskoristio jedan od reljefa iz vremena Marka Aurelija kao predložak.
- ⁴⁵ L'Orange, *Spätantike Herrscherbild*, n. dj., 43; slično Hansen, *Eloquence of Appropriation*, n. dj., 19-21.
- ⁴⁶ Wright, *True Face*, n. dj., 506.
- ⁴⁷ B. Küllerich, „Formal Shortcomings or a Different *Kunstwollen*: Ritualisation and the Arch of Constantine“, u: C. Blondeau et al. (ur.), *Ars auro gemmisque prior. Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, Zagreb – Motovun, 2013, 95-103.
- ⁴⁸ Zamjena identiteta već je prisutna na slavoluku koji je Dioklecijan dao podići u Rimu (*Arcus novus*) na zasad neutvrđenom mjestu, ali je tetrahijski portret toliko oštećen, da ga je teško pouzdano identificirati (Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., 413 i sl. 376).
- ⁴⁹ To je, djelomice, odgovor na uspostavu novog senata u Konstantinopolu i način da se sačuvaju stare privilegije rimske aristokracije; jedan zakon iz 395. godine razlikuje senatore *qui in sacratissima urbe consistent*, od onih koji obitavaju u provincijama; usp. Chastagnol, *Sénat romain*, n. dj., 316.
- ⁵⁰ Vidi zanimljiv osvrt na taj problem u O. Hekster, „Coins and Messages: Audience Targeting on Coins of Different Denominations“, u: L. De Blois et al. (ur.), *The Representation and Perception of Roman Imperial Power*, Amsterdam, 2003, 20-33.
- ⁵¹ Analize ikonografskog programa često previdaju činjenicu da Konstantinov spomenik objedinjuje trijumf i proslavu decenalijske, kao što je bio slučaj i sa slavolukom Septimija Severa iz 203. godine; vidi A. Chastagnol, „Aspects concrets et cadre topographique des fêtes décennales“, u: *L'Urbs, espace urbain et histoire* (Ecole Française de Rome, 98), Rome, 1987, 491-507.
- ⁵² Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., 413-417 i 450; za interpretaciju vidi J. Engemann, „Die religiöse Herrscherfunktion im Fünfsäulenmonument Diocletians in Rom und in den Herrschermosaiken Justinians in Ravenna“, u: *Frühmittelalterliche Studien*, 18 (1984), 336-356.
- ⁵³ Umjesto portretnih kipova tetrahara na ostala četiri stupa, Engemann predlaže kipove genija s rogovima izobilja u ruci (*Religiöse Herrscherfunktion*, n. dj., 341); isto tumačenje je kod Kleiner (*Roman Sculpture*, n. dj., 414).
- ⁵⁴ Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 399-401; o izvornom identitetu kolosa vidi gore, bilj. 17.
- ⁵⁵ Usp. Deckers, *Göttlicher Kaiser und kaiserlicher Gott*, n. dj., 7. Njih je Dioklecijan nesumnjivo prigrlio za vrijeme višegodišnjeg boravka u Egiptu; o carevoj fascinaciji faraonskim Egiptom vidi odličan prikaz u J. Belamarić, *Dioklecijanova palača. Razmatranja o okolnostima utemeljenja i izvornoj funkciji*, diss., Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagreb 2009.

- ⁵⁶ Uklanjanje Maksimijana podrazumijevalo je i uništavanje njegovih „slika“, odnosno, kipova (*Vita Const.* I, 47, 1).
- ⁵⁷ *CIL* III 3705.
- ⁵⁸ Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 382-385. Usporedba sa scenom suo- vetaurilija na oltaru Domicija Ahenobarba iz posljednje trećine 1. st. pr. Kr. pokazuje izuzetnu trajnost rimskih religijskih rituala i odgovarajućih ikono- grafskih rješenja (*ibid.* sl. 30-31).
- ⁵⁹ Je li to najava svojevrzne kohabitacije između pogana i kršćana u Rimu na- kon 313. godine ili dokaz evolucije poganskih kultova? Znakovito je da su krvave žrtve izostale i na predmetima koje inače odlikuje otvoreno poganski sadržaj, primjerice, na bjelokosnom diptihu Nikomaha i Simaha (vidi niže, str. 321) ili kontornijatima iz druge polovice 4. stoljeća (vidi Salzman, *On Roman Time*, n. dj., 223 i dalje).
- ⁶⁰ Na Trajanovu stupu scena žrtve javlja se čak osam puta, na stupu Marka Au- relija u tri ili četiri navrata; usp. J. Scheid, „Sujets religieux et gestes rituels figurés sur la colonne Aurélienne“, u: J. Scheid i V. Huet (ur.), *Autour de la colonne Aurélienne*, Brepols, 2000, 227-242.
- ⁶¹ Usp. Edwards, *Romanitas and the Church of Rome*, n. dj., 203-204. Predlo- žene su, međutim, i druge mogućnosti datacije ovoga Euzebijevog govora, poglavito nakon konačne pobjede nad Licinijem (324); vidi P. Maraval, pred- govor, u: Constantin, *Lettres et discours*, Paris, 2010, xviii i dalje.
- ⁶² *Vita Const.* IV, 24; vidi Ch. Pietri, „La politique de Constance II: un premier „césaropapisme“ ou l’imitatio Constantini“, u: *L’Eglise et l’Empire au IV^e siècle. Entretiens sur l’Antiquité classique*, 34 (Genève, 1989), 113-178.
- ⁶³ Za suvremene izvore vidi Piganiol, *Empire chrétien*, n. dj., 39 i bilj. 6. Neki misle da nije riječ o Konstantinovu posjetu Rimu 315. godine, već o onom iz 324. godine; usp. T. D. Barnes, „Panegyric, History and Hagiography in Eusebius’ Life of Constantine“, u: R. Williams (ur.), *The Making of Orthodoxy. Essays in honour of Henry Chadwick*, Cambridge, 1989, 115.
- ⁶⁴ Detaljnije u K. M. Girardet, „Konstantin – Wegbereiter des Christentums als Weltreligion“, u: Demandt i Engemann, *Imp Caesar Flavius Constantinus*, n. dj., 235.
- ⁶⁵ L’Orange, *Spätantike Herrscherbild*, n. dj., 66.
- ⁶⁶ Euzebije tvrdi da je Konstantin zabranio takvu praksu u vojsci, ali rimski slavoluk je potvrda da ta naredba potječe iz kasnijih godina (*Vita Const.* IV, 21). Još i nakon pobjede nad Licinijem (324), vojska će pozdraviti Konstan- tina tradicionalnim usklikom: „Konstantine Auguste, neka te bogovi čuvaju!“ (prema: Jones, *Constantine*, n. dj., 173).
- ⁶⁷ Usp. Girardet, *Konstantin – Wegbereiter des Christentums*, n. dj., 235.
- ⁶⁸ O tome više u M. Bergmann, „Der römische Sonnenkoloss, der Konstan- tinsbogen und die Kistes-Statue von Konstantinopel“, u: *Braunschweigische Wissenschaftliche Gesellschaft*, Vorträge, 1997, 111-129.
- ⁶⁹ Holloway, *Constantine and Rome*, n. dj., 33.
- ⁷⁰ Čini se da je Septimijev sin Geta prvi od rimskih careva bio prikazan na nov- cu kao Sol; vidi Alföldi, *Insignien und Tracht*, n. dj., 107.
- ⁷¹ *Pan. Lat.* VI, 21, 5-6; car kao Sunce: *ibid.* IV, 5, 1-4.
- ⁷² Usp. M. Bergmann, „Konstantin und der Sonnengott“, u: Demandt i Enge- mann, *Konstantin der Grosse, Kolloquiumsband*, n. dj., 143 i dalje.
- ⁷³ Nakon pobjede na Milvijskome mostu Konstantin daje kovati novac s legen- dom *virtus exercitus Gallicani*; usp. R. Egger, „Das Labarum. Die Kaiserstan- darte der Spätantike“, u: *Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 234 (1960), 11 i dalje. O udjelu Kelta i Germana u Kon- stantinovom ekspedicijskom korpusu 312. godine vidi MacMullen, *Corrupti-*

- on and Decline*, n. dj., 201. Za građanski rat između Konstancija i Magnencija, s odlučujućom bitkom kod Murse (351), Piganioi kaže da se vodio „između galske i ilirske vojske“ (*Empire chrétien*, n. dj., 97). O važnosti regionalne pripadnosti rimskih legija, vidi F. L. Sanchez, „Left and Right in Roman Coins of the Fourth and Fifth Centuries A. D.“, u: De Blois, *Representation and Perception of Roman Imperial Power*, n. dj., 36-47.
- ⁷⁴ Za sažeti pregled Euzebijevih djela vidi Pavić, Tenšek, *Patrologija*, n. dj., 172-174; detaljnije ih predstavlja M. Mandac u predgovoru prijevodu *Crkvene povijesti* (Split, 2004).
- ⁷⁵ *Hist. Ecc.* I, 1, 1.
- ⁷⁶ Uravnotežen prikaz često osporavanog teksta u H. A. Drake, „What Eusebius Knew: The Genesis of the Vita Constantini“, u: *Classical Philology*, 83/1 (1988), 20-38.
- ⁷⁷ Dobar, sažet prikaz u J. Picq, *Povijest države u Europi*, Zagreb, 2014, posebno 63-77.
- ⁷⁸ *Praep. Ev.* (prema: *La Préparation évangélique*, Paris, 1974, 118-20); o Augustu kao „utiraču puta“ za trijumf kršćanstva vidi I. Opelt, „Augustustheologie und Augustustypologie“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 4 (1961), 44-57.
- ⁷⁹ *Hist. Ecc.* IX, 9, 5-8; *Vita Const.* I, 12-25;
- ⁸⁰ Chastagnol, *L'évolution du monde romain*, n. dj., 129.
- ⁸¹ Usp. Av. Cameron, *Christianity and the Rhetoric of Empire*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1991, posebno 124-127.
- ⁸² Najveći broj poznatih primjera odnosi se na portrete Augusta i članova julijsko-klaudijevske dinastije, što vjerojatno nije slučajno; vidi O. Hjort, „Augustus Christianus – Livia Christiana: Sphragis and Roman Portrait Sculpture“, u: L. Ryden, J. O. Rosenqvist (ur.), *Aspects of Late Antiquity and Early Byzantium*, Stockholm, 1993, 99-112.
- ⁸³ *Ep.* LV (LVIII), 9; slično Ignacije Antiohijski koji početkom 2. stoljeća opisuje „krštenje kao štit, vjeru kao kacigu, ljubav kao koplje, strpljivost kao bojnu opremu“ (*Polyc.* VI, 2). Obojica, dakako, parafraziraju sv. Pavla (*Efežanima*, 6, 13).
- ⁸⁴ Vidi *Empereur dans l'art byzantin*, n. dj.; *idem*, *Christian Iconography*, n. dj., 39 i dalje. Mathews osporava tako snažan utjecaj carske ikonografije na razvoj rane kršćanske umjetnosti (*Clash of Gods*), ali vidi Engemann, *Biblische Themen*, n. dj., posebno 549-550 i bilj. 50.
- ⁸⁵ Treba reći da je takav prikaz Krista izuzetno rijedak, što navodi na pomisao da su rani kršćani bili svjesni opasnosti koja proizlazi iz poistovjećivanja s likom svjetovnog vladara; vidi D. Milinović, „Nec vi nec insidiis, leo et draco: the Lion, the Dragon and the Triumph of Christ“, u: *IKON*, 2 (2009), 53-63.
- ⁸⁶ *Idem*, „Što je vidio Euzebij? Prilozi za poznavanje kršćanske umjetnosti u doba Konstantina“, u: *Histria Antiqua*, 18-2 (2009), 73-79.
- ⁸⁷ Vidi C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire in Sources and Documents*, Englewood Cliffs, 1972, 17; pismo je, međutim, upitnog podrijetla i možda je nastalo tek u vrijeme ikonoklazma u Bizantu (8. st.). Crkveni koncil 787. godine odbacuje Euzebijev autoritet po pitanju svetih slika, navodeći kao razlog sklonost arijanstvu; vidi Charles-Murray, *Rebirth and Afterlife*, n. dj., 25 i dalje.
- ⁸⁸ *Vita Const.* I, 3, 2.
- ⁸⁹ Citat iz Epifanija prema Deichmann, *Einführung*, n. dj., 110. Suprotno ustaljenom tumačenju, Charles-Murray dovodi u pitanje interpretaciju Epifanija kao žestokog protivnika slike (*Rebirth and Afterlife*, n. dj., 31).

- ⁹⁰ Rijetke su moguće usporedbe s kršćanskim skulpturama na bunaru, koje opisuje Euzebije; od sačuvane pune plastike iz tog razdoblja možemo navesti samo skupinu od jedanaest skulptura manjih dimenzija iz Muzeja u Clevelandu, među kojima su Dobri pastir i Jona, ali čiju autentičnost neki dovode u pitanje (*Age of Spirituality*, kat. br. 364-368).
- ⁹¹ *Vita Const.* III, 49.
- ⁹² *Hist. Ecc.* X, 3, 3 (smisao donekle izgubljen u hrvatskom prijevodu).
- ⁹³ Dok Konstantinove graditeljske aktivnosti u Palestini nisu upitne, uloga careve majke pri pronalasku križa spominje se u legendi za koju prvi puta čujemo na samom kraju 4. stoljeća. Hodočasnik iz Bordeauxa, koji je 333. godine posjetio Svetu Zemlju, ne spominje križ, premda pažljivo bilježi najvažnije relikvije koje susreće na svome putu; usp. P. Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient*, Paris, 2004, 64 i 66.
- ⁹⁴ Vidi P. Speck, „Urbs, quam Deo donavimus. Konstantin des Grossen Konzept für Konstantinopel“, u: *Boreas*, 18 (1995), 143-173. Prethodna bilješka dovođi u sumnju autentičnost Sokratove napomene (ili njezinu točnost).
- ⁹⁵ Više u Jensen, *Understanding Early Christian Art*, n. dj., 137 i dalje.
- ⁹⁶ Iz pisma upućenog caru Konstanciju II. (dvojbene autentičnosti) proizlazi da je križ nađen u Konstantinovo vrijeme. No, jeruzalemski biskup i drugdje u katehetskim tekstovima spominje dijelove križa, koji su „rasprostranjeni po čitavome svijetu“ (Maraval, *Lieux saints*, n. dj., 64, bilj. 8). Jedna od tih relikvija zabilježena je 359. godine u Sjevernoj Africi; vidi Piganiol, *Empire chrétien*, n. dj., 42 i bilj. 2.
- ⁹⁷ Tako na jednom sarkofagu iz Vatikana (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 285, 295-6); Petar je često prikazan s križem preko ramena (*ibid*, sl. 284).
- ⁹⁸ Brandenburg, *Ancient Churches of Rome*, n. dj., 137-142. Predaja govori da je car Teodozije prvi dao postaviti veliki ukrašeni križ na Golgotu; možda je prikaz u rimskoj crkvi trebao komemorirati upravo taj događaj. No, isto tako znamo za „zlatni križ obložen dragim kamenjem“ koji je jeruzalemskom biskupu poklonio Teodozije II., zajedno sa sestrom Pulherijom, 420. godine (Maraval, *Lieux Saints*, n. dj., 256); vidi također K. G. Holm, „Pulcheria's Crusade A.D. 421-22 and the Ideology of Imperial Victory“, u: *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 18 (1977), 163.
- ⁹⁹ Za interpretaciju vidi Deichmann, *Einführung*, n. dj., 197 i dalje.
- ¹⁰⁰ *Hist. Ecc.* IX, 9, 10.
- ¹⁰¹ *Vita Const.* I, 40, 1.
- ¹⁰² *Min. F. Oct.* XXIX, 6.
- ¹⁰³ *Just. Mart. Apol.* I, 55 (prema: Jensen, *Understanding Early Christian Art*, n. dj., 141).
- ¹⁰⁴ Kao i krizmon, i staurogram ima svoju pretpovijest u nekršćanskom kontekstu; vidi E. Dinkler-von Schubert, „CTAYOC: Vom 'Wort vom Kreuz' (1 Kor. 1, 18) zum Kreuz-Symbol“, u: *Byzantine East, Latin West: art historical studies in honor of Kurt Weitzmann*, Princeton Univ. Press, 1995, 29-38.
- ¹⁰⁵ *Vita Const.* I, 28-29 (Konstantinova vizija) i I, 31 (*labarum* – opis). Polemika oko Konstantinove vizije odveć je opsežna da bismo se njome ovdje bavili. Recimo tek da je interpretacija sna kao pretkazanja budućnosti u to vrijeme uobičajena pojava, čak i među kršćanima.
- ¹⁰⁶ Konstantin je, naposljetku, još jedan u nizu „vojničkih careva“; osim Božje pomoći, ističe vojnu moć kao odlučujuću u obnovi države i uspostavljanju reda (*Vita Const.* II, 65); vidi R. H. Storch, „The Eusebian Constantine“, u: *Church History*, 40/2 (1971), 145-155.
- ¹⁰⁷ Egger upozorava na sličnost XP simbola sa znakovima na štitovima te na keltskim i germanskim amuletima (*Labarum*, n. dj., 8); ukrasni motiv u obli-

