

PRIKAZI

Charles Brian ROSE, *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian period*, University Press, Cambridge 1997.

Nakon većeg broja pojedinačnih studija, pa i knjiga, koje su se u posljednjih dvadesetak godina pojavile u svezi s rimskom carskom skulpturom, poglavito onih koje obrađuju portrete i kipove carske dinastije iz julijejsko-klaudijejskog doba (usp. P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor 1990, osobito poglavlje 8: *The Roman Empire of Augustus - Imperial Myth and Cult in East and West*, p. 297-333; H. Hänlein-Schäfer, *Veneratio Augusti*, Roma 1985; K. Galinsky, *Augustan Culture*, Princeton 1996; za Zapad: D. Fishwick, *The Imperial Cult in the Latin West*, I-II, Leiden-New York-Köln 1991-1993. - iznenađujuće je da Ch. B. Rose ovo djelo uopće ne navodi; za Istok: S. R. F. Price, *Rituals and Power - the Roman Imperial Cult in Asia Minor*, Cambridge 1984), Cambridge University Press je 1997. objavila opsežnu knjigu profesora Sveučilišta u Cincinnatiju Charlesa B. Rosea, koja je prva u cijelosti posvećena toj tematici na način da uzima paralelno u obzir sve podatke i sve vrste spomenika koji su nam do danas poznati o toj temi (preciznije do 1994., kada je, kako autor piše u predgovoru, rukopis bio završen). Dakle, prvi put su u jednoj sintezi uzeti u obzir spomenici raznih kategorija kao primjerice, skulpture, portreti, natpisi, numizmatika, povijesni izvori, te je rezultat tog opsežnog znanstvenog rada doista impresivan.

Autor je već priznati znanstveni radnik u području klasične arheologije, terenski poglavito djelatan u Maloj Aziji na lokalitetu Troje, gdje je nedavno pronašao i novi portret cara Augusta. Knjiga ima ukupno 314 stranica i 240 tabli. Sadržaj je raspoređen u tri dijela. Prvi i drugi dio su sintetskog karaktera, dok treći dio sadrži katalog od ukupno 130 jedinica. Pridodane su razne korisne table, zemljovidi, bilješke i kazala.

U uvodu autor ističe glavne polazne točke svog istraživanja, kao i glavne rezultate do kojih je došao. Čitajući njegovu knjigu, pruža nam se raščlanjena u vremenu i prostoru društvena situacija i umjetnička proizvodnja u vrhuncu Rimskog carstva.

Skulpturalna proizvodnja julijejsko-klaudijejske dinastije odvijala se između 31. prije Kr., i 68. god. poslije. Kr., i to u samom gradu Rimu i u provincijama. U to se vrijeme rimska vlast počela povezivati i definirati jednom pojedinačnom obitelji, ali mnogobrojni razvodi brakova, posvojenja i ubojstva unutar julijejsko-klaudijejske dinastije čine vrlo teškim promatranje tih procesa, odnosno njihovih rezultata u skulpturalnoj proizvodnji. Mnogobrojne

pokrajinske varijacije u komemoraciji dinastije rezultat su središnje politike dinastije u Rimu i njezina širenja po provincijskim gradovima, kao i različitog prijama koje je ona imala u pojedinim sredinama. Prikazi carskih osoba u okviru dinastije zacijelo pretpostavljaju podizanje većeg broja kipova ili reljefa s nizom likova. Mnogi od kipova koji pripadaju skupinama grupama koje su bile locirane u pojedinim sredinama bili su već otkriveni u 18. i 19. stoljeću, ali tada se često nije držalo do proučavanja cjeline nalaza, nego su se često spomenici dijelili između muzeja i depoa na način da bi se posebno prikazali portreti a posebno natpisi, a da se o tzv. sitnim nalazima nije ni vodilo puno računa, pa je sukladno tome i proučavanje tih spomenika bilo podijeljeno među različitim granama starinoznanstva. Tako su primjerice, epigrafičari i povjesničari proučavali natpise koji su pripadali dinastičkim skupinama, ali ne u svezi s pripadajućim kipovima, dok su se povjesničari umjetnosti uglavnom koncentrirali na portretne identifikacije bez istraživanja političkih uvjeta koji su motivirali upravo takvu proizvodnju statua. Pogotovo se nije uzimalo u obzir zašto se jedna skupina statua, upravo kao skupina a ne kao pojedinačni kipovi, postavljala u nekom posebnom vremenu vladanja ili u posebnom zemljopisnom području. Poglaviti razlog što do sada julijevsko-klaudijevska skupina nije bila u cjelini proučena, jest u tome što su portretni kipovi teški za identifikaciju. Većina portreta bila je idealizirana, u očitoj namjeri da se naglasi uniformnost dinastičkog identiteta. Datiranje pojedinih portreta u skupini zadaje poteškoće, zato što su mnoge skupine, poglavito na zapadnom dijelu Carstva bile sukcesivno popunjavane i sastojale su se od dviju ili više vremenskih faza.

Premda je carska politika bila očito jedinstvena, ove skupine su se na različite načine sačuvale u istočnom i zapadnom dijelu Carstva: u zapadnom dijelu sačuvane su u mnogo većem broju nego u istočnom, tako da se čini da one dominiraju na Zapadu. To međutim nije i stvarno stanje. Ono proizlazi iz okolnosti da su na Istoku statue u većem broju bile izrađene od metala, pa se tijekom povijesti taj materijal pretapanjem koristio u druge svrhe, dok su na Zapadu statue bile ponajprije rađene od mramora, koji se, dakle, zbog nemogućnosti da se svrsishodno potroši u neke druge svrhe, sačuvao tijekom stoljeća. Zanimljivo je da se u natpisnom dijelu koji je pripadao skupinama carske dinastije dogodilo suprotno. Na Istoku je sačuvano puno više natpisa nego na Zapadu, budući da su natpisi bili uglavnom uklesani u velike kamene blokove, velika postolja, čak i čitave "tribine" na kojima su bile postavljene statue, dok su na Zapadu ti natpisi bili poglavito uklesani na manjim mramornim pločama, koje bi bile pričvršćene do kipova, tako da su one tijekom stoljeća puno lakše mogle biti razmrvljene ili uništene.

Zanimljivo je naglasiti još jednu vezu između natpisa i kipova, koja pomaže da pretpostavimo izvorni izgled skupine, onda kad on nije sačuvan. Na

istočnom Sredozemlju uporaba akuzativa u posveti natpisa ukazuje na činjenicu da je kip bio postavljen na tom postolju, dok se dativ u natpisu uglavnom odnosi na posvetu oltara i građevina. Na latinskom Zapadu dativ se međutim upotrebljavao kao oznaka za podizanje i oltara i kipova, pa treba tražiti dodatne razloge u obliku samog postolja kako bi se zaključilo je li doista iznad natpisa bio kip. Ako promatramo tipologiju postolja za podizanje spomenika dinastičkih skupina, također zapažamo značajnu razliku između istočnoga i zapadnog dijela Carstva. Na istočnom Mediteranu najzastupljeniji je oblik dugog postolja ili "tribine" na kojem bi bile postavljene sve statue, te bi na taj način bila naglašena jedinstvenost članova obitelji. Na Zapadu pak, svaka statua imala bi svoje vlastito postolje. Ta razlika može biti uvjetovana i različitom postavom skulpturalnih skupina: one na Istoku bile su uglavnom postavljene na trgovima i zajednička baza pritom bila je praktična; na Zapadu, statue su uglavnom postavljane u niše, što je naravno zahtijevalo uporabu pojedinačnih postolja.

Ako promotrimo rimske gradove 68. god., u trenutku Neronove smrti, zapaziti ćemo da su skulpturalne skupine ili slike koje su predstavljale julijevsko-klaudijevsku obitelj bile prisutne gotovo u svim većim gradovima Sredozemlja. To je bio kraj dugog procesa predstavljanja i samopredstavljanja carske obitelji, koji ima svoje korijenje u vremenu još mnogo prije rimske carske obitelji. Naime, na istočnom se Sredozemlju tendencije predstavljanja pojedinih osoba na javnim prostorima, iz različitih razloga, bilježe još u ranom helenističkom razdoblju, te je ondje to bila već sasvim etablirana tradicija u Augustovo vrijeme. Najčešći način iskazivanja počasti bilo je izlaganje zlatne krune ili brončane portretne statue, od 2. st. i u drugim materijalima osim bronce, na primjer u mramoru, zlatu ili na naslikanim štitovima. Kipovi kraljeva ali i nekraljevskih dobročinitelja, mecena, katkad su bili i u izrazito nadnaravnoj veličini, a katkad su ih okruživale personifikacije pokrajina ili vrlina, koje bi ih okrunjivale. Dekreti o postavljanju tih spomenika određivali bi da oni budu postavljeni na najvidljivijoj točki pojedine gradske četvrti, a neki kipovi bili su čak postavljeni u hramovima ili hramskom okruženju, gdje bi bili čašćeni kao kultni. Nakon što bi gradska uprava bila odlučila da se postave portreti, izaslanici bi priopćili dobročinitelju odluku, te je ponekad od njega traženo da odredi tip kipa i lokaciju. Dakle, mehanizam postavljanja ovakvih spomenika u počast pojedincima bio je dobro razrađen u helenističkom razdoblju. U klasičnom razdoblju javljaju se novi tipovi kovanog novca, a dekretima koji su bili u još široj uporabi počelo se zagovarati i častiti monarhiju na dva načina, tako da se častila uspomena na prethodnike vladara i tako da se promicala koncepcija obiteljskog nasljedovanja. Gradovi su nastojali ojačati veze s odgovarajućim kraljevstvima na način da su podizali spomenike ne više samo monarhu nego i kraljevskoj obitelji, obično od bronce, i to u gradovima i u svehelenskim