- ku rozeta na koricama dva bodeža u Arheološkom muzeju u Zagrebu, datiranih u 1. stoljeće, pokazuju da su to rašireni i tradicionalni ukrasi. Deckers govori o krizmonu kao izvedenici iz solarnog simbola koji će zadobiti kršćansko značenje tek nakon otkrića Kristova križa u Jeruzalemu (*Constantine the Great and Early Christian Art*, n. dj., 107). Premda ima naznaka da je simbol u kršćanskom kontekstu prisutan i prije 312. godine, većinom ga se dovodi u vezu s Konstantinovim trijumfom; vidi P. Bruun, „Early Christian Symbolism on Coins and Inscriptions“, u: *Atti del VI Congresso internazionale di archeologia cristiana* (Roma, 1962), 528-534. Iz istog je razloga – kao carski pobjednički znak – bio prihvatljiv i uzurpatoru Magnenciju (350-353), poganinu (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 222). Paradoksalno, upravo njegov novac pokazuje „najsnažniju afirmaciju kršćanstva u antičkoj numizmatici“ (Piganiol, *Empire chrétien*, n. dj., 95 i bilj. 7).
- ¹⁰⁸ Lijep primjer na jednoj kovanici iz Siska, danas u Nacionalnom muzeju u Beogradu (*Picturing the Bible*, sl. 65); najraniji su krizmoni, čini se, oni na medaljonima iz 315. (*ibid.* sl. 62), na kojima se znak javlja na carevoj kaci-gi. O trijumfalnom znaku kao carskom prerogativu, vidi McCormick, *Eternal Victory*, n. dj., *passim*; čini se da nakon prve polovice 3. stoljeća takvi simboli prestaju biti podsjetnik na specifične događaje i postaju dio carske ikonografije, apstraktan simbol carske pobjede općenito (*ibid.* 26).
- ¹⁰⁹ Aurelije Viktor (oko 360), također spominje Konstantinove kipove (*statuae*) koji su podignuti na najprometnijim mjestima u gradu, a neki od njih su od zlata i srebra (*Aurel. Vic. Lib. de Caes.* XL, 28).
- ¹¹⁰ Vidi gore, str. 91 i bilj. 262.
- ¹¹¹ Diptih nosi ime konzula Petronija Proba; Richard Delbrueck govori o „najranijem primjeru carskoga diptiha“ (*Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin – Leipzig, 1929, br. 1, 87).
- ¹¹² Za seriju novca iz Istočnoga Carstva s motivom dugog, ukrašenog križa (*Long-Cross solidi*), koji se po prvi puta javljaju između 420-422. godine u Konstantinopolu, vidi Holum, *Pulcheria's Crusade*, n. dj., *passim*. Za primjere iz kontinentalne Hrvatske vidi B. Migotti (ur.), *Od Nepobjedivog sunca do Sunca pravde*, katalog izložbe, Arheološki muzej, Zagreb, 1994, kat. br. 180, 200, 208.
- ¹¹³ Zanimljivo je primijetiti kako je usporedo s oblikovanjem krizmona i kršćanskoga stijega dovršena transformacija staurograma iz riječi u znak (proces možemo pratiti na rukopisima 4. stoljeća), čime je izvorna skraćunica postala samostalan simbol. Prve primjere susrećemo na Konstantinovim kovanicama iz 336/337, dok je najreprezentativniji onaj u kupoli krstionice S. Giovanni in Fonte u Napulju; usp. Dinkler-von Schubert, *CTAYPOC*, n. dj., 36-37.
- ¹¹⁴ *Vita Const.* III, 3, 1-3.
- ¹¹⁵ Znakovito je da je to novac iz kovnice u Konstantinopolu; vidi Girardet, *Konstantin – Wegbereiter des Christentums*, n. dj., 236 i sl. 8.
- ¹¹⁶ Izravni uzor nalazimo na Galerijevu slavoluku u Solunu (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 226) i u Amonovu hramu u Luksoru; usp. J. Deckers, „Die Wandmalerei im Kaiserkultraum von Luxor“, u: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 94 (1979), 600-652.
- ¹¹⁷ Uz odgovarajuće legende, najčešće *GLORIA ROMANORUM* ili *VICTORIA AUGUSTI*; za brojne primjere na području kontinentalne Hrvatske upućujem na Migotti, *Od Nepobjedivog sunca do Sunca pravde*, n. dj.
- ¹¹⁸ U zapadnom dijelu Carstva, motiv je posebno čest u vrijeme Valentinijana III. (425-455), sina Gale Placidije, koja se pokazuje kao veliki promicatelj novih ikonografskih ideja. Te su zasigurno nastale u Konstantinopolu, na dvoru njezina rođaka Teodozija II. Nameće se pitanje je li možda tijekom boravka

- carske obitelji u Splitu uklesan križ preko reljefa Pobjede nad zapadnim vratima Dioklecijanove palače? Onodobni izvori to, doduše, ne spominju, ali mogućnost ne treba odbaciti; vidi pregled dosadašnjih tumačenja u I. Basić, *Paleogeneza Splita na razmeđu kasne antike i ranog srednjeg vijeka*, diss., Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagreb, 2013, IV, 417-418.
- ¹¹⁹ Vidi gore, bilj. 85.
- ¹²⁰ *Vita Const.* I, 31.
- ¹²¹ Vidi gore, bilj. 115. Bilo da su takvi znakovi izvorno mišljeni kao Kristovi monogrami (krizmon) ili vojnički stijegovi (*labarum*), nema sumnje da ih Euzebi je, baš kao i Minucije Feliks prije njega, doživljava kao „slike“ križa, odnosno, kao „simbol Spasiteljeve muke“; usp. Grabar, *Empereur*, n. dj., 35 i dalje.
- ¹²² Takav je slučaj, primjerice, na srebrnom Seusovom pladnju, iz istoimene ostave koju treba datirati u sredinu 4. stoljeća. Zanimljivo je da je to ujedno i jedini znak kršćanstva na predmetima u ostavi; vidi D. Milinović, „Analiza ikonografije Seusova pladnja“, u: *Mogućnosti*, 54 / 1-3 (1997), 72-96.
- ¹²³ Brojni primjeri iz kontinentalne Hrvatske u Migotti, *Od Nepobjedivog sunca do Sunca pravde*, n. dj., tako, primjerice, lijepa svjetiljka iz Zagreba (kat. br. 179).
- ¹²⁴ Vidi W. Raack, *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen*, Stuttgart, 1992, 99 i dalje.
- ¹²⁵ Plitica je datirana na kraj 4. stoljeća (*Age of Spirituality*, kat. br. 508).
- ¹²⁶ Među najranijima je ovdje prikazani sarkofag (*Repertorium*, I, br. 49). Iako središnji motiv ostaje isti i na kasnijim primjerima, popratna ikonografija se razlikuje; najslbliži je prikaz na jednom sarkofagu iz Arlesa u južnoj Francuskoj s kraja 4. stoljeća (*Repertorium*, III, br. 55); na onome iz Palerma epizode Muke zamijenio je prikaz dvanaestorice apostola, s Petrom i Pavlom u središtu (*Repertorium*, II, br. 143; vidi sl. 130 u tekstu); dvojbena je autentičnost sarkofaga iz Jeruzalema, koji nad središnjom scenom ima *clipeus* s portretima bračnog para (*Repertorium*, II, br. 102). Za primjere iz Rima vidi Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 284; veći je broj sačuvan na sarkofazima iz Francuske, datiranih u posljednju trećinu 4. stoljeća (*Repertorium*, III, br. 49, 55, 282, 497, 504, 510). Vidi također Deckers, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 273-274; *idem*, u: *Picturing the Bible*, kat. br. 46.
- ¹²⁷ Govoreći o objedinjavanju dva izvorno različita znaka – križa i krizmona – moramo se prisjetiti i velikog svetišta koje je Konstantin dao podići u Jeruzalemu. Ono se sastojalo od bazilikalne građevine (*Martyrion*) na mjestu raspeća, dok je malo podalje bila podignuta rotonda Uskrsnuća znana kao *Anastasis* (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 170). Značenje križa kao oruđa Muke i krizmona kao trijumfalnog znaka Uskrsnuća, podudara se s arhitektonskom organizacijom svetišta u Jeruzalemu, pa ne treba isključiti mogući paralelizam koji se očituje u dovršetku svetišta u Jeruzalemu i pojavi sarkofaga s opisanom scenom u središtu reljefa. Uostalom, to je vrijeme kada se među kršćanima u Rimu sve jače osjeća zov svetih mjesta u Palestini.
- ¹²⁸ Grabar, *Empereur*, n. dj., 193.
- ¹²⁹ U tom smislu, Euzebi je doista bio, kako je nedavno izjavio poznati teolog Hans Küng u jednome novinskom članku, Konstantinov „dvorski biskup“.
- ¹³⁰ Deckers, *Constantine the Great and Early Christian Art*, n. dj., 107.
- ¹³¹ Neki od tipova na kršćanskim sarkofazima „na friz“ mogli su nastati, kaže Beat Brenk, samo u radionici koja je radila istovremeno i za cara i za kršćane (*Imperial Heritage*, n. dj., 42).
- ¹³² L'Orange pretpostavlja da je tada „kristijaniziran“ kolosalni kip iz Konstantinove (Maksencijeve) bazilike, odnosno, da je dobio dijademu i križ, što bi objasnilo naknadne intervencije na skulpturi (*Spätantike Herrscherbild*, n.

- dj., 76-77). Jones navodi većinski pogansku vojsku kao osnovni razlog Konstantinova oklijevanja (*Constantine*, n. dj., 172 i dalje).
- ¹³³ U slučaju kipa u Konstantinopolu, posrijedi je mogla biti ponovo upotrijebljena helenistička statua koja je izvorno prikazivala Apolona; usp. G. Fowden, „Constantine’s Porphyry Column: The Earliest Literary Allusion“, u: *The Journal of Roman Studies*, 81 (1991), 119-131.
- ¹³⁴ L’Orange datira preradu između 324. i 326. godine (*Spätantike Herrscherbild*, n. dj., 58-67). Središnja figura skupine je Konstantinov kip, danas u Sv. Ivanu Lateranskom (Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 396-397). Interpretacija rozete kao križa čini mi se pretjeranom, tim više što isti ornamentalni motiv susrećemo i u carskom svetištu u Luksoru, uređenom za Dioklecijanove vladavine (dobra ilustracija u Tronzo, *Via Latina Catacomb*, n. dj., sl. 58-59).
- ¹³⁵ Grabar, *Christian Iconography*, n. dj., 38.
- ¹³⁶ *Vita Const.* IV, 16.
- ¹³⁷ Setton, *Christian Attitude towards the Emperor*, n. dj., 33-4.
- ¹³⁸ Natpis iz Hispela u Umbriji: *CIL* XI, 5265.
- ¹³⁹ *Insignien und Tracht*, n. dj., 98.
- ¹⁴⁰ Prema: Setton, *Christian Attitude towards the Emperor*, n. dj., 27. Ima i ranijih primjera, iz Augustova ili Domicijanova vremena, koji pokazuju da su bogovi lako mogli završiti kao puka ilustracija carskih vrlina; usp. Alföldi, *Insignien und Tracht*, n. dj., 97.
- ¹⁴¹ Izvorni rukopis i ilustracije poznati su nam preko kasnijih karolinških i renesansnih kopija; vidi H. Stern, *Le calendrier de 354*, Paris, 1953, 93; na istu temu i M. R. Salzman, *On Roman Time. The Codex Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity*, Univ. of California Press, 1990, posebno 131 i dalje. Jones misli da je carski kult u kasnome Carstvu izrastao u „jaku društvenu instituciju“ i postao toliko sekulariziran, da više nije predstavljao problem za kršćane (*Constantine*, n. dj., 175).
- ¹⁴² Usp. G. Becatti, „Case ostiensi del tardo impero“, u: *Bolletino d’Arte*, 33 (1948), 102-128.
- ¹⁴³ Pietri, *Roma Christiana*, n. dj. 263; vidi također W. H. C. Friend, „The Church in the Reign of Constantius II“, u: *L’Eglise et l’Empire au IV^e siècle. Entretiens sur l’Antiquité classique*, 34 (Genève, 1989), 85-86. U odnosu prema religiji, „nije znao nastaviti ono što je bilo dobro u Konstantinovoj politici, ali je zato preuzeo ono što je bilo loše“ (Cochrane, *Christianity and Classical Culture*, n. dj., 254). Među kritikama koje mu upućuje Amijan Marcelin (XXI, 16, 18) je i ona da je kršćansku religiju, po prirodi jasnu i jednostavnu, pomiješao sa ženskim praznovjerjem.
- ¹⁴⁴ *Anm. Marc.* XVI, 10, 15. Na drugoj strani, aleksandrijski biskup Atanazije, inače veliki Konstancijev protivnik, spominje namjeru cara da u svetištu Sv. Petra ostavi zavjetni dar u novcu; usp. Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 56, bilj. 2. Istina je da Konstancije nije bio u dobrim odnosima s Rimskom Crkvom, kojoj nameće Feliksa za biskupa (*ibid.* 251). O posjetu Rimu 357. godine vidi i Salzman, *On Roman Time*, 218 i dalje.
- ¹⁴⁵ Izvorno predodređen za Veliki cirk (*Circus maximus*), obelisk se danas nalazi na trgu Sv. Ivana Lateranskog.
- ¹⁴⁶ Vidi E. Iversen, *Obelisks in exile*, Kopenhagen, 1968, I, 57.
- ¹⁴⁷ Biblioteca Apostolica Vaticana, *MS Barb. Lat.* 2154 (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 14); vidi Salzman, *On Roman Time*, n. dj., 34 i sl. 13. Drugi konzul za tu godinu je Cezar Galo (brat kasnijeg cara Julijana), koji je, za razliku od Konstancija, prikazan stojeći, s Pobjedom u desnoj ruci; *idem.* sl. 14. Vidi također *Age of Spirituality*, kat. br. 67; *Aurea Roma*, kat. br. 257.

- ¹⁴⁸ Car se u kasnoj antici može pojaviti u istoj togi premda nije konzul; dobar pregled ceremonijalnih kostima u Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., 51 i dalje.
- ¹⁴⁹ *Ibid.* 69.
- ¹⁵⁰ J. M. C. Toynbee i K. S. Painter, „Silver Picture Plates of Late Antiquity: A.D. 300 to 700“, u: *Archaeologia*, 108 (1986), br. 14. Motiv krizmona na štitu ne javlja se na drugim carskim predmetima i spomenicima iz 4. stoljeća (nema ga, primjerice, na misoriju Teodozija Velikog, niti na reljefima s postolja Teodozijeva obeliska), ali ga ponovo zatičemo na štitu vojnika u Justinijanovoj pratnji na mozaiku u crkvi Sv. Vitala u Raveni (6. st.).
- ¹⁵¹ Fowden, *Porphyry Column*, n. dj., 128.
- ¹⁵² Posljednji vladar kojega umjetnici redovito prikazuju s aureolom je Justinijan.
- ¹⁵³ Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 15. Natpis na pladnju ne precizira je li to Valentinijan I, II. ili III.
- ¹⁵⁴ Jednako su rijetki primjeri svetaca koji dobivaju prestižni atribut kristograma; jedan od najranijih je sv. Lovro na staklenoj čaši sa zlatnim dnom s početka 5. stoljeća iz Muzeja Metropolitan u New Yorku (*Age of Spirituality*, kat. br. 511).
- ¹⁵⁵ Engemann daje prednost carskom podrijetlu motiva i podsjeća na Konstantinov srebrni medaljon iz 315. godine, na kojemu se po prvi put javlja krizmon, i to na carevu šljemu („Die imperialen Grundlagen der frühchristlichen Kunst“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 266).
- ¹⁵⁶ Usp. A. Arbeiter, „Der Kaiser mit dem Christogrammnimbus zur silbernen Largitionsschale Valentinians in Genf“, u: *Antiquité tardive*, 5 (1997), 153-167. Nakon Valentinijana II., biskup Ambrozije se nije libio sukobiti ni s carem Teodozijem, kojemu je u nekoliko navrata uskratio pristup euharistiji; vidi Piganiol, *Empire chrétien*, n. dj., 270-271; 283-285.
- ¹⁵⁷ V. H. Elbern, „Altar Implements and Liturgical Objects“, u: *Age of Spirituality*, 598. Za detaljniji prikaz usp. C. J. Watson, „The Program of the Brescia Casket“, u: *Gesta*, 20/2 (1981), 292. Lipsanoteka je ogledni primjer tipološke metode u ranokršćanskoj umjetnosti, „sa suprotstavljenim, ne neminovno i korespondirajućim scenama“ iz Staroga i Novoga zavjeta (Grabar, *Christian Iconography*, n. dj., 137). Za novija istraživanja na temu ovoga jedinstvenog relikvijara, ukrašenog s čak 59 biblijskih scena i motiva vidi C. Tkacz (ur.), *The Key to the Brescia Casket: Typology and the Early Christian Imagination*, Paris, 2002.
- ¹⁵⁸ Izl. 14-15. Vidi gore, str. 190.
- ¹⁵⁹ *Clash of Gods*, n. dj., 75-77; vidi gore, str. 187 i bilj. 182. Ako je kršćanski promatrač u sudbini egipatskog faraona doista prepoznao rimskoga cara, onda je to ipak vjerojatnije bio Julijan Apostat (361-363), a ne jedan od kršćanskih careva. Istina, aleksandrijski biskup Atanazije prethodno je cara Konstancija II. bio proglasio Antikristom, pa tako možemo reći da je za njegove vladavine započeo sukob svjetovne vlasti i Crkve, koji se nastavio za Julijana (vidi Cochrane, *Christianity and Classical Culture*, n. dj., 259).
- ¹⁶⁰ Na to upućuje i cijeli niz carskih zakona koji krajem 4. i u prvoj polovici 5. stoljeća promiču pravovjerje (*apostolicam disciplinam evangelicamque doctrinam*), odnosno, katoličko kršćanstvo; vidi M. R. Salzman, „The Evidence for the Conversion of the Roman Empire to Christianity in Book 16 of the ‘Theodosian Code’“, u: *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 42/3 (1993), 364-365. U tom kontekstu treba razmotriti i pitanje titule *pontifex maximus* koju su kršćanski carevi zadržali kroz gotovo čitavo 4. stoljeće. Pritom je tradicionalna titula mogla biti shvaćena i u značenju biskupa; vidi A. Came-

- ron, „The Imperial Pontifex“, u: *Harvard Studies in Classical Philology*, 103 (2007), posebice 361.
- ¹⁶¹ Komes Marcellin, kronograf iz 6. stoljeća, navodi godinu 390. To je u svakom slučaju moralo biti prije 392. godine. O samim reljefima više u U. Ritzterfeld, „Omnia Theodosio cedunt subolique perenni. Überlegungen zu Bildprogramm und Bedeutung des Theodosiusobelisken und seiner Bazen in Konstantinopel“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 44 (2001), 168-185; usp. također Grabar, *Empereur*, n. dj., 65.
- ¹⁶² Vidi Engemann, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 260 i dalje. Da reljefi na Teodozijeju spomeniku vjerno odražavaju strogu hijerarhiju carskoga dvora, pokazuju i zakoni koji precizno utvrđuju redosljed pri poklonstvu (adoraciji) na dvoru (*Cod. Theod.* VI, 8, 1 i drugi); vidi Kolb, u: Demandt i Engemann, *Imp Caesar Fl. Constantinus*, n. dj., 174.
- ¹⁶³ Piganiol, *Empire chrétien*, n. dj., 291-292.
- ¹⁶⁴ Usp. Ritzterfeld, *Omnia Theodosio*, n. dj., 171.
- ¹⁶⁵ Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., 13-15; Grabar, *Christian Iconography*, n. dj., 45-46. Premda podignut još za Arkadija, stup nije posvećen sve do 421. godine, u vrijeme Teodozija II. Stup je prekretnica i zato što po prvi puta u povijesti rimske trijumfalne umjetnosti Konstantinopol, a ne Rim, igra vodeću ulogu; vidi Brenk, *Imperial Heritage*, n. dj., 46. Ipak, i dalje su prisutne tradicionalne krlate Pobjede koje nose vijenac s upisanim križem i privode zarobljene barbare, kao i mali eroti koji pridržavaju girlande u gornjem dijelu postolja.
- ¹⁶⁶ Prema: G. C. Wataghin, „Biblia pauperum: a proposito dell'arte dei primi Cristiani“, u: *Antiquité tardive*, 9 (2001), 272-273.
- ¹⁶⁷ McCormick, *Eternal Victory*, n. dj., 60; novci s motivom križa (*Long-Cross solidi*) u Holum, *Pulcheria's Crusade*, n. dj., 153. Vidi gore, bilj. 112.
- ¹⁶⁸ „Christianization of Late Antique Art“, u: *The 17th International Byzantine Congress*, Washington, 1986, 94-95.
- ¹⁶⁹ *Christianity and the Rhetoric of Empire*, n. dj., 130. Timothy Barnes misli da Konstantinovo ponašanje demonstrira „sposobnost da osigura političku podršku ljudi gotovo svih vjerskih uvjerenja“ („Lactantius and Constantine“, u: *Journal of Roman Studies*, 63 [1973], 46).
- ¹⁷⁰ Engemann relativizira neprijateljski stav kršćana prema Carstvu i njegove posljedice na razvoj kršćanske umjetnosti, napominjući da je na području Rima i Italije tolerantan odnos vlasti prisutan i prije 313. godine, za Maksencijeve vladavine (*Biblische Themen*, n. dj., 549).
- ¹⁷¹ Iz govora prigodom tridesete obljetnice careve vladavine (prema: P. Lécroivain, „La catholicité et l'espace impérial au Moyen Âge“, u: *Recherches de sciences religieuses. Le christianisme dans la mondialisation*, 86 [1998], 102); vidi gore, bilj. 39.
- ¹⁷² Probleme izaziva i korupcija carske administracije, protiv čega Ambrozije i drugi biskupi često dižu glas. Ta je tako izražena, naglašava MacMullen, da su, u očima Crkve, državna služba i moralnost gotovo nekompatibilni; jedan od kanona s crkvenog sabora u Toledo 400. godine predviđa da nitko tko je obnašao dužnost u carskoj administraciji neće, u slučaju da se zaredi za svećenika, moći postati đakonom (*Corruption and Decline*, n. dj., 153 i dalje).
- ¹⁷³ Tekstualni predložak za temu je starozavjetna Knjiga o Danielu, 3, 1-30; vidi Jensen, *Understanding Early Christian Art*, n. dj., 79-84.
- ¹⁷⁴ Vjerojatno najreprezentativniji primjer je onaj na raskošnom sarkofagu u crkvi Sv. Ambrozija u Milanu (*Repertorium*, II, br. 150); vidi niže, str. 301.
- ¹⁷⁵ Tako na spomenutom sarkofagu iz milanske crkve ili na fragmentu u Rimu (*Repertorium*, I, br. 625); usp. Engemann, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 263. Mathews donosi zanimljiv primjer poklopca sarkofaga iz južne Francuske (St. Gilles) na kojemu trojica mladića okreću leđa Nabukodonozo-

- rovu kipu i pokazuju na zvijezdu, aludirajući na scenu Poklonstva, prikazanu na suprotnoj strani poklopca (*Clash of Gods*, n. dj., 80 i sl. 58).
- ¹⁷⁶ Znakovito je i da Herodova figura na prijestolju odgovara prikazu faraona na nekim sarkofazima s temom Prijelaza, tako, primjerice, u Aix-en-Provence, gdje naracija započinje na lijevoj bočnoj strani sarkofaga; usp. *Spätantike und frühes Christentum*, 332 i sl. 153.
- ¹⁷⁷ Usp. Av. Cameron i A. Cameron, „Christianity and Tradition in the Historiography of the Late Empire“, u: *The Classical Quarterly*, NS, 14/2 (1964), 316-328.
- ¹⁷⁸ „Paganism and Christianity in Procopius“, u: *Church History*, 18/2 (1949), 89-102.
- ¹⁷⁹ *Christianizing the Roman Empire*, n. dj., 48.
- ¹⁸⁰ Millar, *Emperor*, n. dj., 606.
- ¹⁸¹ Ep. X, 8 (prema: Engemann, *Christianization of Late Antique Art*, n. dj., 100). Sukob oko uloge cara u pitanjima Crkve ponovo je izbio za pape Gelazija I. (492-496). Čini se da je u taj sukob bio uključen i porečki biskup Eufrazije i da je to moglo utjecati na ikonografski program obnovljene porečke bazilike; vidi D. Milinović, „Ikonografski program mozaika u središnjoj apsidi Eufrazijeve bazilike u Poreču: carsko pokroviteljstvo i uloga Bogorodice“, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 38 (1999), 73-88.
- ¹⁸² Aurelije Viktor piše oko polovice 4. stoljeća; njegovo djelo dospjelo je do nas u rukopisima pod znakovitim naslovom „Skrraćene povijesti Aurelija Viktora“ (*Aurelii Victoris Historiae abbreviatae*); Amijan Marcellin možda cilja na autore takvih kompilacija kada svojim nastavljacima preporuča da pišu povijest u „uzvišenom stilu“ (XXXI, 16, 10). Potreba za povijesnim brevijarima vjerojatno se pokazala i zbog toga što sve utjecajnija administracija u istočnom dijelu Carstva nije bila posebno dobro upućena ni u latinski jezik, niti u rimsku povijest; usp. A. Momigliano, „Pagan and Christian Historiography in the Fourth Century A.D.“, u: Momigliano, *The Conflict between Paganism and Christianity*, n. dj., 86. Amijan Marcellin za cara Julijana kaže da je „dovoljno dobro znao latinski da na tom jeziku vodi razgovor“ (XVI, 5, 6).
- ¹⁸³ Momigliano, *Pagan and Christian Historiography*, n. dj., 87.
- ¹⁸⁴ Danas možemo biti prilično sigurni da je običaj oslikavanja zidova u katakombama nestao znatno prije nego što su se ugasile radionice sarkofaga; usp. Février, *Approche de la conversion*, n. dj., 29 i dalje.
- ¹⁸⁵ Kako su pretpostavljali Gerke ili Kollwitz; usp. Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, 4)*, Wiesbaden, 1960, 5-6.
- ¹⁸⁶ Février za primjer navodi nalaz tri sarkofaga iz grobnice u Trinquetailleu (Francuska), koji su bili postavljeni tako da je ukras prvoga bio u potpunosti zaklonjen od pogleda (*Sculpture funéraire*, n. dj., 164). Nedostatak sustavnog odnosa prema upotrebi sarkofaga u ovo doba ističe N. Duval, „La notion de ‘sarcophage’ et son rôle dans l’Antiquité tardive“, u: *Antiquité tardive*, 1 (1993), 29-35. Vjerojatno je najčešći smještaj u obiteljskim grobnicama, kao što je bio slučaj sa sarkofagom Dobroga pastira na Manastirinama, a znakovito je da je tek manji broj sarkofaga nađen u katakombama; usp. Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 90-92.
- ¹⁸⁷ Vidi A. Lippold, „Stadtrömischer Adel und Religion im frühen 4. Jh. n. Chr.“, u: *Miscellanea historiae ecclesiasticae*, VI, *Congrès de Varsovie*, 1978, (Bruxelles, 1983), 9. Koch upozorava da se obrađeni natpisi najvećim dijelom odnose na rimsku proizvodnju iz Konstantinova vremena (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 98-99).

- ¹⁸⁸ Od bogate literature na tu temu savjetujemo slijedeće naslove: P. Brown, „Aspects of the Christianization of the Roman Aristocracy“, u: *Religion and Society in the Age of St. Augustine*, London, 1972, 161-183; Lippold, *Stadtrömischer Adel und Religion*, n. dj.; MacMullen, *Christianizing the Roman Empire*, n. dj.; T. D. Barnes, „Statistics and the Conversion of the Roman Aristocracy“, u: *Journal of Roman Studies*, 85 (1995), 135-147.
- ¹⁸⁹ Radi se o nekih dvije i pol tisuće kršćanskih sarkofaga za razdoblje između oko 270. i 600. godine, a čak polovica otpada na radionice grada Rima (*stadtrömisch*). Uspredbe radi, iz vremena Carstva poznato je između 12 i 15 tisuća poganskih sarkofaga. Za centre proizvodnje i raširenost vidi Koch, *Frühchristliche Sarkophag*, n. dj., 216-218.
- ¹⁹⁰ Usp. Février, *Sculpture funéraire*, n. dj., 180; također M. Immerzeel i P. Jongste, „Import and Local Production of Early Christian Sarcophagi in France“, u: *Boreas*, 16 (1993), 135-149.
- ¹⁹¹ Vidi N. Duval, *La mosaïque funéraire dans l'art paléochrétien*, Ravenna, 1976. Slab interes za ukrašene sarkofage u sjevernoafričkim provincijama Carstva dolazi do izražaja u korpusu sačuvanih primjera; vidi B. Christern-Briesenick, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophag*, III (Frankreich, Algerien, Tunesien), Mainz, 2003.
- ¹⁹² Usp. Koch, *Frühchristliche Sarkophag*, n. dj., 544 i dalje. Simptomatičan je slučaj sarkofaga Dobroga pastira iz Salone, koji oblikom i načinom ukrasa slijedi sjevernoitalske tipove (Akvileja, Ravena); vidi gore, str. 173. O utjecaju sjevernoitalskih radionica u Dalmaciji u ranijim stoljećima Carstva usp. Koch, *Sarkophag der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 133-134. Trgovina mramorom u Dalmaciji također potvrđuje utjecaje iz Istočnoga Mediterana, poglavito Male Azije i Grčke; vidi J. B. Ward-Perkins, „Dalmatia and the Marble Trade“, u: *Disputationes salonitanae*, 1970 (Split, 1975), 38-44.
- ¹⁹³ Postavlja se i pitanje prisutnosti senatske aristokracije. Čini se da u Iliriku, poznatom kao rasadištu vojnika u kasnome Carstvu, nema zabilježenih senatora prije druge polovice 4. stoljeća, odnosno vladavine Valentinijana I, koji je podrijetlom iz Panonije; usp. Chastagnol, *Sénat Romain*, n. dj., 317-318.
- ¹⁹⁴ Von Schoenebeck, *Christliche Sarkophagplastik*, n. dj., 286.
- ¹⁹⁵ Prema korpusu kršćanskih sarkofaga iz Rima i Ostije, samo 25% poznatih sarkofaga datirano je u drugu polovicu 4. stoljeća, nekih 10% u posljednju trećinu, što treba usporediti sa 45% datiranih u prvu trećinu istoga stoljeća; usp. Février, *Approche de la conversion*, n. dj., 31. No, zato se u drugoj polovici 4. stoljeća spominju radionice u sjevernoj Italiji (Milano, Ravena) ili južnoj Francuskoj (Arles), možda i u Španjolskoj. Vidi H. Kaiser-Minn, „Die Entwicklung der frühchristlichen Sarkophagplastik bis zum Ende des 4. Jahrhunderts“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 318-338.
- ¹⁹⁶ Progresivni gubitak platežne moći i sužavanje kruga mogućih naručitelja dobro ilustrira jedan kasniji natpis iz Ravene (6. st.): visoki carski dužnosnik Principije odlučio se za kupnju sarkofaga tek na nagovor sv. Martina u snu; taj će sarkofag podijeliti ne samo sa suprugom, već i sa svojim roditeljima, sestrom, sinom i kćerkom; usp. Th. Klauser, *Frühchristliche Sarkophag in Bild und Wort*, Olten, 1966, 9.
- ¹⁹⁷ Usp. von Schoenebeck, *Christliche Sarkophagplastik*, n. dj., 313 i dalje.
- ¹⁹⁸ Slučaj carskih porfirnih sarkofaga potvrđuje fenomen anonimnosti; sudeći prema Konstantinu Porfirogenetu, ti ostaju u upotrebi u Bizantu sve do kraja 6. stoljeća. Prema istom izvoru, samo su dva od tih sarkofaga bila ukrašena figuralnim reljefima; usp. Koch, *Frühchristliche Sarkophag*, n. dj., 420 i dalje. Vidi također C. Mango, „Three Imperial Byzantine Sarcophagi Discovered in 1750“, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 16 (1962), 397-402.

- ¹⁹⁹ Već na sarkofazima „na friz“, primjerice, na lijepom primjerku iz Nacionalnog muzeja u Rimu (sl. 83 u tekstu), starozavjetne su scene nestale sa sanduka i preselile se na poklopac sarkofaga; usp. Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 297.
- ²⁰⁰ Kratki prikaz „pasijskih“ sarkofaga s prethodnom literaturom u Schrenk, *Typos und Antitypos*, n. dj., 35 i dalje.
- ²⁰¹ Usp. Pietri, *Roma Christiana*. n. dj., 1414 i dalje.
- ²⁰² *Repertorium*, I, br. 45 (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 270-272).
- ²⁰³ Tako, primjerice, na sarkofagu Hipolita i Fedre iz Arheološkog muzeja u Splitu. Za stil ovih reljefa posebno je karakteristična mekoća oblika, koja je prisutna i na licima protagonista; usp. Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 287.
- ²⁰⁴ Govori se i o Konstantinovskom klasicizmu, premda je u slučaju spomenutog sarkofaga zapravo riječ o razdoblju vladavine njegova sina Konstancija II. To, uostalom, nije klasicizam poput onog iz Augustova doba, koji je stilski homogen i precizno određen uzorom grčke klasične umjetnosti. O promjenjivom konceptu klasičnog u rimskoj umjetnosti, vidi J. Elsner, „Classicism in Roman Art“, u: J. I. Porter (ur.), *Classical Pasts. The Classical Traditions of Greece and Rome*, Princeton – Oxford, 2005, 270-297.
- ²⁰⁵ Von Schoenebeck, *Christliche Sarkophagplastik*, n. dj., 317; Kitzinger, *Byzantine Art*, n. dj., 24 i 44.
- ²⁰⁶ H. Brandenburg, „Stilprobleme der frühchristlichen Sarkophagkunst Roms im 4. Jh.“, u: *Römische Mitteilungen*, 86 (1979), 462; istovjetno već Von Schoenebeck, *Christliche Sarkophagplastik*, n. dj., 324. Jedan od centara proizvodnje u kasnoj antici je Afrodizijada u Maloj Aziji, koja je za Dioklecijana postala glavnim gradom nove provincije Karije; usp. R. R. R. Smith, „Late Antique Portraits in a Public Context: Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria, A.D. 300-600“, u: *The Journal of Roman Studies*, 89 (1999), 155-189. Prvi sarkofazi s figuralnim ukrasom u Konstantinopolu nisu raniji od kraja 4. stoljeća, što isključuje neposredan utjecaj na pojavu *Lijepog stila*; usp. Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 403.
- ²⁰⁷ Stutzinger, *Frühchristlichen Sarkophagreliefs*, n. dj., 124-132. Sarkofag dva brata najčišći je u tom smislu, dok je na sarkofagu Junija Basa primjetniji utjecaj neklasičnih tendencija iz ranijeg razdoblja; Stutzinger prepoznaje „iracionalan odnos“ figura i prostora te „gubitak volumena“ i „lutkaste“ proporcije (*ibid.* 113-117).
- ²⁰⁸ J.-P. Caillet, „La pseudo ‘renaissance théodosienne’ dans l’art de l’antiquité tardive“, u: *Antiquité tardive*, 16 (2008), 216.
- ²⁰⁹ Za Brandenburga je to pokazatelj da i sredinom 4. stoljeća u rimskoj umjetnosti opstaje dualitet između autohtone rimsko-italske likovne tradicije i klasičnog naslijeđa grčke umjetnosti (*Ars humilis*, n. dj., 83). François Baratte, pak, govori o „raznovrsnim strujama“ („L’argenterie théodosienne: ‘renaissance’ ou fin de l’art antique?“), u: *Antiquité tardive*, 16 [2008], 195-208).
- ²¹⁰ Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph*, n. dj., 190 i dalje.
- ²¹¹ Mathews, *Clash of Gods*, n. dj., 12.
- ²¹² *Repertorium*, I, br. 680. *Junije Bas, preslavni muž / živio je 42 godine 2 mjeseca. / U vrijeme svoje prefektore / kao neofit (nedavno kršten) otišao je Bogu / osmi dan od rujanskih kalenda / u vrijeme dok su Euzebije i Hipatije bili konzuli.*
- ²¹³ Na jednom sarkofagu „na stupove“ iz Vatikanskih muzeja (Lateran 174 = *Repertorium*, I, br. 677; Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 276-280), dva središnja stupa imaju erote, umetnute u vitice vinove loze koja izrasta iz kantara u dnu; svi ostali imaju stilizirane vitice loze i akanta te cvjetove, ali bez erota. I taj primjer potvrđuje da mali krilati dječaci posjeduju značenje koje nadilazi