svetištima. Najraniji spomenik takve dinastijske komemoracije na Sredozemlju povezan je s dvorom Hekatomnida u 4. st. pr. Kr., u Kariji. Sljedeći značajni korak u povijesti dinastijskog predstavljanja uslijedio je nakon smrti Aleksandra Makedonskog. Svaki od njegovih generala, Ptolomej I., Seleuk i Lizimah, nastojao se predstaviti kao pravi nasljednik preminulog monarha. Svi su oni iskorištavali njegovu sliku u takvim svojim nastojanjima. Tako je Ptolomej I. učinio da Aleksandar bude pokopan u Aleksandriji, a ne u Makedoniji; svi su nasljednici iskovali novac na kojemu je bio Aleksandrov portret na aversu, a njihova imena i kraljevski simboli na reversu. Kako je Aleksandar već za života bio proglašen bogom, tako su njegovi posthumni portreti na novcu imali attribute koji su tradicionalno pripadali bogovima i herojima.

U kasnom helenističkom razdoblju, kada su rimska sila i utjecaj na istočnom Sredozemlju naglo porasli, zapaža se da su spomenici posvećeni rimskim prokonzulima i njihovim obiteljima naglo postali sve brojniji. Premda su žene u rimskom republikanskom društvu zauzimale niski socijalni položaj, helenistički gradovi pridavali su njima i njihovim muževima iste počasti koje su tradicionalno bile pridavane kraljevskim obiteljima. Tradicija je nalagala da u pogrebnoj povorci preminulog Rimljanina članovi njegove obitelji nose voštane maske njegovih predaka, tako da je uspomena na preminuloga bila vrlo čvrsto vezana s kontekstom njegova roda (gens). Te su maske bile pohranjivane u atriju kuće svakog muškog pripadnika roda, a na zidu, uz njih, bila su postavljana i genealoška stabla.

Novi prilaz vizualnoj komemoraciji žena javlja se od trenutka kada je Oktavijan postavio javne kipove svoje žene Livije i sestre Oktavije u Rimu 35. god. pr. Kr. Premda to nije bio potpuni prekid s tradicijom, ipak je pojava novih kipova tih dviju žena bila izuzetna. Na taj se način postupno počela naglašavati više budućnost dinastije a manje njezina prošlost. Tako će se na primjer u Rimu, za vrijeme igara u cirkusu, u carskoj loži do Princepsa naći njegova žena i djeca, i na taj se način javno predstavljati kao dio obitelji. Još jednom se očitovao utjecaj iz istočnog Sredozemlja. Naime, 27. god. pr. Kr., grad Mitilina izglasao je počast Augustu i njegovoj obitelji i jedna od posljedica te odluke bila je da se njezine kopije moraju postaviti na javnim mjestima i u svim zapadnim dijelovima Carstva, uključujući Brundizi, Massaliju u južnoj Galiji i Tarraco u Hispaniji. Godinu dana kasnije, kada je August posjetio Tarraco, izaslanici iz Mitiline uručili su mu počasni dekret, a grad Tarraco je nedugo nakon toga uspostavio Augustov kult. Drugi znakovit slučaj u razvoju dinastičke skulpture je onaj, kada je August, u odgovoru na zahtjev za političke usluge koji mu je uputio otok Samos, primijetio smionost zahtjeva, budući da je taj otok bio ugostio njegova rivala Antonija s Kleopatrom uoči akcijske bitke. No, zbog djelatnog posredovanja njegove žene Livije u korist otoka

Samosa, August je dopustio neke posebnosti. Vjerojatno su građani Samosa odgovorili na Livijinu intervenciju sa značajnim javnim počastima, ali je skupina kipova poslužila kao jedan od najtrajnijih izraza njihove zahvalnosti. Eto, upravo je taj sustav "razmjene" vrijedio i među pojedincima izvan carske obitelji. Kada je, na primjer, pravo azila bilo predviđeno u Herinu svetištu na Samosu 23. god. p. Kr., otočani su postavili počasne kipove dvojici konzula koji su obnašali vlast u godini kada je ta odluka donesena.

I u istočnom i u zapadnom dijelu Carstva postavljanje skupine statua bilo je uvijek praćeno senatorskim odlukama koje su bile slane iz Rima u kolonije i provincije. Jedini dekret, međutim, koji je u cijelosti sačuvan jest *senatus consultum*, koji se odnosio na posthumne počasti Germaniku god. 19. p. Kr. U njemu su dani naputci kako trebaju biti napravljene njegove kopije, koje će biti postavljene u svim kolonijama i municipijima Carstva na vidljivim mjestima; nema razloga za sumnju kako je isto bilo i s ostalim senatorskim dekretima, koji nam se nisu sačuvali. Postavljanje počasnih kipova često je bilo motivirano i carskim posjetima provincijskim gradovima. Agripa i Germanik putovali su istočnim Sredozemljem sa svojim ženama, čak su obje rodile za vrijeme putovanja, te su statue s cijelom obitelji, uključujući i novorođenčad, bile postavljene za uspomenu.

Ponekad bi carevi odbili predviđeni poklon ili modificirali njegov format, a ponekad i materijal od kojega bi kip trebao biti napravljen. Sačuvano je pismo koje su Marko Aurelije i Komod pisali atenskoj Gerusiji godine 179. u kojemu naglašavaju kako bi kipovi koje taj grad namjerava podignuti njima i njihovim ženama u zlatu ili srebru mogli biti izrađeni i u bronci te da žele da budu manjih dimenzija kako bi se na raznim svečanostima i u drugim prigodama mogli nositi u procesiji te postavljati pred odgovarajuću publiku. Isto tako određuju da se na kipovima upišu njihova imena, ali odbijaju bilo kakve božanske počasti.

Ponekad su carevi tražili promjenu u broju kipova. Tako je na primjer car Kaligula zatražio da se broj kipova smanji na četiri, smatrajući da bi veći broj bio preskup. Obično su i pismo caru i carski odgovor bili uklesani na kamenu ploču, koja je bila postavljena uz skupinu statua, kao oznaka da je dar i određeni oblik zadobio carsku potvrdu. Pojednostosti koje ne bi bile spomenute u dekretu, kao raspored figura, u nekim su slučajevima nadgledali odgovarajući carski namjesnici. Ponekad su promjene u odnosima u carskoj obitelji zadavale dodatne probleme postavljateljima skupine statua, poglavito ako su članovi carske obitelji bili prognani ili ubijeni. Ako je dotična statua bila postavljena odvojeno od drugih, ona se jednostavno mogla preklesati ili čak uništiti, što bi bilo mnogo teže kad bi ona bila dio dinastičke skupine. Ovo potonje, osobito se događalo

u ranom Carstvu. Primjerice, i nakon što je Julija, Augustova kćerka i majka Gaja i Lucija 2. god. pr. Kr. pala u nemilost, njezini kipovi nisu nikad bili isključeni iz dinastičkih skupina. Ponekad bi službeni dekreti bili poslani iz Rima s nalogom da se uništi neki carski lik, no u drugim bi slučajevima to ostalo bez izravnih uputa, tako da kao rezultat imamo situaciju da su u istim gradovima carska imena bila izbrisana s nekih posveta a ostavljena netaknutima na drugim. Sve u svemu, možemo zaključiti da su carske skupine statua postale najuobičajeniji oblik carske komemoracije, i potrebno ih je razumjeti u svezi s rivalstvom koje je postojalo među gradovima Carstva. Budući da je podizanje carskih statua činilo dio političkog sustava, donatori u cijelom Carstvu nastojali bi da nadiđu darove koje su pružali drugi gradovi ili makar da ne zaostanu za njima, kako bi održali svoj dobar ugled na carskom dvoru.

Kada je nakon pobjede nad Antonijem i Kleopatrom 31. pr. Kr. August ostao jedini stvarni zapovjednik Mediterana, politička nesigurnost i građanski ratovi koji su vladali gotovo stotinu godina bili su službeno završeni simboličnim zatvaranjem Janusovih vrata u Rimu 29. god. pr. Kr. Zadržavanje vlasti koja se kristalizirala oko središnje ličnosti Princepsa, bilo je u izravnoj ovisnosti o uspostavi dinastije, te je August posvetio veći dio svoje vladavine tome da formulira politiku nasljedstva koja je trebala osigurati neprekinut tijek vladanja njegovoj obitelji. August je imao još jednu dodatnu pogodnost u tome što je Cezar bio proglašen božanskim (*divus*) nakon smrti 44. god., tako da se on, Princeps, mogao zakonito zvati “sinom božanskoga” (*divi filius*), kao što je to bilo precizirano na novcu i na dekretima. Uočljivo je kako ne postoji nijedna skupina statua u kojoj bi bili zajedno August i Cezar, a da je ona postavljena prije Augustove smrti 14. godine. Isto tako, treba naglasiti kako je August odbijao sve ponude da bi njemu ili živućim članovima njegove obitelji bile dodijeljene božanske počasti, te zbog toga ne postoji ni jedna skupina kipova postavljena prije 14. god. koja bi prikazivala Augusta u društvu s božanstvima. Takva se situacija održala sve do Augustove smrti 14. godine, kada su, dakle, i August i Cezar imali isti status - božanski (*divus*). Pojedinačnih Cezarovih statua bilo je za vrijeme Augustova razdoblja, premda je to variralo od pokrajine do pokrajine. Na Istoku je neznatan broj takvih slučajeva, dok je na Zapadu obrnuto.

Stjecajem osobnih i obiteljskih razloga August je u planiranju svojega nasljedstva imao dva važna trenutka. Prvi je bio kada je njegova kćerka Julija bila vjenčana s Agripom, iz čijeg je braka rođeno petero djece: Gaj i Lucije rođeni 20., odnosno 17. godine pr. Krista, August je posvojio u trenutku rođenja ovoga drugog; Agripina I. i Julija II. rođene su 15., odnosno 14. godine prije Krista, dok je drugi sin koji je bio nazvan Agripa rođen 12. godine pr. Krista, iza smrti svoga oca, tako da se uobičajeno naziva Agrippa Postumus. Ovu

značajnu promjenu u životu carske obitelji zabilježili su i spomenici koji su postavljeni između 16. i 13. pr. Kr. Spomenik u gradu Thespie prikazuje Liviju, Juliju s Gajem i Lucijem, i Agripu kako drži novorođenu Agripinu u svojim rukama. Skupina iz istog vremena iz Thasosa ima likove Julije i Livije koja drži malu Juliju. Time je započet novi trend u dinastijskoj komemoraciji. Naime, djeca helenističkih monarha nikad nisu bila prikazivana kao djeca u skupnim spomenicima, a skulpturalni kipovi odraslih s novorođenom djecom bili su pridržani jedino za personifikacije božanstva. Glede biološkoga i pravnog očinstva ova posljednja skupina napravila je kompromis u prikazivanju Gaja i Lucija: natpis ih je jasno stavljao u odnos pravne djece Augustove, ali ih je smještaj među kipovima dovodio u vezu s biološkim ocem Agripom.

Najznačajniji pomak u javnoj prezentaciji živućih obitelji bio je u trenutku podizanja Ara Pacis Augustae, koji je bio određen 13. god. pr. Kr. Krista u spomen Augustova sretnog povratka iz Galije i Hispanije, a bio je završen i posvećen 9. god. pr. Kr. Do tada je, naime, prikazivanje portreta i obiteljskih genalogijskih stabala bilo tradicionalno vezano samo uz rimske kuće, i to isključivo retrospektivno. Sada je s Ara Pacis obitelj prvi put javno prikazana u skladu s novom politikom dinastijskog nasljeđivanja. No, situacija je bila radikalno promijenjena 4. god. p. Kr., naime, tada je Gaj umro u Liciji, a dvije godine prije Lucije u Massaliji. Hramovi u spomen obojice bili su podignuti u Nemausu, Mitilini, možda u Acerrae, a skupine kipova bile su postavljene u Cassinu, Pisi, Korintu i možda Rheimsu. Preostale su, međutim, jedino statue iz Korinta, gdje su oni bili predstavljeni na herojski način, nagi, podsjećajući na Dioskure, no u skupini koja je bila podignuta u Pisi sačuvan je njihov opis u lokalnom dekretu.

Drugi značajni moment u Augustovoj politici osiguranja nasljedstva natupio je 4. god. p. Kr. Krista s Gajevom smrću, kada je August odlučio da se dinastija proširi adoptirajući Tiberija, sina Livijina i njezina prvog muža Tiberija Klaudija Nerona. Na taj je način stvorena osnova za novu dinastiju julijevisko-klaudijevsku. S posvojenjem Tiberijevim, premda je car istodobno posvojio i Agripu Postuma, posljednjeg od svojih unuka koji su proizašli iz braka između Agripe i Julije, ipak je na očit način obilježen nasljednik na prijestolju. Nadalje, premda je Tiberije već imao sina (Druza II.) iz svojega prvog braka s Vipsanijom Agripinom, August je primorao Tiberija da posvoji Germanika, sina Druza I. i Antonije II., kao preduvjet za njegovo posvojenje.

Ono što je očito, poglavito u numizmatičkoj produkciji, jest ponovna razlika između istočnoga i zapadnog dijela Carstva. Dok zapadne provincije nisu prikazivale na svom novcu Liviju za vrijeme Augustova razdoblja, istočne su je počastile u najmanje 17 slučajeva, prikazujući je kao helenističku kraljicu.

Kada je Tiberije stupio na prijestolje, njegov je položaj bio ojačan nakon što je Senat proglasio Augusta božanskim (*divus*), te na taj način omogućio novom caru, kao i samom Augustu prije njega, da upotrijebi titulu sina božanskog (*divi filius*). Njegova majka Livija bila je proglašena svećenicom kulta božanskog Augusta, te je čak bila pravno posvojena u julijevsku obitelj temeljem Augustove oporuke. Tako je ona dobila ime *Julia Augusta*, te je zauzela prestižnu i neobičnu poziciju budući da je u isto vrijeme bila žena i kćerka jednog cara te majka drugog cara. To je bila jedna sasvim do tada nepoznata okolnost, budući da je posvojenje bilo vrlo često u rimskom društvu, ali se nikad prije nije dogodilo, da je muž posvojio vlastitu ženu.

Posveta mnogih skupina statua koje su prikazivale Tiberija i božanskog Augusta čini značajni odmak u politici kakva se vodila u Augustovu razdoblju, kada skupine nisu u sebi sadržavale zajedno ljudske i božanske sastojke. Kao majka vladajućeg cara, Livija je zadobila mnogo više istaknutih počasti nego što je imala u Augustovu razdoblju. Na novcima i natpisima bila je pridružena pojmovima plodnosti, kao što je to bio slučaj s Julijom u Augustovu razdoblju, a bila je povezana i s božicama poljodjelstva, kao što su to bile Demetra i Izida.

Posvojenje 4. god. osiguralo je da u početku Tiberijeve vladavine i Germanik i Druz II. budu u položaju nasljednika. Germanik je oženio Agripinu I., kćerku Julije i Marka Agripe, i u vrijeme Tiberijeva stupanja na prijestolje, već su tri sina bila rođena: Neron Cezar, Druz III. i Kaligula. No, ni Germanik ni Druz II. nisu bili prikazani na carskom novcu za vrijeme prvog dijela Tiberijeve vladavine, ali se pojavljuju relativno često u skupinama statua s Tiberijem, kao carem, Augustom i Livijom, kao i na provincijskom novcu. Germanik je bio stariji od Druza, pa su njegovi kipovi bili položeni na lijevoj strani, što se smatralo važnim položajem.

Posebno moramo skrenuti pozornost na glasovitu staklenu faleru koja prikazuje visokog časnika u oklopu s troje male djece. Te su se falere upotrebljavale kao vojnička odličja, i znanstvenici su lik na ovoj faleri atribuirali različitim ljudima. Rose, međutim, drži da je portretni tip najbliži Germaniku te da se spomenuta djeca mogu identificirati kao Kaligula, Agripina i Drusila. Kako je sve troje Germanikove djece svojega oca pratilo na vojničkim pohodima u Germaniji, a dvoje posljednjih je čak tamo i rođeno, sve troje su se pojavili uz oca u njegovu trijumfu 17. godine. Ta djeca su bila dobro znana vojničkim postrojbama te je neobična ikonografija navedene falere bila sasvim sigurno dobro prepoznatljiva. Neka od djece su bila uključena u istodobne skupine statua, premda dokazi za to postoje samo u slučaju najstarijega sina Nerona Cezara. Potkraj godine 17. p. Kr., Germanik je dobio *maius imperium* te je

preuzeo zapovjedništvo u istočnim provincijama. U trijumfalnoj povorci u Rimu iste godine bio je praćen svojom ženom, sinom i novorođenom kćeri, te se tako predstavio ne samo kao vojnik nego kao *pater familias*.