- puku dekorativnu ulogu; njihovu implicitno statusnu simboliku u prvoj polovici 4. stoljeća potvrđuje ukras porfirnog sarkofaga u Vatikanskim muzejima pripisanog Konstantini, ali i tordirani stupovi u svetištu bazilike Sv. Petra, koje je njezin otac Konstantin donirao crkvi. Naposljetku, tu je i tradicija prema kojoj je fragment od porfira s erotima i girlandama u Konstantinopolu jedini sačuvani ostatak Konstantinova sarkofaga (vidi Mango, *Imperial Byzantine Sarcophagi*, n. dj., 401; Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 403). Komadi porfira koji se danas čuvaju u Arheološkom muzeju u Splitu nažalost su premali da bismo mogli išta zaključiti o obliku i ukrasu mogućega Dioklecijanovog groba, koji spominje Amijan Marcellin, ali su zato eroti s girlandama glavni motiv friza na unutrašnjem zidu Dioklecijanova mauzoleja.
- ²¹⁴ To je aristokratska tema koja je u ranijim razdobljima mogla zauzimati središnje mjesto na sarkofazima (tzv. *Klinen-Mahl-Sarkophage*), ali nije česta na kršćanskim primjerima; vidi N. Himmelmann, *Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr.*, Mainz, 1973, 13-28 (reljefi s poklopca sarkofaga Junija Basa); 47 i dalje (*Klinen-Mahl-Sarkophage*).
- ²¹⁵ Znakovito je da su tradicionalne zagrobne teme na sarkofagu Junija Basa usmjerene na bočne strane ili na poklopac, jednako kao što se u crkvi Sv. Konstancije tradicionalni motivi nalaze u svodu deambulatorija, dok su biblijske scene bile smještene u kupolu i u dvije velike niše u prizemlju.
- ²¹⁶ Brojni sarkofazi iz tog razdoblja pokazuju slično ambiciozne i bogate arhitektonske okvire, ali većina njih ima samo jedan registar; od 40-ak sarkofaga „na stupove“, Stutzinger je uspjela pronaći samo dva koji imaju dvostruki registar (*Frühchristlichen Sarkophagreliefs*, n. dj., 184-186). Osim onoga Junija Basa, to je nešto kasniji sarkofag u katedrali St. Trophime u Arlesu (*Repertorium*, III, br. 118), kojega Février opisuje kao rad rimskih radionica (*Sculpture funéraire*, n. dj., 167 i dalje; isto *Repertorium*, III, br. 73). Koch u njemu vidi lokalni rad znatno slabije kvalitete (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 284).
- ²¹⁷ Usp. Grabar, *Christian Iconography*, n. dj., 13. Elizabeth S. Malbon program sarkofaga opisuje kao sofisticirani sustav ideja i slika, pri čemu tipološki parovi igraju važnu ulogu u interpretaciji (*The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus*, Princeton, 1990, 135). Jas Elsner u njemu prepoznaje ispreplitanje različitih prošlosti, vezanih uz: a) starozavjetne događaje, b) Krista i c) apostolske prvake te, naposljetku, d) vrijeme sadašnjosti, prisutno u natpisu s imenom pokojnika i godinom njegove smrti (*Imperial Rome and Christian Triumph*, n. dj., 196). Schrenk upozorava na rijetkost starozavjetnih epizoda na pasionskim sarkofazima i dovodi u pitanje ustaljeno tipološko tumačenje; Abrahamova žrtva, omiljena prefiguracija Kristove muke, javlja se samo jedanput, i to upravo na sarkofagu Junija Basa (*Typos und Antitypos*, n. dj., 36 i 44-47). Odabir i raspored scena na sarkofagu, za koje nema pravih usporedbi drugdje, za Kocha su pokazatelji da ikonografski program treba dovesti u vezu s posebnim željama naručitelja (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 284).
- ²¹⁸ Samo Matej (Mt. 21, 2) spominje magaricu, svi ostali evanđelisti magare. Za prikaze u ranokršćanskoj umjetnosti vidi E. Dinkler, „Der Einzug in Jerusalem. Ikonographische Untersuchungen im Anschluss an ein bisher unbekanntes Sarkophagfragment“, u: *Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen*, 167 (Opladen, 1970).
- ²¹⁹ Iv. 12, 12-17; Zah. 9, 9.
- ²²⁰ Koristan pregled ikonografije i popratnih natpisa na carskim kovanicama u D. Stutzinger, „Der Adventus des Kaisers und der Einzug Christi in Jerusalem“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 284-307. Prikazi na kovanicama posebno se intenziviraju tijekom 3. stoljeća, bez sumnje kao posljedica

- krize carske karizme; usp. P. Dufraigne, *Adventus Augusti, Adventus Christi. Recherche sur l'exploitation idéologique et littéraire d'un cérémonial dans l'antiquité tardive*, Paris, 1994, posebno 90 i dalje.
- ²²¹ *Spätantike und frühes Christentum*, 662-663.
- ²²² Vidi gore, str. 203.
- ²²³ Umjesto toga, Mathews naglašava sličnost s reprezentacijskim slikama rimske aristokracije (*Clash of Gods*, n. dj., 27). Dobar primjer je mozaik iz Kartage s prikazom gospodara Julija (*Dominus Iulius*), kojega vidimo na konju, u obilasku posjeda, s prikazom kasnoantičke ladanjske vile u središtu (sl. 10 u tekstu). Taj i slični primjeri su, dakako, vrlo uvjerljivi, ali postavlja se pitanje njihove ovisnosti o carskim uzorima.
- ²²⁴ *Tract. LI in Ioann. Evang. 2* (prema: Stutzinger, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 295).
- ²²⁵ Iv. 12, 17-18.
- ²²⁶ Dinkler je uspio sakupiti dvadeset i osam primjera scene na sarkofazima (*Einzug in Jerusalem*, n. dj., 18-19). Jedan od najranijih je sarkofag (*Repertorium*, I, br. 772), datiran oko 315. godine (*Spätantike und frühes Christentum*, kat. br. 238).
- ²²⁷ *Repertorium*, I, br. 49. Vidi gore, bilj. 126.
- ²²⁸ Za takvu interpretaciju usp. Klauser, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 65; vidi također Kaiser-Minn u: *Spätantike und frühes Christentum*, 327-328; Deckers u: *Picturing the Bible*, 105-107.
- ²²⁹ Tako Engemann, *Biblische Themen*, n. dj., 549-550. Na tragu Grabara, Josef Engemann je jedan od najdosljednijih predstavnika „teorije carskog stila“ (*imperial style theory*); vidi Jensen, *Understanding Early Christian Art*, n. dj., 99-100.
- ²³⁰ *Tract. LI in Ioann. Evang. 4*.
- ²³¹ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 41.
- ²³² Usporedi, primjerice, tzv. Plotinov sarkofag (sl. 2 u tekstu), i onaj iz Via Salaria (sl. 150 u tekstu). Prikazi s Muzama su posebno popularni na sarkofazima iz ranijih stoljeća Carstva; prema Kochu, u korpusu rimskih sarkofaga zastupljeni su s više od 300 primjeraka, što je jedna od najbrojnijih tematskih skupina (*Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 82-84).
- ²³³ Na sarkofagu iz Via Salaria (sl. 150 u tekstu) prisutno je identično sjedalo. Povišeni podij može podsjetiti na opis platforme na kojoj je postavljen carski tron „sa zlatnim jastucima“ prigodom Konstancijeva pohoda protiv Sarmata na Dunavu (*Amm. Marc. XIX, 11, 8*).
- ²³⁴ Usporedi, primjerice, Konstantina u sceni *largitio* na frizu rimskoga slavoluka.
- ²³⁵ Car Julijan kritizira neotesane podanike koji ne znaju dostojno prihvatiti carski dar (*Amm. Marc. XVI, 5, 11*). Kasniji primjeri u kršćanskoj umjetnosti su brojni, jedan od ljepših je mozaik s apostolima u kupoli krstionice ortodoksnih u Raveni; usp. Engemann, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 265.
- ²³⁶ Na stražnjoj strani reljefa iz Dieburga, Nebo (*Caelus*) na razapetom velu pridržava podij s tronom na kojemu je prikazan bog Sunca (Sol) u božanskoj nagosti, okružen različitim figurama mitraističkog panteona. Sol ipak ne drži noge neposredno na glavni personifikacije, kao što je to slučaj na sarkofagu Junija Basa; usp. *Spätantike und frühes Christentum*, kat. br. 144. Za slične prikaze Jupitera vidi Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 1431, bilj. 4.
- ²³⁷ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 9. Ista se personifikacija Neba u sceni Predaje zakona javlja na još nekoliko rimskih sarkofaga; *ibid.*, sl. 276 (Lateran 174 = *Repertorium*, I, br. 677); sarkofag iz Perugie (Gerke, *Kasna antika*, n. dj., 37 i 82 = *Repertorium*, II, br. 123); sarkofag iz Nacionalnog muzeja u Alžiru

- (*Picturing the Bible*, kat. br. 47 = *Repertorium*, III, br. 593), sa znatno manjim figurama Petra i Pavla.
- ²³⁸ Čest slučaj u modernoj historiografiji, na koju je dobrim dijelom utjecao Gibbonov negativni stav prema Konstantinu i kršćanstvu; vidi, primjerice, MacMullen, *Christianizing the Roman Empire*, n. dj., posebno 43 i dalje. Na opasnost od pojednostavljenog shvaćanja uloge cara u procesu kristijanizacije rimske aristokracije upozorava i Salzman (*The Making of a Christian Aristocracy*, Harvard Univ. Press, 2002, posebno 178 i dalje).
- ²³⁹ *Sedes* označava sjedište, posebno mjesto, a *sedes gestatoria* je sjedalo koje se nosilo na ramenima poput nosiljke.
- ²⁴⁰ Usp. M. Sotomayor, „Petrus und Paulus in der frühchristlichen Ikonographie“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 199-210; vidi također J. M. Huskinson, *Concordia Apostolorum. Christian Propaganda at Rome in the Fourth and Fifth Centuries*, Oxford, 1982. Février naglašava neposrednu vezu između nastanka svetkovine i pojave takvih prikaza u umjetnosti („Natale Petri de cathedra“, u: *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 1977, 514-531). Kršćanski blagdan možda je trebao zamijeniti tradicionalnu obiteljsku svetkovinu (*Parentalia*), koja je imala važno mjesto u rimskom društvu (vidi gore, str. 183); usp. Lançon, *Rome dans l'Antiquité tardive*, n. dj., 184-185.
- ²⁴¹ Učestalost scene Petrova nijekanja u ikonografiji mnogi dovode u vezu s problemom apostaziranih vjernika (*lapsi*), poglavito za vrijeme progona, ali i s porukom pokajanja i oprosta općenito. Na kršćanskim sarkofazima u Španjolskoj to je najčešća epizoda Petrova ciklusa, zastupljena čak 14 puta (Uhićenje 13, a Čudesni izvor 10 puta); općenito je, uz motiv oranta, najbrojnija tema na tamošnjim sarkofazima. Često ju nalazimo u središtu reljefa, na mjestu koje su ranije tradicionalno zauzimali orant, Dobri pastir ili filozof; vidi Dassmann, *Szene Christus – Petrus*, n. dj., 517 i dalje.
- ²⁴² To će biti slučaj sa sarkofagom Junija Basa i nekoliko najreprezentativnijih primjera iz druge polovice stoljeća; vidi Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 312 i dalje; također Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 1420 i bilj. 1-3, 1421 i bilj. 1. O specifično rimskom karakteru teme Predaje zakona usp. i P. Franke, „Traditio legis und Petrusprimat“, u: *Vigiliae Christianae*, 26 (1972), 263-271.
- ²⁴³ *Repertorium*, I, br. 677 (Grabar, *Beginnings*, n. dj., 276-280). Stutzinger datira sarkofag u treću četvrtinu stoljeća (*Frühchristlichen Sarkophagreliefs*, n. dj., 129 i 162). Vidi gore, bilj. 213.
- ²⁴⁴ Koch navodi da je takav prikaz na sarkofazima jedinstven (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 308). Posebno je u tom smislu zanimljiva arhitektura u sceni Nijekanja, gdje do izražaja dolazi manja građevina centralnog tipa od baziliku. To odgovara dvama mauzolejima koji su se izvorno nalazili južno od bazilike, povezani s njom preko transepta; vidi tlocrt u Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 180. Jedan od mauzoleja bio je početkom 5. stoljeća predviđen za carsku obitelj (Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 91).
- ²⁴⁵ Usp. Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 1508 i dalje.
- ²⁴⁶ Detaljan prikaz bjelokosne škrinjice nađene u Samageru početkom 20. stoljeća u M. Guarducci, *La capsella eburnea di Samagher*, Trieste, 1978; *Age of Spirituality*, 595 i sl. 83. Većina istraživača suglasni su oko toga da prikaz na škrinjici odgovara ranokršćanskom svetištu u bazilici Sv. Petra; vidi, primjerice, Kessler, u: *Picturing the Bible*, 116-117. O tordiranim stupovima iz svetišta (sl. 112 u tekstu) vidi D. Kinney, „Spolia“, u: Tronzo, *St. Peter's in the Vatican*, n. dj., 30 i dalje.
- ²⁴⁷ *Tert. Praescr.* 23; usp. V. Saxer, „Le culte des apôtres Pierre et Paul dans les plus vieux formulaires romains de la messe du 29 juin“, u: *Pères saints et*

- culte chrétien dans l'Église des premiers siècles (Variorum Reprints)*, 1994, 231-232.
- ²⁴⁸ Sudeći prema sačuvanim listama mučenika (*depositio martyrum*), zajednička svetkovina Petra i Pavla u Rimu je zabilježena već u vrijeme Valerijanovih progona, sredinom 3. stoljeća (258); usp. Saxer, *Culte des apôtres*, n. dj., 205; također vidi Huskinson, *Concordia Apostolorum*, n. dj., 81. O liturgijskoj revoluciji govori J. F. Baldwin, „The Urban Character of Christian Worship“, u: *Orientalia christiana analecta*, 228 (1987), 102.
- ²⁴⁹ Usp. Ihm, *Programme der christlichen Apsismalerei*, n. dj., 34; također M. Sotomayor, „Über die Herkunft der ‘Traditio legis’“, u: *Römische Quartalschrift*, 56 (1961), 215-230; Deichmann, *Einführung*, n. dj., 163; Deckers u: *Spätantike und frühes Christentum*, 273. Čini se da je groblje na mjestu kasnije bazilike još u upotrebi 318. godine (Brandenburg, *Ancient Churches*, n. dj., 94). Pietri početak izgradnje bazilike datira nakon 324, a dovršetak nakon 354. godine (*Roma Christiana*, n. dj., 58). Korisno je usporediti razloge koje navodi Glen Bowersock za izgradnju bazilike Sv. Petra u vrijeme Konstantinovih sinova, Konstanta i/ili Konstancija („Peter and Constantine“, u: Tronzo, *St. Peter's in the Vatican*, n. dj. 5-15). Izvorni ukras bazilike iz 4. stoljeća nije sačuvan i o njemu možemo samo nagađati. Akvareli iz 16. stoljeća, koji bilježe ukrase u apsidi i na pročelju crkve, pokazuju Krista među dvojicom apostola (Marija umjesto Pavla na pročelju?) i kompoziciju vrlo sličnu Predaji zakona, ali ne možemo biti sigurni kojoj fazi ukrašavanja oni pripadaju; Brandenburg ostavlja mogućnost da najranija faza odgovara teodozijanskoj epohi, odnosno, kraju 4. stoljeća (*Ancient Churches*, n. dj., 98; za akvarele vidi A. Iacobini, „Est haec sacra principis aedes. The Vatican Basilica from Innocent III to Gregory IX“, u: Tronzo, *St. Peter's in the Vatican*, n. dj., sl. 34 i sl. 50). Jednako je teško donositi zaključke o izvornom ukrasu konstantinske bazilike Sv. Ivana Lateranskog; vidi Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 1415-1417. Srebrni *fastigium* s prikazom Krista i dvanaest apostola u gotovo prirodnoj veličini, za koji *Liber Pontificalis* kaže da ga je Konstantin poklonio rimskoj katedrali, vjerojatno je kasniji rad (prvi spomen u 6. stoljeću). Stoga je teško složiti se sa zagovornicima njegova nastanka u tako rano doba (primjerice, U. Nilgen, „Das Fastigium in der Basilica Constantiniana und vier Bronzesäulen des Lateran“, u: *Römische Quartalschrift*, 72 [1977], 1-31); u tom smislu, vidi J. Engemann, „Der Skulpturenschmuck des ‘Fastigiums’ Konstantins I. nach dem Liber Pontificalis und der ‘Zufall der Überlieferung’“, u: *Rivista di archeologia cristiana*, 69 (1993), 179-203.
- ²⁵⁰ Vidi Brandenburg, *Ancient Churches*, n. dj., 69-86, sa starijom literaturom. U 9. stoljeću građevina se spominje kao crkva; u 16. stoljeću mjestimice se navodi kao Bakhov hram, bez sumnje zbog specifičnog ukrasa, povezanog s tradicionalnom dionizijskom ikonografijom. Helena i Konstantina su Konstantinove kćeri; prva (umrla 360) je žena cara Julijana, dok je Konstantina (umrla 354) bila udana za njegova brata Gala (*Amm. Marc. XXI*, 1, 5). Ako je mauzolej doista izvorno bio namijenjen njima, tada je vrlo vjerojatno bio podignut u šestom desetljeću 4. stoljeća i ta se datacija podudara s ikonografijom sačuvanih ukrasa. Neke novije interpretacije, međutim, predlažu nastanak građevine tek u 5. stoljeću; vidi Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 91.
- ²⁵¹ Vidi gore, str. 177.
- ²⁵² Primjerice Grabar, *Beginnings*, n. dj., 187 i sl. 207; za detaljan ikonografski opis i interpretaciju vidi Ihm, *Programme der christlichen Apsismalerei*, n. dj., 127-130.
- ²⁵³ Izvorni je natpis glasio *Dominus legem dat*, što je tijekom restauracije mozaika u 19. stoljeću promijenjeno u *Dominus pacem dat*; usp. Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 1436-1437.

- ²⁵⁴ Usp. F. Bisconti u: *Aurea Roma*, 188-189. Četiri janjeta pod Kristovim nogama vjerojatno simboliziraju evanđeliste, ali nije isključeno niti drugačije tumačenje (apostoli, mučenici). Gotovo identična kompozicija preuzeta je na nizu sarkofaga iz druge polovice 4. stoljeća, primjerice na sarkofagu „na stupove“ iz San Sebastiana u Rimu (*Repertorium*, I, br. 200). Na njemu je u granama palme prikazan feniks, čija simbolika je jasno vezana uz Uskrsnuće. Stutzinger datira sarkofag u posljednju četvrtinu stoljeća, oko 380. (*Frühchristlichen Sarkophagreliefs*, n. dj., 137). Više o prikazima parusije u J. Engemann, „Auf die Parusie Christi hinweisende Darstellungen in der frühchristlichen Kunst“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 19 (1976), 139-156.
- ²⁵⁵ Brandenburg (*Ancient Churches*, n. dj., 82) i Deckers (*Spätantike und frühes Christentum*, n. dj., 274), drže se Wilpertove interpretacije. Za prikaz različitih tumačenja vidi Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 1418; ikonografske usporedbe u Ihm, *Programme der christlichen Apsismalerei*, n. dj., 129-130. Nekoć se puno raspravljalo o teološkom značenju mladolikog i starijeg (bradatog) tipa Krista; Grabar je vjerojatno u pravu kada kaže da te razlike, ako su i imale kakvo uporište u teološkim razmišljanjima, nisu bile sustavno primjenjivane u ikonografiji (*Christian Iconography*, n. dj., 119). Vidi isto tako Deichmann (*Einführung*, n. dj., 149).
- ²⁵⁶ Ihm, *Programme der christlichen Apsismalerei*, n. dj., 129; Deichmann, *Einführung*, n. dj., 151. Mladoliki Mojsije nije pravilo, ali se s vremenom nameće u umjetnosti, za razliku od starijeg tipa s bradom koji prevladava u slikarstvu katakombi u 3. stoljeću. Takva ikonografija odgovara činjenici da je Mojsije shvaćen kao zakonodavac, a ne kao prorok ili učitelj (koji preuzimaju izgled tradicionalnog filozofa). Vidjeli smo, međutim, da Mojsije i Petar često mijenjaju uloge u epizodi Čudesnog izvora, pa se postavlja pitanje sustavne primjene pojedinog tipa.
- ²⁵⁷ *Repertorium*, I, br. 690; *Age of Spirituality*, kat. br. 417.
- ²⁵⁸ *Repertorium*, I, br. 43. Sličnost s prikazom Prometejeva stvaranja čovjeka na mitološkim sarkofazima može objasniti pojavu antropomorfnog prikaza Boga Oca, koji će kršćanska umjetnost u idućih tisuću godina u pravilu izbjegavati. Što se datacije tiče, Stutzinger preferira prvu trećinu 4. stoljeća (*Frühchristlichen Sarkophagreliefs*, 79), dok Kitzinger prepoznaje najavu klasicističkih tendencija koje će dominirati sredinom stoljeća (*Byzantine Art*, n. dj., 24-25).
- ²⁵⁹ *Aug. Contra Faustum*, XXII, 70; usp. Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 1438.
- ²⁶⁰ Tako Grgur Nisejski i Grgur Nazijanski, dok drugi, poput Asterija iz Amazije, naglašavaju veći značaj Petra u odnosu na vođu Izraelaca; Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 1439.
- ²⁶¹ *Dem. Ev.* III, 2; usp. J. E. Bruns, „The ‘Agreement of Moses and Jesus’ in the ‘Demonstratio Evangelica’ of Eusebius“, u: *Vigiliae Christianae*, 31 (1977), 117-125. Vjerojatno najljepši spomenik tipološkom načinu razmišljanja jesu mozaici u crkvi Sv. Marije Velike (*St. Maria Maggiore*) u Rimu (oko 430), gdje su zidovi nad kolonadom u glavnom brodu ukrašeni ciklusima Abrahama, Mojsija i Jošue, dok je trijumfalni luk rezerviran za Krista i epizode djetinjstva.
- ²⁶² Vidi gore, str. 267.
- ²⁶³ *De consensu evang.* I, [10], 15 (prema: W. Binsfeld, „Traditio legis und Kirchenväter“, u: *Trierer Zeitschrift*, 62 [1999], 225); Augustin napada heretike koji tvrde da je Krist Petru i Pavlu ostavio spise s tajnim naukom i objašnjava njihovu zabludu činjenicom da su na zidovima mogli vidjeti slike Krista s dvojicom učenika (te se „slike“ bez sumnje odnose na učestale prikaze Predaje zakona).