Do 19. god. p. Kr. tiberijevske skupine bile su posve nepromijenjene, ponajprije zato što se nijedna veća promjena nije dogodila u sustavu carske obitelji od vremena posvojenja 4. god. Prilike su se dramatično promijenile kada je Germanik umro 19. god., na dan 10. listopada. Vijest o njegovoj smrti čini se da je u Rim dospjela 8. prosinca, slijedom čega je Senat donio dvije uredbe, prvu 16. prosinca i drugu jednog kasnijeg dana u istome mjesecu. Te uredbe zabilježio je Tacit. Ulomci druge senatske uredbe bili su otkriveni 1947. u Hebi u Etruriji, međutim cjelina senatskih odluka sada nam je jasna zahvaljujući otkriću dvaju brončanih natpisa 1982. blizu Sevilje u Španjolskoj, koji su sada nazivaju *Tabula Siarensis*. Ti natpisi su nam sačuvali značajnije dijelove senatskih dekreta, i omogućuju nam da rekonstruiramo cjelinu posmrtnih počasti koje su dodijeljene Germaniku. Među ostalim, čini se da je na atiku Germanskog slavoluka bila skupina statua koja je prikazivala Germanika kako mu Germani uručuju zastave koje je bio izgubio Kvintilije Var godine 9. Najizrađeniji je bio slavoluk u Flaminijevu cirku u Rimu, koji je sadržavao najznatniju poznatu nam skupinu statua, koja je bila napravljena za jedan slavoluk: sadržavala je dvanaest članova carske obitelji. Germanikov kip na kvadrigi bio je okružen njegovim naravnim roditeljima.

Pojedinačne statue Nerona Cezara i Druza III. bile su postavljene u Italiji i provincijama poslije 23. godine, no, ima vrlo malo podataka o njihovoj zajedničkoj komemoraciji, tako da se ona ne može usporediti s onim što se činilo za Gaja i Lucija ili Germanika i Druza II. Jedino su u nekim gradovima Hispanije i sjeverne Afrike oni bili čašćeni na novcu kao mogući nasljednici prijestolja. Njihov kraj je bio nesretan: Neron Cezar i Agripina uhićeni su 29., a Druz III. 30. godine. Senat ih je proglasio neprijateljima, pa su izgubili život 33. godine.

Za vrijeme Klaudija učvrstila se julijevsko-klaudijevska dinastija, a za vrijeme Nerona primakla se svojem kraju. Pregled julijevsko-klaudijevske umjetnosti i ideologije kakav je nam je u svojoj knjizi pružio Rose (u prvih šest poglavlja) pokazao je da je izradba carskih skupina statua bila ponajprije rezultat mnogih faktora, a najmanje kontrolirana iz carskog dvora. Carska politika bila je često tumačena na osnovi uredaba koje su iz Rima poslane u provincije u povodu rođenja, smrti, ponovnih vjenčanja, pa i međusobnih optužaba unutar carskih dvora, a bila je vjerojatno i nadopunjavana tipologijom na carskom novcu. Većina skupina bila je posvećena od samih gradova u kojima su bile postavljene. Nekoliko skupina na Istoku postavili su svećenici carskog kulta

ili svećenici olimpijskih božanstava, dok su na Zapadu (*Augustales*) prigodno ukrašavali svoje dvorane za sastanke brojnim dinastičkim skupinama, kao oznakom njihova poštivanja cijele carske obitelji. Poglavitno su za vrijeme Kaligulina i Klaudijeva vladanja novi kipovi bili jednostavno pridodavani postojećim dinastičkim skupinama, te su na taj način tvorili velike i složene cjeline.

U pogledu dizajna i kompozicije, julijevsko-klaudijevske skupine zauzimale su rubno područje između naravnoga i nadnaravnog. Prikazi olimpijskih bogova rijetko su uključeni, a hramovi u kojima su bili smješteni portreti općenito su radije posvećivani carskom kultu negoli bogovima. Također je vrlo rijetko dinastička skupina sadržala kipova muškaraca i žena koji ne pripadaju carskoj obitelji. Prema Roseu, nema takva primjera prije Neronova razdoblja, i takva situacija neće postati uobičajena prije 2. st. U tome, čini nam se, Augusteum u Naroni, koji Rose, naravno, u svojoj knjizi ne poznaje, daje značajnu novinu, ako je točna naša pretpostavka o identifikaciji jednoga od kipova, s likom namjesnika Dolabelle. U svakom slučaju, skupine carskih statua legitimirale su vlast koju je izvršavao suveren, pa su čak i nakon kraja dinastije koja ih je kreirala, tj. nakon 68. godine, likovi sljedećih careva bili pridodavani onima julijevsko-klaudijevske skupine kako bi se stvorio dojam o dinastičkoj snazi.

U drugom dijelu svoje knjige koji sadrži dva poglavlja (8. i 9.) Rose raspravlja o identificiranju portreta pojedinih članova carske obitelji, te širenju njihovih modela, kao i o pripadajućim im natpisima i atributima. Čini nam se vrlo značajnom Roseova sljedeća opservacija (p. 58): budući da su službene promjene u portretnim kipovima bile često minimalne, nema razloga misliti da bi oni koji su podizali kipove držali nepriličnim ponovnu uporabu modela. Promjena iz živućeg u posmrtni tip Tiberijeva portreta, na primjer, uključivala je jedino promjenu rasporeda čuperaka kose na čelu (tabla 72, 160). Rose ispravno naglašava da proučavatelji rimskog portreta troše mnogo vremena kako bi identificirali raznolike tipove, međusobno vrlo slične, tako da je moderni proučavatelj mnogo više zaokupljen s tipološkim razlikama u pojedinim portretima nego što je ikada mogao biti antički gledatelj. Portreti Livije i Tiberija bili su postavljeni u Lepcis Magna za vrijeme Tiberijeva razdoblja (tabla 220, 221), ali su novi posmrtni kipovi bili naručeni, kad su nove njihove statue bile posvećene u doba Klaudija (tabla 231-233). Rijetke su bile kolosalne statue careva; one su obično imale 2 do 2,20 m visine, dakle bile su lagano nadnaravne.

Pogled na zemljovide upućuje nas na zaključak kako su glavne zone rasporeda dinastičkih statua bile osim Italije, Hispanija i Galija te Grčka i Mala Azija. Tako je prema katalogu, u trećem dijelu knjige, razvidno da je u

Italiji autor pobrojio 51 skupinu, u Grčkoj i na grčkim otocima 30 skupina, u Turskoj 25 skupina, što predstavlja ukupno 106 od sveukupnog broja od 130 skupina, dakle, izrazita je premoć na strani navedenih zemalja. Po nekoliko preostalih skupina nalazi se u Francuskoj, Španjolskoj i sjevernoj Africi, dok nekoliko zemalja ima registriranu po jednu skupinu. U takve, prema autoru, spada i Hrvatska.

Naime, autor je u Hrvatskoj registrirao samo jednu skupinu i to onu iz Nina (*Aenona*) pod katološkim brojem 65, p. 135-6. Naravno, da autor s obzirom na trenutak pisanja svoje monografije nije mogao znati za skupinu iz Narone koja je pronađena 1995. (usp. E. Marin, *Ave Narona*, Zagreb 1997), ali je mogao navesti makar skupinu iz Visa (Issa), koja je odavno poznata (usp. S. Ivčević, *Carske statue s Visa, Carski kult na istočnom Jadranu*, znanstveni skup, Pula 1997, *Histria Antiqua*, 4, Pula 1998, p. 75-84). I neki drugi spomenici pojedinačno sačuvani u našoj zemlji daju elemente za utemeljene pretpostavke o postojanju i drugih dinastičkih skupina na jadranskoj obali (usp. N. Cambi, *Skupine carskih kipova u rimskoj provinciji Dalmaciji*, ibid., p. 45-61; V. Girardi Jurkić, *Dva centra carskog kulta rimske Istre*, ibid., p. 23-36). Ako se vratimo na pitanje ninske skupine, moramo nažalost ustvrditi poneke nepreciznosti, pa i nedostatke u bibliografiji glede te skupine. Tako autor očito miješa mjesto gdje je skupina izložena, grad Zadar, s mjestom gdje je nađena, antički Nin (*Aenona*), štoviše, autor očito zabunom identificira Zadar s antičkom *Aenomom*, previđajući da je Zadar antički *Iader*. Često nalazimo da strani autori nedovoljno poznaju literaturu na hrvatskome jeziku, ali u ovom slučaju, na žalost, autor nije registrirao ni knjige u kojima je ova ninska skupina obrađena, i to na stranim jezicima i u europskim zemljama, kao što su Njemačka, - katalog izložbe *Antički portret* u Frankfurtu 1988., te Španjolska, katalog izložbe *Antički portret* u Barceloni i Madridu 1989. Tako autor ne navodi ni dataciju koja je zastupana u tim katalozima (40.-50. godina), nego dataciju određuje samo Tiberijevim, odnosno Kaligulinim dobom. Šteta da autor ne navodi ni opširnu studiju Marije Kolege (*Rimska portretna plastika iz zbirke Danieli u Arheološkom muzeju u Zadru, Diadora* 11, 1989, p. 159-222; usp. ead., *Carski kipovi julijevsko-klaudijevske dinastije u Enoni*, *Histria Antiqua*, 4, Pula 1998, p. 85-91) u kojoj autorica detaljno opisuje kipove iz nekoć privatne zbirke, koji su činili dio dinastičke skupine.

Istaknut ćemo još jednu skupinu, a to je ona iz središnje Italije (*Etruria*), koja se čuva u Arheološkome muzeju u Grossetu, a pripada antičkom gradu *Rusellae*. Ta skupina, preciznije, dvije skupine (katalog br. 44 i 45) jedna je od najpotpunijih sačuvanih grupa, ali na žalost nije u cijelosti objavljena, tako da je ovaj autorov opis dragocjen. To se poglavito odnosi na dio koji je bio nađen u bazilici, dok je dio pronađen u zgradi Augustala bio bolje poznat u

stručnoj javnosti. Jedna od najzanimljivijih osoba, koje su vrlo engimatične i dvojbene u identifikaciji jest Germanik, odnosno Neron, sin Germanikov. Na žalost, istraživanje i otkriće ove dinastičke skupine primjer je kako se može izgubiti mnogo znanstvenih podataka ako se pri istraživanjima istodobno ne vodi pozornost o svim kategorijama spomenika u njihovoj međusobnoj zavisnosti (usp. *Un decennio di ricerche a Roselle - Statue e ritratti*, Grosseto 1990; *Roselle - Gli scavi e la mostra*, dir. G. Maetzke, Pisa 1979; C. Laviosa, *Relazione preliminare della settima e della ottava campagna di scavi, Studi Etruschi XXXVII*, s. II, Firenze 1969, p. 586-599). Autor ovog prikaza posjetio je u ožujku 1998. muzej u Grossetu, u trenutku kad se pripremala konačna prezentacija restauriranih i konzerviranih kipova ove skupine, te je za očekivati - paralelno s predstavljanjem skupine dinastičkih kipova javnosti - i cjelovitu znanstvenu objavu, koja će zastalno biti od koristi i predstojećoj objavi dinastičke skupine iz Narone. (Usp. o konceptu Augusteuma: M. Mayer, *Qué es un Augusteum?*, *Histria Antiqua*, 4, Pula 1998, p. 70.)

Emilio MARIN

Guntram KOCH, *Frühchristliche Kunst - Eine Einführung*, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart - Berlin - Köln 1995.

Prof. dr. Guntram Koch, koji na Sveučilištu u Marburgu predaje starokršćansku arheologiju i povijest umjetnosti Bizanta, objavio je 1995. priručnik *Frühchristliche Kunst - Eine Einführung* (Uvod u starokršćansku umjetnost). Za pozdraviti je svako novo sintetsko djelo, svaki novi priručnik, koji sintetizira znanja na nivou epohe, pa tako i ovaj novi o starokršćanskoj umjetnosti.

Na početku, nešto o samom nazivu knjige, odnosno mom prijevodu tog naslova. Ponovit ću ono što sam bio napisao u svojoj disertaciji, kad je bila objavljena: Istina je da u europskim jezicima postoji i jedna i druga varijanta imena ove grane arheologije *starokršćanska* i *ranokršćanska* (npr., evo sad ova potonja varijanta u Kochovoj knjizi - na njemačkom jeziku), dok je kod nas jedna ili druga varijanta prisutna ovisno o stavu autora. Ipak, u hrvatskoj je tradiciji pretežito terminologija sa “staro”, npr. starinoznanstvo, starine grčke i rimske, starine južnoslavenske, starogrčki, staroslavenski; u arheologiji: starohrvatska arheologija, dok su za konkretni pojam, odnosno disciplinu, naši najveći autoriteti Bulić i Truhelka rabili upravo termin “starokršćanski”. Zbog svega toga odlučio sam da u naslov objavljene disertacije stavim taj termin, koji sam uostalom i rabio u rukopisu disertacije. A i sâm jubilarni 13. međunarodni kongres za starokršćansku arheologiju Split-Poreč 1994, uzeo je u naziv termin “starokršćanska arheologija”. (Usp. E. Marin, *Civitas splendida Salona - Geneza, profil i transformacija starokršćanske Salone, u Salona Christiana*, Arheološki muzej, Split 1994, p. 91.)

Nažalost, ni nakon jubilarnog Kongresa, koji je tako snažno afirmirao hrvatski povijesni termin *starokršćanska* (objavljeni su u tri sveska Radovi Kongresa: *Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae / Radovi XIII. međunarodnog kongresa za starokršćansku arheologiju, Split - Poreč 1994*, I-III, ed. N. Cambi, E. Marin, Città del Vaticano - Split 1998), hrvatski arheolozi ne drže se standarda, koji je u prigodi Kongresa mogao biti uspostavljen. (Čak su za samo održavanje Kongresa bile objavljene tri publikacije Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture, koje su rabile termin *ranokršćanska* arhitektura, *ranokršćanski* spomenici, u setu pod naslovom *Istraživanja ranokršćanske arhitekture u Dalmaciji*, dok su u publikaciji Arheološkog muzeja u Zagrebu *Od nepobjedivog sunca do sunca pravde* bila rabljena oba termina: *starokršćanske* zajednice, *ranokršćansko* razdoblje.)

Knjiga G. Kocha, džepnog formata, broširana, ima 168 stranica te 32 table. Crteži, tlocrti, presjeci i sl. su uključeni u tekst, dok su na tablama fotografije.

Knjiga je podijeljena na 10 poglavlja, od kojih je najopširnije poglavlje o arhitekturi, koje uključuje sakralnu i profanu arhitekturu (60 stranica, što predstavlja nešto više od trećine knjige). Prethodi mu opće, uvodno poglavlje, a slijede mu poglavlja o grobljima, slikarstvu i mozaicima, o skulpturi, o *artes minores* i dva kratka, ali dragocjena, poglavlja o muzejima i zbirkama starokršćanske umjetnosti i o najvažnijim znanstvenim djelima vezanim uz pojedine kategorije spomenika, kako su one obrađene u ovoj knjizi. Slijede kratice i pogovor. Pridodan je izvor ilustrativnog materijala te vrlo dragocjen topografsko-predmetni indeks.

Kochova knjiga je pravi priručni, doista suvereni uvod u starokršćansku umjetnost, što je *de facto* analogno starokršćanskoj arheologiji. Knjiga na vrlo koncizan, jasan i pregledan način, kako se to samo poželjeti može uvodi zainteresiranog čitatelja u prva stoljeća kršćanske umjetnosti, pače, kršćanske epohe, koju se u zadnje vrijeme često naziva i kasnoantičkom. Mislim da je autor vrlo ispravno postupio dajući knjizi naslov *Starokršćanska umjetnost* i to, iz najmanje dva razloga. Rabeći termin *starokršćanska* umjesto *kasnoantička*, a uzimajući u obzir i, poglavito u arhitekturi, profane spomenike, autor je nedvosmisleno dao do znanja kako je kasna antika razdoblje sastavljeno od raznih silnica, kako je to razdoblje, što bi se danas reklo, multikulturno, ali da je ipak kršćanstvo toliko dominantno, da mu se s pravom može davati naziv *starokršćansko*, odnosno umjetnosti, koja karakterizira to razdoblje, naziv *starokršćanska umjetnost*. S druge strane, apostrofirajući u naslovu riječ *umjetnost*, autor je jasno stavio do znanja kako shvaća cjelokupnu produkciju u kasnoj antici i kao, ili prvenstveno kao *umjetnost*. Na taj se način pocrtava duhovni profil, stvaralaštvo, dakle upravo *umjetnost*, kao jedna od bitnih emanacija ljudskog roda, pa tako i kao jedna od najbitnijih sastavnica arheologije, upravo kako je to u najboljoj tradiciji i njemačke klasične arheologije. Pod utjecajem anglosaksonskog, štoviše američkog modela, u posljednje se vrijeme, naime, često zna zanemariti umjetnički aspekt, te se arheologiju reducira samo na društvenu znanost, pa čak i sasvim tehničku disciplinu, doista sasvim daleko od *starinoznanstva*, koje su Nijemci tako uspješno bili okrstili (*Altertumswissenschaften*).

Autor priručnika je dobar poznavalac i hrvatske arheologije, pa je to učinilo da ona bude na pravi način predstavljena u ovom sukusu svjetske starokršćanske umjetnosti. Autor je još davno, tada kao vrlo mladi stručnjak, prije dvadeset godina sudjelovao na znanstvenom skupu u povodu 100. obljetnice najstarijeg hrvatskog arheološkog časopisa *Vjesnika za arheologiju i historiju dalmatinsku*, koji je bio održan u Splitu 1979., pod nazivom *Disputationes Salonitanae II*. Njegov rad je i objavljen u radovima skupa (G. Koch, *Zum Hippolytossarkophag aus Salona*, *VAHD* 77/1984, p. 151-159. Autor je sudjelovao i u nevelikom

broju njemačkih arheologa na XIII. međunarodnom kongresu za starokršćansku arheologiju Split-Poreč 1994, na kojem je održao jedno od glavnih priopćenja, koje je i objavljeno u kongresnim *Radovima* (*Sarkophage des 5. und 6. Jahrhunderts im Osten des Römischen Reiches, Acta XIII CIAC*, II, p. 439-478). G. Koch je vrlo priznati stručnjak za rimske sarkofage, suurednik korpusa sarkofaga, starog i velikog projekta Njemačkog arheološkog instituta (usp. njegovu posljednju sintezu o sarkofazima iz doba Rimskog carstva: *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, Darmstadt 1993, gdje su vrlo dobro predstavljeni i sarkofazi iz Dalmacije, p. 133-135).