- ²⁶⁴ Grabar, *Beginnings*, n. dj., 212.
- ²⁶⁵ Neposredan uzor možda treba tražiti u ceterijalnoj bazilici podignutoj nad istim grobljem (vidi Deckers, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 274; također Deichmann, *Einführung*, n. dj., 143, 164). Kompozicija je vrlo slična onoj na pročelju stare bazilike Sv. Petra, koja nam je poznata preko akvarela renesansnih majstora, ali ne možemo biti sigurni da je u pitanju izvorni ukras iz 4. stoljeća (vidi gore, bilj. 249).
- ²⁶⁶ Isti tip Krista, ali odjevenog u bijelu tuniku, susrećemo u jednoj grobnoj komori Domicilinih katakombi (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 237). Deichmann ga dovodi u vezu s prikazom Nebeskog kralja i uzore mu vidi u monumentalnoj umjetnosti, odnosno, ukrasu crkava iz Konstantinova doba (*Einführung*, n. dj., 147).
- ²⁶⁷ Vidi Gerke, *Ursprung der Lämmerallegorie*, n. dj., 193. Gerke takve alegorijske prikaze dovodi u vezu sa sarkofazima iz teodozijanskog doba i uzorima iz monumentalnog slikarstva, ali vidimo da su isti prisutni već sredinom 4. stoljeća.
- ²⁶⁸ To je omiljeno mjesto za dodatne simboličke i dekorativne motive, poput pobjedničkih vijenaca ili košarica s kruhom i voćem. Istu praksu susrećemo na Konstantinovom slavoluku, gdje su košarice s plodovima dobile mjesto ispod božice Pobjede u prostoru povrh središnjeg prolaza.
- ²⁶⁹ *Repertorium*, I, br. 28. Sarkofag nam je poznat preko crteža i nekoliko sačuvanih fragmenata; jedan od tih je dio poklopca s lijepim reljefom Poklonstva i Rođenja (*Repertorium*, I, br. 28 c); stilske sličnosti sa sarkofagom s groblja San Sebastiano u Rimu (*Repertorium*, I, br. 200) govore u prilog dataciji u posljednju četvrtinu 4. stoljeća; usp. Stutzinger, *Frühchristlichen Sarkophagreliefs*, 139 i sl. 9-10 (sačuvani fragmenti sanduka).
- ²⁷⁰ Očekivali bismo četiri jaganjca (broj evanđelista), kao što je slučaj na mozaiku u Sv. Konstanci, ali njihov je broj crtač možda krivo rekonstruirao.
- ²⁷¹ Vidjeli smo da je trag križa u Petrovim rukama vidljiv i na Predaji zakona u Sv. Konstanci. Na nekim sarkofazima Krist, međutim, sam prihvaća križ (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 285), što je dodatna potvrda da je naše tumačenje ispravno.
- ²⁷² Glede stila, na sarkofazima iz druge polovice 4. stoljeća sve su osjetniji pomaci prema apstrakciji oblika, s redukcijom volumena i prostora, te gubitkom tjelesnosti; izduljene, elegantne figure podsjećaju na Teodozija i suvladare sa srebrnog pladnja u Madridu ili na figure s postolja obeliska u Konstantinopolu.
- ²⁷³ Usp. W. N. Schumacher, „Dominus legem dat“, u: *Römische Quartalschrift*, 54 (1959), 1-39.
- ²⁷⁴ Usp. Kaiser-Minn, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 330-331; za analizu teološkog sadržaja vidi Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 1427 i dalje.
- ²⁷⁵ Usp. Marrou, *Décadence romaine*, n. dj., 13
- ²⁷⁶ *Repertorium*, III, br. 65. Biskup Konkordije se spominje u jednom dokumentu iz 374. godine, što nameće dataciju sarkofaga u posljednju četvrtinu 4. stoljeća; usp. Février, *Sculpture funéraire*, n. dj., 169 i dalje.
- ²⁷⁷ *Repertorium*, II, br. 150 (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 290-294). Sarkofag se često navodi kao najreprezentativniji iz skupine sarkofaga tipa „gradskih vrata“; usp. M. Lawrence, „City-gate Sarcophagi in the Latin West“, u: *The Art Bulletin*, 10 (1927-28), 1-47. Za rimsko se podrijetlo skupine među prvima založio Kollwitz („Probleme der theodosianischen Kunst Roms“, u: *Rivista di archeologia cristiana*, 39 [1963], 207). Stutzinger prepoznaje rad „velike radionice“, djelatne u Rimu 80-tih i 90-tih godina 4. stoljeća i napominje da milanski sarkofag ima malo toga zajedničkog s tradicijom sjevernoitalskih

- sarkofaga (*Frühchristlichen Sarkophagreliefs*, n. dj., 160 i dalje); isto Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 305. Zanimljiv je Brandenburgov zaključak, koji kaže da je na sarkofagu primjetna „grčka tradicija, da je izrađen u Milanu, ali od ruke majstora iz rimske radionice“ („Stilprobleme der frühchristlichen Sarkophagkunst Roms im 4. Jh.“, u: *Römische Mitteilungen*, 86 [1979], 466-467). Usp. s tzv. Sarkofagom Borghese iz Louvrea (*Repertorium*, III, kat. br. 428), koji je nađen u podu mauzoleja blizu apside starog Sv. Petra.
- ²⁷⁸ Može se postaviti pitanje nije li takav program dokaz da je Wilpert bio u pravu kada je u Sv. Konstanci vidio Krista u obje niše (vidi gore, str. 295 i bilj. 255). No, za razliku od sredine 4. stoljeća, kada se Bog Otac javlja na nekoliko sarkofaga (među ostalim na kvalitetnom Dogmatskom sarkofagu), znakovito je da su krajem istog stoljeća takvi prikazi iščezli.
- ²⁷⁹ S desne bočne strane prikazani su Ilijino uspenje i Mojsije prima zapovijedi, a među njih su (naknadno?) ugurani Adam i Eva te Noa u arci; s lijeve bočne strane stoje četiri muške figure (apostoli? evanđelisti?) te Abraham s Izakom; na prednjoj strani poklopca su trojica Hebreja koji se odbijaju pokloniti Nabukodonozorovu kipu.
- ²⁸⁰ Glavnu temu sarkofaga svakako treba usporediti s mozaikom u jednoj od niša osmerokutne kupolaste građevine koja se nadovezuje na milansku crkvu Sv. Lovre (*San Lorenzo*) i koja je poznata kao kapela Sv. Akvilina (*San Aquilino*). Mnogi su prikaz Krista među učenicima dovodili u vezu s onim na sarkofagu iz Sv. Ambrozija; Beckwith govori o „kratkoj i jasnoj poruci“, nalik na prikaze u katakombama (*Early Christian Art*, n. dj., 31-32, sl. 15-16), što bi ukazivalo na raniju dataciju (druga polovina 4. stoljeća). Za druge je mozaik kasniji i pripada 5., možda i 6. stoljeću; usp. Ihm, *Programme der christlichen Apsismalerei*, n. dj., 158 i dalje. Mladoliki tip Krista teško da pritom može biti argument za dataciju. Bilo bi zanimljivo znati je li ta mala, centralna građevina doista bila martirij, kako se pretpostavljalo, odnosno, je li imala zagrobnu namjenu. Tada bi sličnost mozaika s ikonografijom sarkofaga bila očekivana, kao što je to bio slučaj i u Sv. Konstanci.
- ²⁸¹ To je sarkofag Lateran 174; vidi gore, str. 291 i bilj. 243.
- ²⁸² *Ecclesia Pudenciana* je posvjedočena 384. godine kao privatna zadužbina (*titulus*), a njezin unutrašnji ukras dovršen do početka 5. stoljeća; vidi Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 468-469. Brandenburg datira mozaik u kasno 4. ili rano 5. stoljeće (*Ancient Churches*, n. dj., 137 i dalje).
- ²⁸³ Za Kesslera, to je „gotovo potpuno novi“ tip Krista (*Picturing the Bible*, 111); vidjeli smo, međutim, kako se on postupno razvijao tijekom druge polovice 4. stoljeća iz tipa filozofa-pedagoga. Usp. M. Andaloro, „I prototipi pagani e l'archetipo del volto di Cristo“, u: *Aurea Roma*, 413-415.
- ²⁸⁴ Iv. Otkr. 2, 10. Za druge apokaliptičke motive, koji su brojni na mozaiku, vidi Ihm, *Programme der christlichen Apsismalerei*, n. dj., 13-14. Značenje ženskih personifikacija potvrđuje mozaik s natpisom na zapadnom zidu bazilike Sv. Sabine u Rimu, s unutarnje strane (Brandenburg, *Ancient Churches*, n. dj., 174-175). Takva kompozicija možda vuče podrijetlo iz prikaza dvije Pobjede s pobjedničkim vijencem u rukama povrh Krista na sarkofazima (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 284).
- ²⁸⁵ Nije sasvim sigurno kada je križ postavljen; znamo da je 420. godine zamijenjen zlatnim križem koji su donirali Teodozije II. i sestra mu Pulherija; vidi gore, bilj. 98.
- ²⁸⁶ Ihm ostavlja otvorenim mogućnost realističnog prikaza Jeruzalema i navodi moguću topografske reference iz 4. stoljeća, uključujući rotundu Uskrsnuća (*Anastasis*) te baziliku (*Martyrion*) na Golgoti, koje je dao podići Konstantin (*Programme der christlichen Apsismalerei*, n. dj., 130 i dalje).

- ²⁸⁷ To znači da reprezentativne prikaze na sarkofazima ili u katakombama, o kojima smo govorili, nije potrebno objašnjavati modelima iz monumentalne umjetnosti; vidi Brenk, *Imperial Heritage*, n. dj., 45. Jean-Michel Spieser također predlaže da nove ikonografske teme tijekom 4. stoljeća (tako Predaju zakona) trebamo sagledavati u kontekstu razvoja osobne (zagrobne) umjetnosti; mjesto u monumentalnim programima iste su teme „izborile“ tek nakon što su postale poznate i prihvaćene („The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches“, u: *Gesta*, 37/1 [1998], 14).
- ²⁸⁸ U oba slučaja, ranokršćanski oslici nisu sačuvani; neki smatraju da stihovi Prudencijeve pjesme posvećene prvomučeniku Stjepanu (*Prud. Perist.* XII, 47-54) odražavaju izvorni ukras bazilike Sv. Pavla (*San Paolo fuori le mura*); usp. Kessler, u: *Picturing the Bible*, 114-115.
- ²⁸⁹ *Ibid.* 118.
- ²⁹⁰ *Ep.* IV 41 (prema: Mango, *Art of the Byzantine Empire*, n. dj., 32-33); vidi također Stutzinger, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 238-239.
- ²⁹¹ Mk 1, 22; pritom književnika treba shvatiti u smislu pedagoga-filozofa. Krista Ihm govori o vrsti prikaza „na tronu“ (*Thronbild*) i smatra da prijelaz u ikonografiji na bradatog Krista upućuje na ideju cara i zakonodavca. Ti pokazatelji sugeriraju da je vrijeme procvata teme Krista-Učitelja u kršćanskoj zagrobnoj umjetnosti završilo do sredine 4. stoljeća (*Programme der christlichen Apsismalerei*, n. dj., 7).
- ²⁹² Mathews, *Clash of Gods*, n. dj., 109.
- ²⁹³ Turcan, *Sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire*, n. dj., 1709.
- ²⁹⁴ U pozadini posjeta cara Konstancija Rimu 357. godine odvija se jedan takav sukob s papom Liberijem. Više o religijskoj politici toga cara u Pietri, *La politique de Constance II*, n. dj., 113-178; o stavu velikih aristokratskih obitelji vidi Huskinson, *Concordia Apostolorum*, n. dj., posebno 89-95.
- ²⁹⁵ Iz Damazovih aktivnosti možemo naslutiti da se poseban odnos između rimskoga biskupa i svetaca ne ograničava samo na Petra i Pavla, koliko god oni prednjačili u važnosti; na to podsjećaju sustavni naponi oko obnove sjećanja na (zaboravljene) rimske mučenike i novo promišljanje njihova mjesta u životu rimske kršćanske zajednice, što će vrlo brzo imati odjeka u umjetnosti; usp. M. Sághy, „Martyr Cult and Collective Identity in Fourth Century Rome“, u: Marinković i Vedriš, *Identity and Alterity in Hagiography*, n. dj., 17-35.
- ²⁹⁶ Pietri, *Roma Christiana*, 1554.
- ²⁹⁷ Od 13 primjera za Petra u katakombama koje navodi Nestori (*Repertorio topografico*), polovica se odnosi na prikaze s Kristom (i Pavlom). Od velikog broja primjera Čudesnog izvora (78) teško je precizno odrediti koji otpadaju na Mojsija, a koji na Petra (vidi gore, str. 130). Druge epizode iz Petrove trilogije vrlo su rijetke, poglavito Nijekanje Krista, koja se u katakombama javlja samo dva puta. Na sarkofazima su rijetko prisutne sve epizode trilogije; dok na sarkofazima „na friz“ često zajedno dolaze Uhićenje i Čudesni izvor, na kasnijim se primjerima trilogija gotovo u pravilu svodi na samo jednu epizodu, najčešće Petrovo nijekanje Krista; usp. Dassmann, *Szene Christus – Petrus*, n. dj., *passim*.
- ²⁹⁸ *Caput, itis*, n. (lat.) = glava. Igra riječi s obzirom na Petrovo hebrejsko ime (*Kefa*); vidi Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 1462, 1508 i dalje. Počevši s papom Julijem I. (337-352) službeni se dokumenti često pozivaju na Petra, ističući prvenstvo Rimske Crkve; usp. Saxer, *Culte des apôtres*, n. dj., 233-234. Euzebijije u nekoliko navrata donosi primjere iz kojih je vidljivo da takav stav rimskoga biskupa nije uvijek bio prihvatljiv u drugim dijelovima kršćanskoga

- svijeta (*Hist. Ecc.* V, 24); usp. R. Williams, „Does it make sense to speak of pre-Nicene Orthodoxy“, u: *The Making of Orthodoxy. Essays in Honour of Henry Chadwick*, Cambridge Univ. Press, 1989, 13.
- ²⁹⁹ U kalendaru iz 354. godine preklapanje poganskih i kršćanskih svetkovina prisutno je čak 14 puta; usp. Lançon, *Rome dans l'Antiquité tardive*, n. dj., 185.
- ³⁰⁰ Vidi, primjerice, L. Duchesne, *Origines du culte chrétien*, Paris, 1889.
- ³⁰¹ To ne znači da je Rim krajem 5. stoljeća još uvijek poganski grad; za Gelazija, ističe Peter Brown, poganska svetkovina predstavlja samo „suvišan relikv“ (*Aspects of Christianization*, n. dj., 168); Lançon navodi prijepor oko Luperkalija kao primjer razlika u interpretaciji poganskog naslijeđa među samim kršćanima (*Rome dans l'Antiquité tardive*, n. dj., 129-131).
- ³⁰² Kalendar iz 354. godine još ne spominje liturgijsko slavlje Božića u bazilici Sv. Petra, što navodi na zaključak da bazilika u tom trenutku još nije u potpunosti u funkciji. Dan Nepobjedivog Sunca (*natalis Invicti*) u kalendar je uveo car Aurelijan 274. godine; usp. G. H. Halsberghe, *The Cult of Sol Invictus*, Leiden, 1972, 139.
- ³⁰³ Lista s obljetnicama mučenika (*depositio martyrum*) iz 336. godine upućuje na to da je Kristovo rođenje slavnjeno na dan 25. prosinca i ranije, možda već u drugoj polovici 3. stoljeća; usp. Pietri, *Premières images de Marien*, dj., 592. Još raniji datum, početkom 3. stoljeća, u vrijeme Hipolita Rimskog, spominje R. T. Beckwith, *Calendar and Chronology, Jewish and Christian*, Leiden – New York – Köln, 1996, 71 i dalje.
- ³⁰⁴ Primjerice, *Repertorium*, I, br. 28 c. Za katalog koji broji 24 primjera vidi D. Milinović, „L'origine de la scène de la Nativité dans l'art paléochrétien (d'après les sarcophages d'Occident)“, u: *Antiquité tardive*, 7 (1999), 299-329.
- ³⁰⁵ *Repertorium*, I, br. 649. Sačuvani dio natpisa spominje konzule za 343. godinu (*Placido et Romulo consulibus*).
- ³⁰⁶ Usp. von Schoenebeck, *Christliche Sarkophagplastik*, n. dj., 302; također i Pietri, *Premières images de Marie*, n. dj., 597.
- ³⁰⁷ Tomu u prilog govori i podatak da je između 24 primjera u katalogu scene Rođenja iz 4. stoljeća tek jedan primjer (reljef, ali vjerojatno ne sa sarkofaga) iz istočnoga dijela Carstva; usp. Milinović, *Origine de la Nativité*, n. dj., br. 24; vidi također J. Kollwitz, *Oströmische Plastik der Theodosischen Zeit*, Berlin, 1941, sl. 54.
- ³⁰⁸ *Greg. Nys. Or.* 38. Sv. Ivan Krizostom, propovijedajući u Antiohiji 386. godine, kaže da je svetkovina 25. prosinca rimskoga podrijetla (*Joh. Chrys. in diem Natalem*, PG, 49, col. 351-362); vidi Beckwith, *Calendar and Chronology*, n. dj., 72. Optat Milevitanski u homiliji iz 360. godine prvi puta spominje svetkovinu Božića u Sjevernoj Africi; u Palestini se još i početkom 5. stoljeća slavi samo 6. siječnja; vidi J. Mossay, *Les fêtes de Noël et de l'Épiphanie (Textes et études liturgiques)*, 3), Louvain, 1965.
- ³⁰⁹ U sceni Rođenja, primjerice, takav pristup utječe na pojavu apokrifnih likova ili motiva kao što su babica Salomi ili Zelomi, špilja, kupanje djeteta – sve sastavni dijelovi ikonografije u istočnoj verziji scene, što svjedoči o utjecaju svetih mjesta u Palestini na nastanak takvih legendi; usp. D. Milinović, „Images de la naissance du Christ chez les premiers chrétiens. Quelques comparaisons entre le IV^e et le VI^e siècles“, u: *Radovi XIII. Međunarodnog kongresa za starokršćansku arheologiju*, sv. 3 (Città del Vaticano – Split, 1998), 523-530.
- ³¹⁰ Vidi gore, str. 259-260.
- ³¹¹ *Hist. Ecc.* V, 1, 39.