U okviru priručnika, autor nam je učinio posebnu čast uvrstivši i našu, na početku spomenutu knjigu, katalog-monografiju *Salona Christiana* među 22 značajna kataloga starokršćanske umjetnosti u svijetu u posljednjih 60 godina (p. 148). Kao najznačajnije zbirke starokršćanske umjetnosti u Hrvatskoj istaknuta je bazilika Eufrazijana u Poreču te splitski i zagrebački Arheološki muzej (p. 145). U kritičkom izboru literature zastupljena su i djela objavljena u Hrvatskoj (p. 150, 151, 157). U indeksu knjige se razabiru Split, Salona, Pula, Poreč, Hrvatska, Dalmacija, Bosna i Hercegovina, pa i Scusovo blago (za koje je Hrvatska dokazivala da je njezino, usp. osvrt potpisanoga na knjigu M. Mundell Mango, A. Bennett, *The Sevso Treasure*, Ann Arbor, MI 1994, u *VAHD* 90-91/1997-1998, p. 488-499), kao i Sirmium (današnja Sremska Mitrovica, odakle su važni starokršćanski spomenici u Arheološkom muzeju u Zagrebu). Interesantan je termin koji je autor upotrijebio za, kako mi obično kažemo, Dioklecijanovu palaču u Splitu: *die palastartige Villa* (p. 70), dakle, otprilike, kao vila u obliku palače, što bi bilo na tragu termina koji je predložio N. Duval: *château* - dvorac. Bez obzira što je Duvalov i Kochov naziv nesumnjivo točan, naime, samo je službena carska rezidencija nosila naziv *palača* / *palatium*, a Split to nije bio - Dioklecijanova *palača* bila je u Nikomediji, današnji Izmit u sjeverozapadnoj Turskoj (zato Koch, p. 22, spominje crkvu koju je u tom gradu zabilježio Laktancije "die Kaiser Diokletian von seinem Palast aus sehen konnte") - držim da možemo i dalje legitimno upotrebljavati i naziv Dioklecijanova *palača*, upravo zbog dijakronije, koju nam omogućava naziv grada *Spalatum*.

U Saloni je autor, u poglavlju o arhitekturi, gdje raspravlja o sakralnoj arhitekturi u predkonstantinsko vrijeme, osobito istaknuo oratorij u episkopalnom centru, datirajući ga oko 300. god., s upitnikom (uobičajena je datacija druga polovina 3. st., usp. E. Marin, *Civitas splendida Salona*, p. 30, 91), i reproducirajući njegov tlocrt i unutrašnju rekonstrukciju (p. 22, fig. 2). Oratorij, koji u literaturi nosi naziv *oratorij A* (usp. B. Gabričević, *Le plus ancien oratoire chrétien de Salone - appelé: Oratoire A*, *VAHD* 77/1984, p. 161-174), stavlja u slijed glasovite *domus ecclesiae* u Dura Europosu, dakle, ubraja

ga u najstarije sačuvane, i prepoznate, kršćanske građevine, navodeći, kao suvremene salonitanskom primjeru, sv. Hrizogona u Rimu, špilju pod crkvom sv. Tekle u Meriamliku u južnoj Turskoj, koja je možda još u predkonstantinsko vrijeme bila uređena kao trobrodna crkva; tu bi pripadala i građevina koja je djelomično bila otkrivena pod Oktogonom u Filipima (Koch, p. 23). Međutim, takvih je građevina trebalo biti mnogo u 3. st. (usp. Koch, p. 20), ali nisu sačuvane, nisu otkrivene ili nisu prepoznate. Činjenica je da nema čvrstih dokaza za dataciju dvoranske crkve - oratorija A u Saloni (ni Koch ne iznosi ništa odlučno), pa je stoga osobito zanimljivo hoće li revizijsko istraživanje, koje je u tijeku, i koje je Arheološki muzej u Splitu poduzeo u prostoriji na sjever od oratorija, tik do njega, tj. između oratorija i gradskih bedema, dati neki novi kronološki ili interpretativni oslonac.

Kochov *Uvod u starokršćansku umjetnost* prati spomenike upravo od navedenog razdoblja druge polovine 3. st. (naime, dvoranska crkva u Dura Europosu je uređena 232./233. god). To je prvo, predkonstantinsko razdoblje, koje traje tijekom 3. st. i do 311./313. god. Drugo, konstantinsko, razdoblje traje do 337./361. god. Treće, postkonstantinsko razdoblje traje kako gdje, autor se izjašnjava, do oko 550./600. god. (p. 9). Uglavnom je Justinijanova rekonkvista posljednja blistava epoha starokršćanske umjetnosti (usp. navedene *Radove XIII CIAC*, koji drugu knjigu posvećuju toj epohi). U našim krajevima, s obzirom na nesigurne datume "pada" Salone, Narone i sl., koji su svakako tijekom prve polovine 7. st., ali s različitim konotacijama i upravo značenjima tog "pada", možda je najbolje, kao konačni kraj starokršćanskog razdoblja, uzimati misiju opata Martina i gradnju Venancijeve oratorija u Lateranu, gdje su u veličanstvenom mozaiku 641. god. (usp. *Salona Christiana vista dall'Urbe*, ed. E. Marin, A. Benveniste, D. Mazzoleni, Split - Roma 1995) bili prikazani dalmatinski i istarski mučenici. Dakle, četiri stotine godina umjetnosti na cijelom području Rimskog carstva, na njegovim europskim, azijskim i afričkim, uglavnom, sredozemnim prostorima, autor je maestralno sažeo u ovu malu knjigu. Bilo bi dragocjeno za hrvatsku kulturno-znanstvenu javnost kad bi ona mogla biti prevedena i objavljena na hrvatskom. Ova knjiga nije skupa divot-monografija, ona je grafički jednostavna, pače i u tom pogledu shematizirano sažeta, ali ona je izvorište znanja. Sažetak svekolikih istraživanja na području starokršćanske arheologije, počevši od sredine 16. st. (p. 14), preko "oca" starokršćanske arheologije G. B. de Rossija (p. 15; usp. navedene *Radove XIII CIAC*, koji prvu knjigu posvećuju tom velikom znanstveniku, kao i stogodišnjem jubileju kongresâ starokršćanske arheologije), pa do suvremenih istraživanja koja se objavljuju u monografijama, časopisima, leksikonima.

Koch je, naravno, u drugoj polovini 20. st. imao nekoliko djela, koja su mu prethodila u namjeri. Počevši od velike sinteze, bogato ilustrirane, W. F.

Volbach - M. Hirmer, *Früchristliche Kunst* još iz 1958. do sinteze F. W. Deichmanna *Archeologia cristiana* iz 1993. U tom je rasponu još nekoliko temeljnih djela (usp. p. 17), od kojih su, možda, najpoznatije dvije paralelne Grabarove sinteze, također luksuzno ilustrirane, koje zajedno odgovaraju Kochovu vremenskom opsegu, druga je, međutim, od njih posvećena umjetnosti Justinijanova razdoblja. Kod nas je relativno poznata i knjiga koju je uredio B. Brenk *Spätantike und frühes Christentum* 1977. u nizu *Propyläen Kunstgeschichte*, Supl. t. I, budući da je u njoj objavljen i sintetski rad za južnoslavenske zemlje iz pera Nenada Cambija (p. 301-310, tab. 370-383). Kod nas je, možda, od svih tih priručnika bio najviše korišten onaj P. Testinija *Archeologia cristiana*. Čini mi se da je Koch, kako u sveobuhvatnosti vremenske, prostorne i tematske slike koju je želio ocrtati, tako i u konciznosti i točnosti izričaja, postigao doista najviše.

Uspoređujući Kochov *Uvod u starokršćansku umjetnost* s Testinijevom *Archeologia cristiana*, 2. prošir. izd., Edipuglia, Bari 1980, naravno, zapažamo razliku u opsegu pojma umjetnost / arheologija (arheologija je opsežniji pojam, koji - kako smo gore natuknuli - obuhvaća i umjetnost), te u fizičkom opsegu knjige: Testinijeva je daleko opsežnija. Ako pogledamo na umjetnost, Testini izričito i samostalno obrađuje samo arhitekturu (*edifici di culto*, p. 547-751), dok su ostale umjetnosti, ako ih se spominje, uključene u neka druga poglavlja, primjerice, slikarstvo u poglavlje o topografiji cemeterija. Ima samo jedno veliko poglavlje u Testinija, koje po definiciji ne bi moglo ući u Kochovu *Umjetnost*, a to je - epigrafija. Međutim, i tu Koch nalazi načina, kao arheolog, da uključi natpise kao isklesane spomenike, pa ih uključuje u svoju skulpturu (p. 122-123). Sve drugo je zapravo sadržano, ali na jedan drugi način i u jednoj optici koja je doista univerzalna, mediteransko-rimska, a ne pretežito Grada Rima, kao što je to kod Testinija.

Za razdoblje od cca 200.-400. god. Kochova *Umjetnost* mogla bi se usporediti s onom R. Bianchi Bandinellija *Roma - La fine dell'arte antica*, koja se izvorno bila pojavila 1970., kao druga knjiga Bianchi Bandinellija, kao i dvije spomenute knjige A. Grabara u glasovitoj pariškoj Gallimardovoj seriji *Svijet oblikâ*. Ova, Bandellijeva druga i Grabarova prva knjiga se nadopunjuju. Obrađuju praktički isto razdoblje, ali Bandelli vidi kršćanstvo u okviru kraja rimske umjetnosti, dok Grabar promatra upravo početke kršćanske umjetnosti kao subjekt. Usporedba s knjigom Bianchi Bandinellija potcrtava jednu drugu osobinu Kochove knjige. Ona je zapravo sasvim arheološka, čvrsto je vezana uz tlo i spomenik, izbjegava kako kunsthistoričarske, tako i historičarske, a pogotovo neke sociološke analize. Zato je ona, možda, manje zanimljiva od Bandinellijeve, jer nema nikakve "ideologije", ali je stoga mnogo upotrebljivija i korisnija u svakodnevnom radu arheologa, kao doista trajni priručnik.

Za dosadašnje uobičajene standarde, Koch je izrazito malo prostora posvetio katakombama i njihovoj umjetnosti, poglavito zidnom slikarstvu (p. 79-81, 85-88). Čini mi se to plodom nastojanja da knjiga izađe iz gore spomenute gradsko-rimske optike. Možda je tu autor išao malo preradikalno, pa je osiromašio knjigu, dijelom i u njezinu ilustrativnom dijelu, budući da je ipak slikarstvo rimskih katakomba nešto što je *par excellence* vezano uz starokršćansku umjetnost, odnosno uz našu percepciju te umjetnosti (usp. najnoviju knjigu o katakombama (V. Fioocchi Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, *Le catacombe cristiane di Roma: origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica*, Schnell und Steiner, Regensburg 1998). Ovako su ipak, vjerojatno i zbog kompetentnosti autora, malo prevagnule - i u tekstu i u ilustrativnom dijelu (samo dvije table sa slikarstvom) - arhitektura i skulptura. Doduše, valja napomenuti kako su npr. mnogi nalazi *artes minores* iz katakomba našli svoje mjesto u zasebnom poglavlju *Kleinkunst* (p. 125-142) ili sarkofazi u svom odgovarajućem poglavlju.

Pogledajmo još jednu optiku, kad je već dio arhitekture u Kochovoj knjizi najopsežniji, onu koja tu umjetnost gleda u kontekstu bizantske arhitekture. U tom segmentu, najpoznatija prethodnica Kochovoj knjizi je glasoviti priručnik iz niza *The Pelican History of Art*: R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, 4. revid. izd. R. Krautheimer i S. Ćurčić, Penguin books, New York 1986. Iz usporedbe dvije knjige, možemo istaknuti i ovdje Kochovu izuzetnu sintetičnost. On na nevelikom broju stranica doista sažima cjelokupno arhitektonsko nasljeđe, Istoka i Zapada, tijekom sva četiri stoljeća koja prati. Koncept Krautheimerova priručnika je drukčiji. On cjelokupno arhitektonsko nasljeđe promatra odvojeno po stoljećima: kršćanske građevine u razdoblju prije Konstantina, potom četvrto, pa peto, pa šesto stoljeće, koje tretira kao rano bizantsko graditeljstvo (*Early Byzantine Building*) i označava razdobljem Justinijana (*Age of Justinian*). Unutar tih razdoblja Krautheimerov priručnik obrađuje arhitekturu po glavnim gradovima i glavnim regijama. Kochov, nakon izdvojenog ionako minimalno sačuvanog predkonstantinskog nasljeđa, te nakon obrade arhitekture u konstantinskom razdoblju, onu najveću množinu starokršćanske arhitekture, iz postkonstantinskog razdoblja - koja zapravo, u praksi, najviše i zanima provincijalnu arheologiju - obrađuje skupno, prema kategorijama spomenika: jednobrodne građevine, bazilike, građevine središnjeg tlocrta, mala grupa građevina s poprečnim naosom (*quergelagerte Bauten*) i krstionice. Posebno obrađuje promjene antičkih poganskih građevina, unutrašnje uređenje crkava, te završno daje i pregled crkvene tipologije po provincijama, ističući na čelu Rim, Ravenu i Milano; slijedi Balkan (vrlo široko shvaćen, pa tu pripada i Dalmacija, p. 53) s Egejskim otocima, Konstantinopolj, Mala Azija,

Sirija sa sjevernom Mezopotamijom, Palestina s Arabijom, Egipat, Sjeverna Afrika te, završno, španjolski poluotok (upravo ga tako naziva), te Galija s područjem Rajne i Mozela. Vidimo da je ta podjela, zapravo, jedna kombinacija rimskih provincija i zemljopisnih regija. Posebno su obrađeni samostani i hodočasnička svetišta. Istaknuta je vrijednost Kochova priručnika i sintetizirana suvremena profana arhitektura u okviru kasnoantičko-starokršćanske gradogradnje, obrađena također po kategorijama spomenika: trgovi, počasni stupovi i slavoluci, ulice, bedemi i utvrde, kuće, vile, palače, hipodromi, biskupske palače i konačišta, akvedukti, cisterne, zdenci i terme, gospodarske građevine te ceste i mostovi.

Konačno, od skulpture u Kochovu *Uvodu u starokršćansku umjetnost* najobrađeniji su sarkofazi, koje dijeli na rimske, ravenske, konstantinopoljske te sarkofage u provincijama (tu je i Salona, opet pod regijom *Balkan*, p. 116). "Ostala skulptura" sažeta je u predkonstantinsko doba a raščlanjena u konstantinsko i postkonstantinsko doba: "povijesni reljefi", portreti, reljefi, stolovi-menze, relikvijari, natpisi - u dijelu koji se može uklopiti u opseg umjetnosti, kao i reljefi u drvu. U sarkofazima je Guntram Koch sigurno najviše kod kuće, i tu se zatvara krug. Ostaje nam uputiti čitatelja na njegovu citiranu monografiju o sarkofazima, kao i brojna druga njegova djela, koja u ovoj prigodi nismo ni spominjali.

Emilio MARIN

Aldo NESTORI, *Il mausoleo e il sarcofago di Flavius Iulius Catervius a Tolentino*, Monumenti di Antichità Cristiana, II serie, XIII, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 1996.

Ova doista monumentalna monografija - koja je objavljena zahvaljujući i potpori Sveučilišta u Macerati, na kojem je Aldo Nestori bio dugogodišnji profesor starokršćanske arheologije, kao što je bio profesorom starokršćanske arhitekture na Papinskom institutu za starokršćansku arheologiju u Rimu, koji mu je u prigodi umirovljenja objavio zbornik (*Domum Tuam Dilexi - Miscellanea in onore di Aldo Nestori*, Città del Vaticano 1998) - primjer je nastojanja da se pojedinačni, stari i poznati spomenici, prouče iznova, uključujući i neophodna arheološka sondažna iskopavanja, te da se dolično objave. Za pozdraviti je svaki takav poduhvat, te čestitati autoru i njegovim suradnicima. Neka nam bude dopušteno, u ovoj prigodi spomenuti, kako smo se i sami odvažili tim putem u par navrata, bilo kad smo zajedno s francuskim kolegama krenuli i dovršili monografiju o Manastirinama (*Salona III*) ili kad smo u naš niz *Salona* uvrstili knjigu Arsena Duplančića, *Crkve kraljice Jelene u Solinu*, Split 1999).

Nestorijeva je knjiga velikog formata, tvrdo ukoričena u platno, na visokokvalitetnom kunstdrucku, 182 str., 170 ilustracija crno-bijelih ili u bojama, koje su uključene u tekst. Nakon predgovora, slijedi poglavlje o mauzoleju Katervija, prema onome što se o njemu zna do trenutka njegova rušenja i temeljem onoga što je zabilježeno u literarnoj predaji. Potom se analizira termin *panteum*, koji se javlja na natpisu sarkofaga Katervija, iz pera suradnika Paola Paolonija, koji također potpisuje i poglavlje o sarkofagu, nakon onoga koji nam predočuje rezultate revizijskog istraživanja. Potom se reproduciraju zapisi - što je osobitost ovog sarkofaga - pet rekognicija (prepoznavanja) od 15. st. do naših dana. Na kraju se objavljuju izvješća o restauracijama koje su poduzete (A. Mazzoleni), te numizmatički katalog (G. Alteri), kao i bibliografija.