- ³¹² „Svaka liturgijska svetkovina je prije svega *memoria*, budući da budi sjećanja na prošli događaj“, kaže Dom Jean Gaillard, govoreći o propovijedima pape Leona Velikog na temu Božića („Noël, memoria ou mystère“, u: *La Maison-Dieu*, 59 [1959], 44).
- ³¹³ *Trall.* IX, 1-2; (prema: Ignacije Antiohijski: *Pisma, Apostolski oci I.*, pr. B. Jozić, Split, 2010). Ignacije i u drugim svojim pismima inzistira na stvarnosti Kristove muke i naglašava da je „uistinu čavlima pribijen u tijelu“ (*Smyr.* I).
- ³¹⁴ *Epig.* VII.
- ³¹⁵ Na isto upozorava već Kollwitz, *Christusbild*, n. dj., 13.
- ³¹⁶ *Hist. Ecc.* V, 1, 43.
- ³¹⁷ Datacija oko 200. godine je, dakako, ovisna prije svega o arhitektonskom kontekstu; vidi Mathews, *Clash of Gods*, n. dj., 48 i sl. 33.
- ³¹⁸ Usp. Milinović, *Origine de la Nativité*, n. dj., br. 10 (= *Repertorium*, I, br. 28), br. 11 (= *Repertorium*, I, br. 907).
- ³¹⁹ Za Španjolsku usp. M. Sotomayor, *Sarcófagos Romano-cristianos de España. Estudio iconográfico*, Granada, 1975; za Francusku vidi Février, *Sculpture funéraire*, n. dj. te korpus sarkofaga u *Repertorium*, III.
- ³²⁰ J.-P. Caillet, „Les sarcophages chrétiens en Provence“, u: *Antiquité tardive*, 1 (1993), 127-138. Do istog zaključka dolazi i K. Eichner, „Die Produktionsmethoden der stadtrömischen Sarkophagfabrik in der Blütezeit unter Konstantin“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 24 (1981), 113.
- ³²¹ Stutzinger smatra da o jačem utjecaju Konstantinopola ne možemo govoriti prije kraja 4. stoljeća; klasicizam *Lijepog stila* je, smatra, oduvijek prisutan u rimskoj likovnoj tradiciji, stoga i nije potrebno tražiti utjecaje izvana (*Frühchristlichen Sarkophagreliefs*, n. dj., 128-129 te 159 i dalje). Sarkofazi „na stupove“ u Konstantinopolu se ne javljaju prije kraja 4. stoljeća, pod utjecajem su starije maloazijske proizvodnje, ali kvalitetom nisu ravni rimskim radovima; usp. J. G. Deckers, „Ein Säulen-Sarkophag aus Konstantinopel“, u: G. Koch (ur.), *Sarkophag-Studien*, 2, Mainz, 2002, 57-72. Prisutnost maloazijskih kipara i radionica, na koje smo naišli ne samo u Rimu, već i na jugu Francuske (kasnoantička vila u Chiraganu), pokazuje da i tijekom 4. stoljeća treba ozbiljno računati na putujuće majstore iz tog dijela Mediterana.
- ³²² Henri-Irénée Marrou nazvat će to vrijeme „zlatnim dobom crkvenih Otaca“ (*Église de l'Antiquité tardive*, n. dj., 87 i dalje).
- ³²³ Biskupu Paulinu (oko 353-431) pripisuju se i kratki stihovi (*tituli*) u funkciji tumačenja pojedinih epizoda oslikanih ciklusa na zidovima svetišta Sv. Feliksa u Noli; vidi J. Engemann, „Zu den Apsis-Tituli des Paulinus v. Nola“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 17 (1974), 21-46. Jednako tako i njegovom suvremeniku, pjesniku Prudenciju; vidi C. Davis-Weyer, „Komposition und Szenenwahl im Dittochaem des Prudentius“, u: O. Feld i U. Peschlow (ur.), *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst*, III, Bonn, 1986, 19-29. Čini se da bi sv. Ambrozije mogao biti u začetku te kršćanske tradicije; usp. H. J. Ammerbauer, „Les constructions de Nole et l'esthétique de saint Paulin“, u: *Revue des Etudes augustiniennes*, 24 (1978), 22-57.
- ³²⁴ U razdoblju od 312-325, samo u slučaju devet (9) senatora možemo govoriti o sigurnoj pripadnosti kršćanskoj vjeri, a na najvišim dužnostima – među konzulima i gradskim prefektima – nemamo niti jednog sa sigurnošću dokazanoga kršćanina; usp. Lippold, *Stadtrömischer Adel*, n. dj., 20-21. Prvi konzul kojega sa sigurnošću možemo identificirati kao kršćanina je iz 317. godine; usp. D. Barnes, „Christians and Pagans in the Reign of Constantius“, u: *L'Eglise et l'Empire au IV^e siècle*, n. dj., 301-343.
- ³²⁵ Prvi je to učinio Konstancije, za posjeta Rimu (357). Zanimljivo je da Amijan Marcelin, koji detaljno opisuje carev posjet, ne spominje taj događaj; usp.

- Piganiol, *Empire chrétien*, n. dj., 250. Vidi također A. Cameron, „Gratian's Repudiation of the Pontifical Robe“, u: *The Journal of Roman Studies*, 58/1-2 (1968), 96-102.
- ³²⁶ Brown, *Aspects of the Christianization*, n. dj., 166.
- ³²⁷ Znakovito je da Euzebije naziv *Hellenes* koristi za Grke, ali i pogane općenito (*Vita Const.* II, 44); usp. Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, n. dj., 10.
- ³²⁸ O sklonosti pragmatičnim rješenjima u aristokratskim obiteljima vidi, primjerice, A. Cameron, „The Date and Owners of the Esquiline Treasure“, u: *American Journal of Archaeology*, 89/1 (1985), posebno 144.
- ³²⁹ O tome govore ne samo broj novih kopija, već i redukcija u veličini, kao i činjenica da su često sa stražnje strane izdubljene; usp. Hannestad, *Ende der antiken Idealstatue*, n. dj., 648.
- ³³⁰ Odredbe iz Teodozijeva kodeksa, tako zakon iz 384. (*Cod. Theod.* XV, 9, 1), nastoje ograničiti upotrebu bjelokosti samo na konzule, dok se niži službenici moraju zadovoljiti jeftinijim materijalima; vidi Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., xxxvii; također A. Cameron, „A Note on Ivory Carving in Fourth Century Constantinople“, u: *American Journal of Archaeology*, 86 (1982), 126. U Tacitovu životopisu u *Carskoj povijesti* čitamo da su se i senatske odluke koje su se odnosile na prvake dugo zapisivale u „knjige od bjelokosti“ (*SHA XXVII*, 8, 2). Vjerojatni nastanak ove povijesne kompilacije prema kraju 4. stoljeća podudara se sa širokom upotrebom bjelokosti za potrebe carske administracije.
- ³³¹ Više o administrativnom ustroju kasnoga Carstva u H. Löhken, *Ordines dignitatum (Kölner historische Abhandlungen)*, 30), Köln-Wien, 1982. Broj tako darovanih diptiha mora da je bio izvanredno velik; Delbrueck ga za razdoblje od stotinjak godina te uzimajući u obzir oba glavna grada (Rim i Konstantinopol) procjenjuje na „stotine tisuća“ (*Consulardiptychen*, n. dj., 10). Dakako, dobar dio njih vjerojatno nije bio bogato ukrašen. O vrstama darova u takvim prigodama vidi Delbrueck (*ibid.* 68 i dalje).
- ³³² Iz pisma ostrogotskog kralja Teodorika konzulu Feliksu (511); prema: A. Cameron, „The Last Consul: Basilius and His Diptych“, u: *The Journal of Roman Studies*, 72 (1982), 139.
- ³³³ *Symm. Ep.* II, 81 (Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., xlvi). Prema Komesu Marcelinu, Justinijan je potrošio 288 tisuća solida na igre za svoj konzulat 521. godine; vidi gore, str. 101.
- ³³⁴ Još je uvijek aktualan izvanredan katalog Richarda Delbruecka (*Consulardiptychen*, n. dj.). Niz reprezentativnih primjera u J. Durand (et al.), *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, katalog izložbe, Musée du Louvre, Paris, 1992, kat. br. 12-19. Cameron dovodi u pitanje ustaljenu podjelu (*Note on Ivory Carving*, n. dj., 126-9).
- ³³⁵ Sličnost s ikonama zasigurno nije slučajna; u istom razdoblju čujemo, naime, i za kršćanske svete slike.
- ³³⁶ Vidi gore, str. 268.
- ³³⁷ *Mamert. Paneg. Iul.* XXIX, 4 (prema: S. Lieu, *The Emperor Julian: Panegyric and Polemic*, Manchester, 1986). Mamertinova samohvala podsjeća na vjerojatnu ulogu diptiha kao neke vrste konzularnih lista (*fasti*), prema kojima se u Rimu računalo vrijeme, pa možemo govoriti o reprezentacijskim slikama koje u sebi objedinjuju ideju „društvenoga položaja“ i „vremena“; usp. K. Bowes, „Ivory Lists: Consular Diptychs, Christian Appropriation and Polemics of Time in Late Antiquity“, u: *Art History*, 24/3 (2001), 338-357.
- ³³⁸ O „statusnim“ prikazima (*Bildformeln*) u kasnom Carstvu vidi R. Warland, „Status und Formular in der Repräsentation der spätantiken Führungsschicht“, u: *Römische Mitteilungen*, 101 (1994), 175-202.

- ³³⁹ Brenk, *Mit was für Mitteln*, n. dj., 147; isto je vidljivo i na kipovima civilnih dužnosnika u 5. stoljeću, primjerice na poznatom portretu Eutropija iz Beča (sl. 134 u tekstu) ili na anonimnom togatu iz Afrodizijade (Hannestad, *Ende der antiken Idealstatue*, n. dj., 638).
- ³⁴⁰ U Chiraganu je tako nađen fragment kamenog reljefa na kojem je u gotovo prirodnoj veličini prikazan magistrat (konzul?) s tkaninom (*mappa*) u podignutoj ruci; usp. Bergmann, *Chiragan*, n. dj., 32.
- ³⁴¹ Vidi gore, str. 265 i bilj. 147.
- ³⁴² Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., br. 1.
- ³⁴³ Čini se da je najraniji primjer diptih konzula Justina iz 540. godine (*ibid.* br. 34).
- ³⁴⁴ *Ibid.* br. 48. Sačuvana stranica diptiha sastoji se od pet dijelova. Sudeći po jedinstvenoj ikonografiji, diptih Barberini je možda bio neka vrsta carske „ikone“, kakve još početkom 5. stoljeća spominje sv. Ivan Krizostom (Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., xxxv; 12); vidi također Gaborit-Chopin, u: *Byzance*, kat. br. 20.
- ³⁴⁵ U tom smislu, kovanica iz Louvrea (*Byzance*, kat. br. 120) predstavlja jednu od najznačajnijih u bizantskoj numizmatici, s Kristovim „portretom“ na aversu.
- ³⁴⁶ Posljednji zabilježeni konzul je Bazilije (541.); obnova konzulata nakon Justinijanove smrti (566) odnosi se isključivo na careve i nije ostavila traga u umjetnosti; usp. Cameron, *Last Consul*, n. dj., 141.
- ³⁴⁷ Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., 8-9.
- ³⁴⁸ *Ibid.* br. 54 (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 157); vidi također *Spätantike und frühes Christentum*, kat. br. 141; K. S. Painter, „Dittico dei Nicomahi e dei Simmachii“, u: *Aurea Roma*, 465-468 (kat. br. 68-69).
- ³⁴⁹ Vidi A. Cameron, „Pagan Ivories and Consular Diptychs“, u: *Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers*, VII (1981), 54. K. J. Shelton predlaže vjenčanje kćeri Kvinta Aurelija Simaha i sina Virija Nikomaha Flavijana kao povod za nastanak diptiha (u: *Age of Spirituality*, kat. br. 166). Diptih je mogao nastati i s namjerom iskazivanja počasti nekoj drugoj istaknutoj osobi, možda Veciju Agoriju Pretekstatu, predvodniku poganske aristokracije u Rimu (umro 385); usp. B. Küllerich, *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts*, Odense, 1993, 148-9.
- ³⁵⁰ Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., 212-213; Küllerich, *Late Fourth Century Classicism*, n. dj., 145.
- ³⁵¹ Oba fenomena („poganska obnova“, odnosno „teodozijanska renesansa“) su dovedena u pitanje; usp. Salzman, *On Roman Time*, n. dj., 193 i dalje; vidi također Caillet, *La pseudo 'renaissance théodosienne'*, n. dj., 218.
- ³⁵² *Symm. Rel.* III. Zato su Simah, Nikomah i njihovi istomišljenici posvećeni u razne tradicionalne i orijentalne kultove kasnog Rima i obnašaju različite svećeničke dužnosti. Tako se Ulpije Egnacije Faventin na jednom natpisu (*CIL* VI, 0504) legitimira kao *pater* i *hieroceryx* „nepobjedivog boga Sunca Mitre“, kao *archibucolus* boga Libera (Dioniza), kao Hekatin hijerofant i Izidin svećenik; usp. *Spätantike und frühes Christentum*, 534.
- ³⁵³ Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., br. 55. Asklepijev kult uveden je u Rim iz Grčke još 293. pr. Kr. Filokalov kalendar iz 354. godine uz 11. rujan bilježi *natalis Asclepi*; usp. Salzman, *On Roman Time*, n. dj., 125.
- ³⁵⁴ O tome govori podatak da su u Rimu nađena tri Asklepijeva kipa identična tipu prikazanom na bjelokosnom reljefu iz Liverpoola; usp. Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., 217.
- ³⁵⁵ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 304-308.
- ³⁵⁶ Vidi gore, str. 292 i bilj. 246.

- 357 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, n. dj., br. 116. To je jedinstveni ciklus Muke u ranokršćanskoj umjetnosti, a sastoji se od sedam epizoda raspoređenih na četiri jednako velika bjelokosna reljefa koji su vjerojatno bili dio male škrinje ili relikvijara (*Age of Spirituality*, kat. br. 452; *Spätantike und frühes Christentum*, kat. br. 267; *Picturing the Bible*, kat. br. 57).
- 358 *Plin. Nat. Hist.* XXXIII, 142-143. Sličan fenomen servisa koji „kolaju“ među velikaškim obiteljima susrećemo i u doba renesanse, a primjera ima i na našoj obali; usp. J. Belamarić, „Ostava srebrnog posuda pronađena 1439. na putu prema Prosiku kraj Solina“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 36 (2012), 53-62.
- 359 *Plin. Nat. Hist.* XXXIII, 139, 140.
- 360 Vidi D. E. Strong, *Greek and Roman Gold and Silver Plate*, London, 1966, 151-152 (za ukrašene pladnjeve).
- 361 *Ibid.* 136 i sl. 35 b; vidi također *Aurea Roma*, kat. br. 287 (F Baratte).
- 362 To je ujedno jedini prikaz žrtve na rimskim predmetima od srebra; usp. V. Huet, „Stories One Might Tell of Roman Art“, u: J. Elsner (ur.), *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge, 1996, 24 i dalje. Strong govori o proizvodnji pod nadzorom carskoga dvora i carskoj propagandi (*Greek and Roman Plate*, n. dj., 136).
- 363 *Ibid.* 150 i sl. 44 a.
- 364 Bianchi-Bandinelli, *Rome, Centre of Power*, n. dj., sl. 45.
- 365 Na to upućuje činjenica da su neki primjerci probušeni na jednom ili više mjesta; usp. Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., 15.
- 366 *Petr.* LII (Šop, 62).
- 367 *Epig.* VIII, 6.
- 368 *Plin. Nat. Hist.* XXXIII, 154.
- 369 Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 244; Mielsch govori o figurama „roditelja“ uz Trebija Justa i datira oslike u prvu četvrtinu 4. stoljeća (*Stadtrömische Malerei*, n. dj., 172 i dalje). I taj nas primjer podsjeća na tradicionalna uvjerenja o grobu kao o svojevrsnoj „kući“ pokojnika, što objašnjava česte nalaze predmeta koji su nekoć pripadali pokojniku ili pokojnici.
- 370 François Baratte napominje da je teško precizno odrediti ulogu predmeta od srebra u ekonomskom i društvenom životu rimskoga svijeta, ali i da su to ujedno neka od najzanimljivijih pitanja za povjesničara umjetnosti kasnoga Carstva („Les objets précieux dans la vie économique et sociale du monde romain à la fin de l'Antiquité“, u: *Revue numismatique*, VI^e série, 159 [2003], 205-216).
- 371 Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., 45; vidi također C. Balmelle i J.-P. Darmon, „L'Artisan-mosaïste dans l'Antiquité tardive: réflexions à partir des signatures“, u: *Artistes, artisans et production artistique au moyen âge*, sv. 1 (Rennes, 1983), 3 i dalje. Ista se mogućnost nameće i u slučaju proizvodnje sarkofaga; usp. K. Schefold, „Bilderbücher als Vorlagen römischer Sarkophage“, u: *Mélanges de l'École Française de Rome (MEFRA)*, 88 (1976), 759-798. Općenito o utjecaju ilustracija, odnosno „bilježnica“, vidi primjedbe D. Stutzinger, „Die spätantiken Achilleusdarstellungen – Versuch einer Deutung“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 177.
- 372 Za specifičnu situaciju u Britaniji vidi K. Painter, „Silver Hoards from Britain in their Late-Roman Context“, u: *Antiquité tardive*, 5 (1997), 93-110. Autor upozorava da niti jedna srebrna posuda u Britaniji, pa niti na području čitavog Carstva, nije nađena u arheološkim slojevima rimske vile.
- 373 Za distribuciju nalaza srebrnih ostava različitog podrijetla i namjene vidi E. Künzl, „Römische Tempelschätze und Sakralinventare: Votive, Horte, Beute“, u: *Antiquité tardive*, 5 (1997), 57-81, s kartama distribucije ostava iz ranijega (1-3. st.) i kasnoga Carstva (4. st.).

- ³⁷⁴ Većina predmeta iz ostave nađena je 1961. godine; vidi H. Cahn i A. Kaufmann-Heinimann (ur.), *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst*, Derendingen, 1984. Novih 18 predmeta, nađenih 90-tih godina prošlog stoljeća, dobrim su dijelom promijenili naša saznanja o ostavi; vidi M. A. Guggisberg (ur.), *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst. Die neuen Funde (Forschungen in Augst, 34)*, Augst, 2003.
- ³⁷⁵ SHA XXVI, 46, 2-3; isti izvor kaže da je Aurelijan svima dopustio korištenje zlatnih posuda i čaša.
- ³⁷⁶ Usporedi, primjerice, cijeli niz zakona koje donosi Teodozije, u kojima često do izražaja dolazi briga za društveni položaj i popratne simbole, tako za odgovarajuću odjeću, primjerenu pojedinim staležima, neku vrstu staleške uniforme; usp. Piganiol, *Empire chrétien*, n. dj., 236. U istom smjeru idu i Julijanovi pokušaji da organizira pogansku „Crkvu“ sa svećeničkom hijerarhijom i u detalje razrađenim uputama o odjeći i ponašanju; vidi Cameron, *Imperial Pontifex*, n. dj., 359.
- ³⁷⁷ U tom je smislu znakovit nalaz ostave u Beaurains u Francuskoj, koji je vjerojatno pripadao samo jednom vlasniku, s kvalitetnim multiplima koji upućuju na carske poklone (*donativa*) u niz navrata između 285. i 310. godine. Ostava nije kompletna, ali daje naslutiti koliko je visoko pozicionirani časnik u rimskoj vojsci (možda general?) mogao primiti novca od cara u takvim prigodama; usp. A. Cameron, „An unknown General“, u: *Classical Philology*, 83 (1988), 149-150.
- ³⁷⁸ Vidi gore, str. 265.
- ³⁷⁹ Za detaljni pregled takvih darova vidi Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., 66 i dalje; vidi također R. MacMullen, „The Emperor's Largesses“, u: *Latomus*, 21 (1962), 159-166. Ne treba zaboraviti da i car prima slične darove. Svetkovine na početku konzularne godine prigoda su za *oblationes*, a to su tradicionalno pokloni koji se sastoje od plemenitih metala ili bjelokosti, kao u slučaju Probova diptiha s portretom cara Honorija. Brown uspoređuje „bankrotirani dvor“ i neizmjereno bogate aristokrate (*Aspects of Christianization*, n. dj., 168). Jedan od njih je Simah, koji 385. godine šalje svakom od tri vladara (Teodozije, Valentinijan II i Arkadije) srebrne posude s novcem; vidi Chastagnol, *Sénat romain*, n. dj., 306. Više kod Millar, *Emperor in the Roman World*, n. dj., 139 i dalje.
- ³⁸⁰ Među sačuvanim primjerima dominiraju posude s imenima Licinija (308-324) i njegova sina (dio njih rađen u Nišu); vidi Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 2-11.
- ³⁸¹ Vidi A. Kaufmann-Heinimann, u: Guggisberg, *Spätrömische Silberschatz*, n. dj., 117 i dalje.
- ³⁸² U natpisu stoji: *h(a)ec Seuso tibi durent per saecula multa posteris ut prosint vascula digna tuis* („Neka ove male posude budu od koristi tebi, Seuse, i tvojim nasljednicima za mnoga stoljeća“); vidi D. Milinović, „Analiza ikonografije Seusova pladnja“, u: *Mogućnosti*, 54/1-3 (1997), 72-96. Dokazujući da je blago nađeno u Mađarskoj, vlada te države 2014. godine otkupila je jedan dio ostave, zajedno sa Seusovim pladnjem; vidi M. Nagy, „Lifting the Curse on the Sevso Treasure“, u: *Hungarian Review*, V/6 (2014), 108-123.
- ³⁸³ Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 14. Pladanj je nađen u grobu plemenskog poglavice, pa smijemo nagadati da je do njega stigao kao diplomatski poklon.
- ³⁸⁴ Za radove u nijelu vidi još uvijek aktualan katalog M. Rosenberga, *Niello bis zum Jahre 1000 nach Christi*, Frankfurt, 1924.
- ³⁸⁵ Promjer mu je 74 cm, težina nešto više od 15 kg. „Misorij“ označava najvredniji komad raskošnog servisa; vidi Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., br. 62; Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 16.

- ³⁸⁶ U detaljima se tri figure ipak razlikuju, pa je tako i Teodozijeve kostim bogatiji nego u slučaju druga dva suvladara; vidi Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., 238-239.
- ³⁸⁷ Na pladnju tako imamo dvije kategorije prikaza: prva se odnosi na dvorski ceremonijal, a druga predstavlja mitološku alegoriju blagostanja; poveznica među njima su mali eroti koji se javljaju u donjem dijelu pladnja i u zabatu u gornjem dijelu, noseći cvjetne vijence kao da njima krune Teodozija. Analogni motivi u različitim kategorijama prikaza osiguravaju jedinstvo poruke i sadržaja; usp. L. Schneider, *Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache*, Wiesbaden, 1983, 35-36.
- ³⁸⁸ Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., 237.
- ³⁸⁹ Tako na Konkordijevu sarkofagu; vidi gore, str. 300-301.
- ³⁹⁰ Delbrueck, *Consulardiptychen*, br. 62; također vidi *Age of Spirituality*, kat. br. 64 (K. Shelton); *Spätantike und frühes Christentum*, kat. br. 228.
- ³⁹¹ Usp. Schneider, *Domäne als Weltbild*, n. dj., 35-36. Sklonost vremena prema ukrasima u obliku medaljona dolazi do izražaja u odabiru tonda iz Hadrijanova vremena na Konstantinovom slavlolu, ali i u dekoru kasnoantičkih vila, primjerice u Chiraganu na jugu Francuske, gdje su nađeni brojni medaljoni s poprsjima božanstava (Bergmann, *Chiragan*, n. dj., 33).
- ³⁹² Beckwith, *Early Christian Art*, n. dj., 77.
- ³⁹³ Bogata ostava iz Kaiseraugsta upućuje na više od jednog vlasnika iz redova vojske; usp. Guggisberg, *Spätromische Silberschatz*, n. dj., 287-289. Višem oficiru rimske vojske (vjerojatno iz vremena Licinija) pripadali su srebrni predmeti iz groba kod Taraneša u Makedoniji, koji uključuju lijep srebrni pladanj, promjera 45 cm, s geometrijskim ukrasom od nijela i pozlate u središnjem medaljonu i na vanjskom obrubu, po čemu je najslićniji Konstantovom pladnju iz Kaiseraugsta; vidi M. Ivanovski, „The grave of a warrior from the period of Licinius I found at Taraneš“, u: *Archeologia Jugoslavica*, 24 (1987), 81-90.
- ³⁹⁴ *Lact. Pers.* XLVI, 12.
- ³⁹⁵ *SHA XXV*, 14, 3-5.
- ³⁹⁶ *Ibid.* 17, 5.
- ³⁹⁷ Dio nalaza iz Vinkovaca prikazan je na izložbi „Srebro antičkih Vinkovaca“, u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu (18. svibnja – 10. lipnja, 2012). U očekivanju potpunije studije vidi osvrt u *Hrvatskoj reviji*, 1-2 (2012), 67-77 (H. Vulić i D. Milinović). Ostava pronađena 1942. godine u Mildenhallu, danas u Britanskom muzeju u Londonu, sastoji se od 34 srebrna predmeta; vidi K. S. Painter, *The Mildenhall Treasure*, London, 1977.
- ³⁹⁸ Za Rim u 4. stoljeću nemamo drugih potvrđenih radova osim predmeta iz ostave na Eskvilinu. Spomenuti Teodozijeve misorij mogao je nastati u carskim radionicama u Konstantinopolu, ali tamošnja proizvodnja srebrnih predmeta posvjedočena je tek u 6. stoljeću, stoga je Solun izgledniji; vidi M. Mundell Mango, „Continuity of Fourth/Fifth Century Silver Plate in the Sixth/Seventh Centuries in the Eastern Empire“, u: *Antiquité tardive*, 5 (1997), 83-92.
- ³⁹⁹ Jedna od riznica dragocjenih metala nalazila se i u Sisciji, za koju *Notitia dignitatum* bilježi prisustvo rizničara (*praepositus thesaurorum*); usp. J. Szidat, u: Guggisberg, *Spätromische Silberschatz*, n. dj., 231.
- ⁴⁰⁰ Za takvo što ne nedostaje ranijih primjera; u 1. stoljeću Plinije spominje guvernera provincije Pompeja Albina, koji nikuda nije putovao bez svoje srebrnine, a ta je navodno težila više od 4 tone (*Plin. Nat. Hist.* XXXIII, 143). O pokretljivosti i putovanjima u kasnoj antici vidi B. Leyerle, „Mobility and the Traces of Empire“, u: P. Rousseau (ur.), *A Companion to Late Antiquity*, London, 2009, 110-124.

- ⁴⁰¹ Zajedno sa svojim suprugom, još bogatijim Valerijem Pinijanom, Melanija (znana kao Melanija Mlađa) posjeduje imanja u Rimu, Kampaniji, Siciliji, Hispaniji, Africi, Mauretaniji, Numidiji, Britaniji. Monah Geroncije, koji je sastavio njezin životopis, kaže da je često govorila kako je „đavao iskušava bogatim prihodima s njezinih posjeda“, zbog čega ih je s vremenom sve razdijelila siromašnima (V. *Melan. lun.* XVIII). O privlačnosti asketizma i hodočašća među rimskom aristokracijom krajem 4. stoljeća vidi Chastagnol, *Sénat romain*, n. dj., 330 i dalje; također Maraval, *Lieux saints*, n. dj., 129.
- ⁴⁰² Možda bismo dodirne točke našli i s izvornim mozaicima u kupoli Sv. Konstance, da nisu uništeni; međutim, iz opisa znamo da su oni, osim biblijskih scena, sadržavali dionizijske motive (pantere, erote i sl.), zbog čega je crkva u renesansi poznata i kao „Bakhov hram“ (vidi gore, str. 177).
- ⁴⁰³ Moguća je usporedba s grčkom oslikanom keramikom klasičnog razdoblja, na kojoj se često javljaju scene banketa i simpozija s ispisanim imenima sudionika; usp. J. Boardman, *The History of Greek Vases*, London, 2001, 168 i dalje, koji njihovu pojavu objašnjava činjenicom da za stare Grke slika predstavlja „društvenu činjenicu“. Ipak, najbliže usporedbe su one sa sjevernoafričkim mozaicima na kojima su brojni popratni natpisi toga karaktera, a posebno je raširen običaj ispisivanja imena omiljenih životinja, pa tako i konja; vidi Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., sl. 82, 83.
- ⁴⁰⁴ Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 56; ostaci slova (ANT) na radioničkom pečatu mogli bi upućivati na izradu u Antiohiji, oko polovice 4. stoljeća.
- ⁴⁰⁵ Arheološka evidencija ne dopušta konačne zaključke o preciznoj dataciji; rano 4. stoljeća je izgledno razdoblje. Predložena datacija (310-330) je odveć kasna za Maksimijana. Moguće je da su neki mozaici i kasniji (Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., 243-245). U svakom slučaju, nismo odveć daleko od vremena nastanka pladnja iz Cesene i Seusova pladnja, pogotovo ako u dataciji mozaika slijedimo Grabara (*Beginnings*, n. dj., 154, sl. 158-159).
- ⁴⁰⁶ To je tzv. „Mali lov“; vidi Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., sl. 198.
- ⁴⁰⁷ Vidi gore, str. 182.
- ⁴⁰⁸ Za taj, i brojne druge primjere sličnog sadržaja vidi W. Raeck, *Modernisierte Mythen*, Stuttgart, 1992, posebice 105-107; natpis je čest u zagrobnom kontekstu, primjerice, na jednom sarkofagu u Washingtonu, s početka 4. stoljeća (Ferguson, *Religions of the Roman Empire*, n. dj., 143).
- ⁴⁰⁹ *Symm. Ep.* III, 23 (prema: Chastagnol, *Sénat romain*, n. dj., 335).
- ⁴¹⁰ *Auson. Mos.* 318-331 (prema: Schneider, *Domäne als Weltbild*, n. dj., 119-120).
- ⁴¹¹ *Basil. Ep.* XIV (prema: I. Ševčenko, „A Shadow Outline of Virtue: the Classical Heritage of Greek Christian Literature“, u: Weitzman, *Age of Spirituality: a Symposium*, n. dj., 58).
- ⁴¹² Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 19 i 27. Slojevitost takvih ikonografskih programa dobro odražava diskusija o tome jesu li u pojedinim medaljonima mozaika u Akvileji, uz tradicionalne personifikacije godišnjih doba, prikazani i članovi konstantinske dinastije, umetnuti u alegorijski sadržaj tipa *felicitas temporum*; o tome vidi Schumacher, *Hirt und „Guter Hirt“*, n. dj., 287-300. Interpretacija velikim dijelom ovisi o tome je li južna dvorana izvorno imala svjetovnu namjenu i tek naknadno bila prenamijenjena u kulturni prostor.
- ⁴¹³ *Amm. Marc.* XXVIII, 4, 13.
- ⁴¹⁴ Freske su poznate zahvaljujući crtežima iz 18. stoljeća i nekoliko sačuvanih fragmenata u napuljskom Muzeju; vidi C. Pavolini, „Le domus del Celio“, u: *Aurea Roma*, 147-148 i kat. br. 43-45; usp. također F. Baratte, „La vaisselle

- de bronze et d'argent sur les monuments figurés romains“, u: *Bulletin Soc. Nat. Ant. France*, 1990, 90-95.
- ⁴¹⁵ Za oslikani grob u Silistri usp. Schneider, *Domäne als Weltbild*, n. dj., 39 i dalje (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 164).
- ⁴¹⁶ Grabar, *Beginnings*, n. dj., 187 i dalje.
- ⁴¹⁷ Vidi, primjerice, Kitzinger, *Byzantine Art*, n. dj., 34 i dalje.
- ⁴¹⁸ Već je zemljopisac Strabon (64. pr. Kr.- 24. n. Kr.) podsjećao na obrazovnu ulogu mitova u umjetnosti (*Strab. Geog. I, 2, 8*).
- ⁴¹⁹ Primjerice, prikaz Artemide na jednom pladnju iz 4. stoljeća u potpunosti odgovara onome na oslikanoj atičkoj vazi iz 6. stoljeća pr. Kr. Zanimljivo je da u razdoblju od tisuću godina, između datacije navedenih predmeta, nisu poznati drugi primjeri istoga tipa; usp. Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., 19.
- ⁴²⁰ Više o tome u Armstrong, *Pagan and Christian Traditionalism*, n. dj., *passim*.
- ⁴²¹ Strong, *Greek and Roman Plate*, n. dj., 198; Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 23. Vidi također F. Baratte, „Lanx di Corbridge“, u: *Aurea Roma*, 483-484, kat. br. 103, koji smatra da nema potrebe odveć naglašavati religijski sadržaj prikaza (Parisov sud?).
- ⁴²² Danas se većina istraživača slaže u tome da izvanredni pladanj iz Parabiaga treba pripisati kraju 4. stoljeća; vidi Strong, *Greek and Roman Plate*, n. dj., 198; Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 20; *Spätantike und frühes Christentum*, kat. br. 138; *Aurea Roma*, kat. br. 125 (D. Caporusso).
- ⁴²³ Kao polubesmrtnik, Dioniz je donekle stranac na Olimpu; o njegovoj ulozi u kasnoj antici vidi Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, n. dj., 41 i dalje.
- ⁴²⁴ Painter, *Mildenhall Treasure*, n. dj., 26, br. 1 (promjer: 60,5 cm; težina: 8256 g); Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 1; Painter, „Piatto di Mildenhall“, u: *Aurea Roma*, 622-625, kat. br. 327.
- ⁴²⁵ Od pronalaska katakombe 1956. godine, pa sve do danas, supostojanje istovremenih kršćanskih i mitoloških tema u istoj grobnici izaziva zanimanje i različite interpretacije; vidi A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di via Latina*, Città del Vaticano, 1960; usp. također W. Tronzo, *The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting*, London, 1986.
- ⁴²⁶ Na soteriološkom značenju jednog dijela mitoloških scena inzistira Jocelyn Toynbee, analizirajući poglavito kasnoantičke mozaike iz mjesta Nea Papos na Cipru („Life, Death and Afterlife on Roman-Age Mosaics“, u: *Jenseitsvorstellungen in Antike und Christentum = Jahrbuch für Antike und Christentum, Erg.-Bd. 9* (1982), 210-214).
- ⁴²⁷ Toynbee u ikonografiji pladnja vidi „dijelom kulturni, a dijelom mitološki“ sadržaj. Nekoliko posuda iz ostave u Mildenhallu ukrašeno je tradicionalnim dionizijskim motivima (satiri i menade u plesu) ili njihovim morskim pandanima (Nereide, Triton, delfini), pa se stječe dojam da je Dionizov trijumf tema čitavoga servisa (*Silver Picture Plates*, n. dj., 16-17). Za Schneidera, ikonografija pladnja, ali i drugih predmeta iz ostave, usmjerena je na odnos zemlja – voda i na simboličku sliku cjelokupnog bogatstva prirode (domene), koja stoji ljudima na raspolaganju. Mitološke teme i motivi samo su dio interpretacijskog ključa takvog programa (*Domäne als Weltbild*, n. dj., 150 i dalje).
- ⁴²⁸ Vidi gore, str. 106.
- ⁴²⁹ Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 26. Kombinacija nijela, pozlate i srebrnog sjaja, iz čega proizlazi odgovarajuća igra boja, čine pladanj „jednim od najboljih primjera kasnoantičkog ukusa u dekorativnim umjetnostima“ (F. Baratte, u: *Aurea Roma*, 483, kat. br. 102). Mogućnost usporedbe sa znatno ranijim primjerima pokazuje da je odabir motiva na posudama od srebra i dalje najvećim dijelom uvjetovan naslijeđenim tipovima.

- ⁴³⁰ Isti fenomen redukcije tradicionalnih tema i stapanja nekoliko epizoda u jednu prisutan je i na sjevernoafričkim mozaicima; usp. Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., 41 i dalje.
- ⁴³¹ Vidi Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., 21. Rudolf Wittkower govori o „obesnaženim simbolima“, uzimajući za primjer transformaciju dionizijskog motiva na jednom od pladnjeva iz ostave u Mildenhallu („Tumačenje optičkih simbola“, u: *Život umjetnosti*, 48/49 [1991], 131).
- ⁴³² Painter, *Mildenhall Treasure*, n. dj., 27, br. 7 (promjer: 26,8 cm; težina: 1301 g). Schneider govori o „dionizijskim glavama“ (*Domäne als Weltbild*, n. dj., 150).
- ⁴³³ Strong, *Greek and Roman Plate*, n. dj., sl. 36 a. Dodatnu potvrdu za takvu pretpostavku nudi pladanj u Antaliji (Turska), s vrlo sličnom glavom Atene u središnjem medaljonu (prikaz je upotpunjen kopljem i egidom na prsima) te životinjskim frizom i četiri glave u obrubu; usp. M. Mundell Mango, „The archaeological context of finds of silver in and beyond the Eastern Empire“, u: N. Cambi i E. Marin (ur.), *Radovi XIII. međunarodnog kongresa za starokršćansku arheologiju*, (Città del Vaticano – Split, 1998), 213; vidi također A. Kaufmann-Heinimann, u: Guggisberg, *Spätromische Silberschatz*, n. dj., 148 i sl. 153.
- ⁴³⁴ *Mildenhall Treasure*, n. dj., 27.
- ⁴³⁵ Usp. D. Stutzinger, „Theios aner – Die Vorstellung vom aussergewöhnlichen, göttlichen Menschen“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 161-175.
- ⁴³⁶ Vidi gore, str. 58.
- ⁴³⁷ Za slavoluk u Solunu vidi Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 9, 152-3, 226-8; mozaik s Dela u D. Strong, *Roman Art*, London, 1989, sl. 21.
- ⁴³⁸ *Carska povijest* spominje zdjelu (od poludragog kamena) „na kojoj je u sredini Aleksandrov portret i oko njega minijturni prizori iz Aleksandrova života“ (*SHA XXIV*, 14, 5). Do koje su mjere takvi primjeri mogli izgubiti vezu s izvornim modelima, pokazuje slična glava na oltarnoj menzi iz Salone (Arheološki muzej u Zagrebu), s prikazom Krista i apostola pod lukovima; vidi Cambi, *La figure du Christ*, n. dj., 52.
- ⁴³⁹ Znakovito je da je Aleksandar na njima prikazan gologlav ili s lavljom glavom umjesto šljema, po uzoru na Herakla; vidi *Age of Spirituality*, kat. br. 92; *Spätantike und frühes Christentum*, kat. br. 94 i 139. U *Carskoj povijesti* čitamo da je u nekim rimskim obiteljima bio običaj nositi portret Aleksandra Velikog ugraviran na prstenju i na srebrnom nakitu, dok su ga žene nosile na mrežicama za kosu, narukvicama, prstenju i svim vrstama nakita, pa čak i na tunikama (*SHA XXIV*, 14, 4). O takvoj upotrebi Aleksandrova portreta govori i sv. Ivan Krizostom u jednoj od svojih propovijedi (Painter, *Mildenhall Treasure*, n. dj., 46, bilj. 46).
- ⁴⁴⁰ Ahilej je čest na mitološkim sarkofazima (40-ak poznatih primjera samo iz rimske produkcije), na kojima dominiraju teme Ahileja na Skiru, Ahileja nad mrtvim Patroklom i Prijama koji moli junaka za Hektorovo tijelo; usp. Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 72 i dalje. Za primjere iz Hrvatske vidi Cambi, *Atički sarkofazi*, n. dj., 31 i dalje.
- ⁴⁴¹ Sam Konstantin je, čini se, pažljivo njegovao takav pedigree; o tomu svjedoči Euzebijev opis koji daje naslutiti tradicionalnu vezu s Aleksandrom: dijadema, glava nagnuta unatrag i pogled prema nebu, kako je i Aleksandar bio prikazivan (*Vita Const.* IV, 15).
- ⁴⁴² *Luc. De scrib. hist.* XIV (prema: Lucien, *Comment écrire l'histoire*, Paris, 2010).
- ⁴⁴³ *Cons. Hon.* III.

- 444 V. von Gonzenbach, u: Cahn i Kaufmann-Heinimann, *Der spätromische Silberschatz*, n. dj., 295; vidi također Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 22. Pauzilip je potpisan na još jednom pladnju iz iste ostave, uz službeni pečat carske radionice.
- 445 Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 21; *Age of Spirituality*, kat. br. 197; *Byzance*, kat. br. 54.
- 446 Za cikluse junakova života na kasnoantičkim mozaicima vidi F. Ghedini, „Achille ‘eroe ambiguo’ nella produzione musiva tardo antica“, u: *Antiquité tardive*, 5 (1997), 239-264; za ostale primjere usp. Stutzinger, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 175-179 i kat. br. 183-187.
- 447 *SHA* XVIII, 31, 4; izvor govori o Ahilejevu kipu u larariju na Palatinu. Za primjere kulta u Ateni i drugdje vidi Chuvin, *Chronique des derniers païens*, n. dj., 195-197.
- 448 Raniji primjeri u srebru uključuju lijepi skif, nađen u grobu u Danskoj (Prijam moli Ahileja za Hektorovo tijelo), ili dva vrča iz ostave u Berthouvilleu u Francuskoj (Ahilej vuče tijelo mrtvog Hektora), sve helenistički radovi iz 1. stoljeća pr. Kr.; vidi Strong, *Greek and Roman Plate*, n. dj., 142. Obje teme javljaju se i na mitološkim sarkofazima (Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 72-73).
- 449 U kasnoantičkim ciklusima izostalo je čak 16 tradicionalnih epizoda iz junakova života, sve vezane uz ratovanje pod Trojom. Nove epizode iz kasnijih ciklusa odnose se na junakovu mladost; u 4. stoljeću se po prvi puta javljaju rođenje i kupanje djeteta te poduka u čitanju kod Hirona; usp. Raeck, *Moder-nisierte Mythen*, n. dj., 122-123.
- 450 Vidi gore, str. 33.
- 451 *Repertorium*, I, br. 173 (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 173). Ako i nije sigurno da je pripadao Konstantinovoj majci, nema sumnje da je sarkofag bio namijenjen članu carske obitelji, možda samome Konstantinu, koji je naposljetku pokopan u Konstantinopolu, a ne u Rimu; usp.; Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 427.
- 452 J. Bureckhardt, *Povijest grčke kulture*, Zagreb, 2003, 362; H.-I. Marrou, *Mosikos aner. Etudes sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Rome, 1964.
- 453 Arheološki muzej u Splitu, inv. br. A 5723; usp. Cambi, *Imago animi*, n. dj., kat. br. 137.
- 454 W. H. C. Frend kaže za njih da su pravi predstavnici neagresivnog kršćanstva, kakvo je prevladalo među aristokracijom u Galiji („Paulinus of Nola and the last Century of the Western Empire“, u: *Journal of Roman Studies*, 59/1-2 [1969], 2). To je društvo koje živi „istim ritmom života“ (P.-A. Février, „Villes et campagnes des Gaules sous l’Empire“, u: *Ktéma*, 6 [1981], 359). Na temu klasične kulture u kasnoj antici literatura je izvanredno bogata; osim već spomenutih naslova vidi sažeti prikaz u G. M. A. Hanfmann, „The Continuity of Classical Art“, u: Weitzmann, *The Age of Spirituality: A Symposium*, n. dj., 75-99.
- 455 Vidi J. Matthews, „The Poetess Proba and the fourth-century Rome: Questions of Interpretation“, u: *Institutions, société et vie politique dans l’Empire romain au IV^e siècle ap. J-C. Actes de la table ronde autour de l’oeuvre d’André Chastagnol*, École Française de Rome, Rome, 1992, 277-304.
- 456 Usp. Springer, *Gospel as Epic*, n. dj., 81. Vergilijeva važnost za pomirbu klasične kulture i kršćanstva – koju mu je posebno priskrbila njegova Četvrta, mesijanska ekloga – nalazi zagovornika i u samom caru Konstantinu, koji u *Govoru pred skupom svetaca* za pjesnika kaže „da je bio upoznat s blagoslovljenom Istinom koja je našem Gospodinu priskrbila ime Spasitelja“ (*Or. s. c. XIX-XX*; prema: Maraval, *Constantin. Lettres et discours*, n. dj., 143); vidi također J. Pelikan, *The Christian Tradition*, sv. I (*The Emergence of the Catholic Tradition*), Chicago i London, 1971, 63 i dalje.

- ⁴⁵⁷ *Ep.* LIII, 7; Jeronim se ljuti na pjesnike-amatere, „isprazne stihoklepce koji sebe smatraju stručnjacima za Sveto Pismo“, a posebno na dokone stare žene. Utoliko nas može podsjetiti na Juvenala i njegove mizogine satire o ženama koje se za stolom i pred gostima ne libe raspredati o Vergiliju i Homeru (*Juv.* VI, 434-437).
- ⁴⁵⁸ *In Joan. hom.* XXXII, 3; o Jeronimovim stavovima glede klasične kulture, često proturječnim, vidi D. Gorce, „Saint Jérôme et son environnement artistique et liturgique“, u: *Collectanea Cisterciensia*, 36 (1974), 150-178.
- ⁴⁵⁹ *Socr. Scol. Hist. Ecc.* III, 16; vidi R. A. Markus, „Paganism, Christianity and the Latin Classics“, u: *Variorum Reprints*, London, 1983, 4.
- ⁴⁶⁰ Springer, *Gospel as Epic*, n. dj., 78.
- ⁴⁶¹ *Amm. Marc.* XXV, 4, 20. Dobar prikaz Julijanova stava prema kršćanstvu u Cochrane, *Christianity and Classical Culture*, n. dj., 263 i dalje; vidi također Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, n. dj., 11 i dalje.
- ⁴⁶² Strong, *Greek and Roman Plate*, n. dj., 207; *Age of Spirituality*, kat. br. 310; *Aurea Roma*, kat. br. 115. Za ostavu srebrnih predmeta nađenu u 18. stoljeću na Eskvilinu u Rimu vidi K. Shelton, *Esquiline Treasure*, British Museum, London, 1981. Kenneth Painter datira ostavu oko 380. godine i vjeruje da je sakrivena u trenutku gotske pljačke Rima 410. („Il tesoro dell'Esquilino“, u: *Aurea Roma*, 140-146; kat. br. 114-124). Vidi također Cameron, *Date and the Owners of the Esquiline Treasure*, n. dj., 135-145.
- ⁴⁶³ *Amm. Marc.* XXVIII, 4, 6-7. Sjevernoafrički mozaici pokazuju i druge sličnosti s ikonografijom Projektine škrinjice; jedan gotovo istovremeni mozaik iz Sidi Ghriba u Tunisu s prikazom žene pri toaleti gotovo da je preslikan sa škrinjice (ili obratno); usp. F. Baratte, *Histoire de l'art antique: l'art romain*, Paris, 1996, 255, sl. 123.
- ⁴⁶⁴ *Nupt. Hon. et Mar.* 99-110.
- ⁴⁶⁵ Posebno česti na mozaicima u Sjevernoj Africi; usp. Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., 154-158 i sl. 147-153.
- ⁴⁶⁶ Brown, *Aspects of Christianization*, n. dj., 178.
- ⁴⁶⁷ Tronzo za vlasnike grobnice kaže da su „novi kršćani“, koji sebi nastoje prikriti kršćanski pedigre (*Via Latina Catacomb*, n. dj., 69).
- ⁴⁶⁸ Imamo primjere gdje glava porodice i najstariji sin sve do 5. stoljeća slijede tradicionalnu vjeru, brineći se za održavanje *mos maiorum*, dok su mlađa djeca već u drugoj polovici 4. stoljeća kršćani, kao što je bio slučaj u obitelji Cejonija (Chastagnol, *Sénat romain*, n. dj., 314). Lijep primjer je i obitelj senatora Voluzijana; *idem*, „Le sénateur Volusien et la conversion d'une famille de l'aristocratie romaine au Bas-Empire“, u: *L'Italie et l'Afrique au Bas-Empire*, Lille, 1987, 235-249.
- ⁴⁶⁹ Može biti da je Filokal, kao poznati kaligraf, urezivao Damazove epigrame nad grobovima mučenika u katakombama; usp. H. Stern, *Le calendrier de 354*, Paris, 1953, 93; Salzman, *On Roman Time*, n. dj., 26 i dalje.
- ⁴⁷⁰ Salzman, *On Roman Time*, n. dj., 5.
- ⁴⁷¹ Ilustracije odgovaraju najvećim vjerskim festivalima tradicionalnih rimskih i istočnjačkih kultova; vidi, primjerice, M. R. Salzman, „The Representation of April in the Calendar of 354“, u: *American Journal of Archaeology*, 88 (1984), 43-50. Općenito o ilustriranim rimskim kalendarima H. Stern, „Les calendriers romains illustrés“, u: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt (ANRW)*, II, 12, 2 (1981), 431-475.
- ⁴⁷² Salzman, *On Roman Time*, n. dj., sl. 13 i 14 (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 14).
- ⁴⁷³ Najveći vjerski neredi u Rimu nakon Dioklecijanovih progona i Milanskog edikta nisu izbili kao posljedica sukoba između kršćana i pogana, već pri-

- godom izbora pape Damaza (366), kada je u sukobu njegovih pristaša i onih protukandidata Ursina poginulo gotovo dvije stotine ljudi. O tome izvještava i Amijan Marcellin (XXVII, 3, 11); vidi Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 409.
- ⁴⁷⁴ Carevi koji se spominju u Kalendaru služe kao ogledalo vrline i uzor koji treba oponašati, kao što je to bio slučaj i s odabirom reljefa na Konstantinovu slavoluku. U svakom slučaju, spomen tih imena na počasnom mjestu, u vrhu kodeksa, dodatan je dokaz važnosti carskoga kulta u 4. stoljeću; usp. Stern, *Calendrier de 354*, n. dj., 93.
- ⁴⁷⁵ Znakovito je da su svetačke svetkovine koncentrirane u ljetnom razdoblju (čak 13 od njih 25 između srpnja i rujna), dok između veljače i travnja, kada su radovi na poljima najintenzivniji, kalendar ne navodi niti jednu; usp. Lançon, *Rome dans l'Antiquité tardive*, n. dj., 184.
- ⁴⁷⁶ Lippold, *Stadtrömischer Adel*, n. dj., 11. Lippold navodi da od nekih 130 zabilježenih pripadnika senatorskog staleža na početku 4. stoljeća, samo jednog senatora i nekoliko supruga možemo sa sigurnošću prepoznati kao kršćane. No, zanimljivo je da se istovremeno u samo nešto više od 20-ak slučajeva može ustvrditi pripadnost nekoj drugoj vjerskoj zajednici, što autora navodi da govori o „vjerskoj ravnodušnosti“. To se podudara s činjenicom da je krajem 3. stoljeća u Rimu, od grobova koje možemo pripisati poganima, rijetko koji ukrašen mitološkim scenama; vidi Mielsch, *Stadtrömische Malerei*, n. dj., 185.
- ⁴⁷⁷ Painter nagađa da je i (kršćanski) natpis na Projektinoj škrinjici mogao biti naknadno urezan (*Aurea Roma*, 495), kao što su kršćanski motivi vjerojatno bili naknadno pridodani mozaiku u južnoj dvorani Teodorove bazilike u Akvileji; vidi gore, bilj. 412.
- ⁴⁷⁸ *Bellerophon christianus?* Vidi Raeck, *Modernisierte Mythen*, n. dj., 99 i dalje.
- ⁴⁷⁹ Belerofont se javlja i na brončanoj oplati kola (*Tensa Capitolina*), u medaljonu ispod prikaza Ahilejeva dvoboja s Hektorom; usp. E. Dinkler-von Schubert, „Arca und Scrinium. Zu Ikonographie und Zweckbestimmung spätrömischer Kästchen“, u: *Jahrbuch für Antike u Christentum*, 23 (1980), 146. Neki drugi, na prvi pogled neočekivani mitološki motivi, također su popularni kao ukras na vojničkim predmetima, primjerice, Ganimedova otmica, pri čemu Zeusov orao može asociirati na legijski znak, ali alegorija osobne apoteoze također nije isključena; usp. Engemann, *Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik*, n. dj., 26-27.
- ⁴⁸⁰ Trajanje mitoloških motiva možemo usporediti sa sporim odumiranjem tradicionalnih poganskih svetkovina, o čemu svjedoče odluke crkvenih koncila u Bragi (563), Toursu (567) ili Auxerreu (578), povodom proslave početka godine; usp. P. Maraval, *Le Christianisme de Constantin à la conquête arabe*, Paris, 2001, 45.
- ⁴⁸¹ Vidi primjer iz zaklade Abegg u Riggisbergu (Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, n. dj., 52-53); općenito o takvoj praksi u G. M. A. Hanfmann, *Speculum*, 21/2 (1946), 255-258 (prikaz knjige P. Friedländera, *Documents of Dying Paganism, Textiles of Late Antiquity*).
- ⁴⁸² Momigliano, *Pagan and Christian Historiography*, n. dj., 98.
- ⁴⁸³ Usp. Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, n. dj., 49 i dalje; vidi također Toynbee, *Life, Death and Afterlife*, n. dj., 211 i dalje.
- ⁴⁸⁴ Hanfmann uočava slične promjene na mozaicima 3. stoljeća u Antiohiji (*Notes on the Mosaics from Antioch*, n. dj., posebice 234-239).
- ⁴⁸⁵ Cameron upozorava da u kasnome Carstvu ne postoji jedinstvena društvena piramida kao što je to bio slučaj u ranijim stoljećima; aristokrati, činovnici i generali slijede sasvim različite karijere, pa moramo voditi računa o „diferencijaciji elita“ (*Distribution and Ownership of Late Roman Silver Plate*, n. dj., 179).

- ⁴⁸⁶ Augustinova karijera prije zaređenja dobar je primjer društvenog uspona u drugoj polovici 4. stoljeća; općenito o profesionalnoj pokretljivosti u kasnome Carstvu vidi MacMullen, *Social Mobility*, n. dj., *passim*.
- ⁴⁸⁷ Jedan od rijetkih kasnih primjera je mozaik iz Kouriona na Cipru, s imenovanim gladijatorima; vidi Toynbee, *Life, Death and Afterlife*, n. dj., 213-214.
- ⁴⁸⁸ *Amm. Marc.* XVIII, 5, 5.
- ⁴⁸⁹ *Hier. Ep.* XXII, 30.