Sarkofag je onaj najprivlačniji i najpoznatiji spomenik. Ukrašen je u dubokom reljefu sa sve četiri strane. Imajući u vidu dominantni prikaz gradskih vrata, autor ga klasificira u istoimenu skupinu sarkofaga, koju naziva engleskim terminom *city-gate sarcophagi*, prema prvom autoru koji je izdiferencirao tu skupinu sarkofaga M. Lawrenceu 1927. (p. 94). Autor slijedi mišljenja nekih drugih suvremenih istraživača, koji drže da radionicu ovog tipa sarkofaga valja tražiti u gradu Rimu, dok u eklekticismu ukrasa vidi rezultat teodozijanske obnove i njezine želje da se spoje osobine Zapada i Istoka (p. 95), što smo i mi primijetili u slučaju oslikane krstionice u Naroni (usp. E. Marin i suradnici, *Sveti Vid*, Split 1999, p. 25). Zanimljivo je da su reljefi na sarkofagu mjestimično sačuvali ostatke boje (p. 97). Razmatrajući stilske osobine sarkofaga, autor smatra

kako je moguće da su portreti konkretnog para, koji je prikazan na sarkofagu, bili dovršeni tek nakon što je isti bio naručen (p. 96 sq). Autor, zajedno s većinom stručnjaka, koji su dosad proučavali sarkofag, datira sarkofag krajem 4. st., tj. između 390. i 400. god. (p. 98).

Glavna produkcija sarkofaga u gradu Rimu proteže se od ranog 2. do ranog 4. st., dakle, tijekom dva stoljeća (usp. G. Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, Darmstadt 1993, p. 66). Jedan od najtipičnijih ukrasa na tim sarkofazima je motiv strigila (usp. *ibid.*, p. 90). Središnja Italija, gdje se nalazi Tolentino, nije naravno daleko od Rima i sigurno je u njegovoj neposrednoj zoni utjecaja. Stoga se pretpostavlja da je i lokalna produkcija sarkofaga bila inspirirana onom u Rimu (*ibid.*, p. 124). U 4. st. ne nedostaju primjeri istaknutih pojedinaca među aristokracijom i visokim državnim dužnosnicima, koji naručuju sarkofag, poput ovog u Tolentinu (usp. J.-P. Caillet, H. N. Loose, *La vie d'éternité - La sculpture funéraire dans l'Antiquité chrétienne*, Paris-Genève 1990, p. 8 sq).

Na sarkofagu su sigurno najzanimljiviji natpis, portret para za koji je sarkofag naručen i lik Dobroga pastira. Za razliku od anonimnog para koji je isklesan na glasovitom salonitanskom sarkofagu Dobroga pastira, što dakle omogućuje samo pretpostavke o identifikaciji (šteta je da A. Nestori nije spomenuo nedavno objavljenu monografiju o tom spomeniku: N. Cambi, *Sarkofag Dobroga pastira iz Salone i njegova grupa - The Good Shepherd Sarkophagus and its group*, Split 1994), na tolentinskom je sarkofagu natpis koji precizno identificira par kojemu je sarkofag pripadao: *Flavius Iulius Catervius* i *Septimia Severina*. Natpis je uklesan na profiliranoj tabuli, koja je u središtu poklopca, između dva akroterija. Na sanduku sarkofaga, točno ispod natpisne tabule, po sredini je isklesan lik Dobrog pastira, lijevo i desno od njega su ukrasi sa strigilima te na krajevima likovi apostolskih prvaka Petra i Pavla. Na bočnim stranama sarkofaga su narativne scene poklonstva Triju kraljeva i Tri kralja na Herodovu dvoru. Katervij i Severina su prikazani u bračnom portretu i u stavu *dextrarum iunctio* na stražnjoj strani sanduka sarkofaga, i to po sredini, dok su s lijeve i desne strane površine ukrašene strigilima. Katervij u lijevoj ruci drži zatvoreni svitak. Nad bračnim parom je isklesana jedna ruka koja drži vijenac od lovorova lišća. To je božanska ruka, kojoj je hrvatski benediktinac Martin Kirigin posvetio monografiju *La mano divina nell'iconografia cristiana*, Città del Vaticano 1976. Nažalost, ni nju Nestori ne citira, što je tim čudnije budući da je ona objavljena kod istog nakladnika, kao i Nestorijeva, u nizu *Studi di Antichità Cristiana*, XXXI. Kirigin se osvrće na tolentinski sarkofag (p. 126) i tumačeći božansku ruku s vijencem daje ista tumačenja koja sad pruža Nestori, oslanjajući se na znamenitovo Wilpertovo djelo o starokršćanskim sarkofazima, ali i na monografiju K. Bauss, *Der Kranz in Antike und*

Christentum, Theophania 2, Bonn 1940, p. 106, n. 87 (koju Nestori, također, p. 87, ne navodi; Kirigin pak ne navodi Bovinijevo mišljenje). I Kirigin i Nestori ne opredjeljuju se za jedno tumačenje vijenca, već ostavljaju mogućnost da on znači i nagradu za prekogrobni, vječni, život, ali i bračni vijenac. Kirigin čak priziva u pomoć jezike na kojima se sklapanje braka označava kao ovjenčavanje, pa tako izričito navod hrvatski naziv *vjenčanje*. Na poklopcu su u akroterijima s prednje strane, kako tumači autor (p. 88), ponovno prikazani Katervij i Severina, ali nakon 16 godina braka, kada je Katervij, bivši prefekt, preminuo, te kada je udovica za njega i za sebe pribavila ovaj sarkofag *et panteum cum tricoro disposuit et perfecit* (usp. natpis p. 1-3; na poklopcu su i dva metrička natpisa, usp. p. 89 sqq). Upravo je ta kvalifikacija od osobita značaja, pa joj je autor posvetio punu pozornost (p. 16 sqq).

Premda, kako autor ističe, postoje sumnje da bi Katervij od rođenja pripadao senatorskom staležu, te da je doista bio prefekt pretorija (p. 23), nesumnjivo je bio bogat te se je njegova udovica mogla upustiti u nabavku skupocjena sarkofaga i izgradnju objekta koji je, dakle, opisan samim natpisom kao *panteum cum tricoro*. Ta je građevina bila, dakle, sagrađena u Tolentinu krajem 4. ili početkom 5. st. Zanimljivo je da Amijan Marcelin, upravo oko 390. god., opisujući trijumfalni ulazak Konstancija II. u Rim 357., izravno spominje rimski Panteon, kojega je bio sagradio Agripa (usp. p. 25). Ta veličanstvena građevina bila je, bez sumnje eponimna i za ne tako daleki tolentinski mauzolej. U to je doba rimski Panteon još poganska građevina, bit će tek kristijaniziran 609., kada je car odobrio papinu nakanu, pa je mogao biti posvećen Djevici Mariji i svim mučenicima. Međutim, razdoblje tolentinskog mauzoleja je doba u kojem se već mnoge druge poganske građevine transformiraju u kršćanske (usp. p. 26 sq). U to je doba zastalno, Agripin Panteon izazivao sveopće udivljenje, pa nije iznenađujuće kad je tolentinski mauzolej ponio i njegovo ime. Na neposredni uzor upućuje i okolnost da se, nedvojbeno, kod samo te dvije građevine, od antičkih vremena sačuvao njihov, upravo takav, naziv (p. 30).

Taj je jedinstveni spomenik bio jedini starokršćanski spomenik u Tolentinu, gradu koji je stotinjak godina nakon gradnje mauzoleja bio posredstvom svog biskupa Bazilija nazočan rimskim koncilima. Mauzolej je preživio skoro 15 stoljeća, da bi bio srušen u prvoj polovini prošlog stoljeća, prigodom preuređenja katedrale, te se gotovo i izgubilo sjećanje na nj (usp. p. 1). Kada o tome čitamo u Italiji, onda nam je manje iznenađujući i nestanak, otprilike u isto doba, s lica zemlje crkve kraljice Jelene na Otoku u Solinu, pa nismo bez razloga spomenuli i tu knjigu, uz onu o sarkofagu Dobroga pastira, na početku ovog prikaza. Arheološka istraživanja su donijela potvrde (p. 33 sqq). Dakle, doista je po srijedi bila *cella trichora* - građevina trolisna tlocrta, tj. središnja građevina kružnog tlocrta s tri duboke niše (p. 11, fig. 6). Crkve takvog tlocrta bile su

dobro poznate i na našoj obali ali tek u 6. st. (usp. N. Cambi, *Triconch churches on the Eastern Adriatic*, *Acta X CIAC*, II, Città del Vaticano - Thessalonique 1984, p. 45-54; I. Stollmayer, *Spätantike Trikonchoskirchen - ein Baukonzept?*, *JbAC* 42/1999, p. 116-157, osobito 136 sq gdje se spominje i tolentinski mauzolej).

Na koncu, osvrnimo se na rekogniciju sarkofaga koja je po kanonskim propisima, ali sa znanstvenim namjerama, izvršena 1992. Bila je to, začuđujuće, čak peta rekognicija Katervijeva sarkofaga od sredine 15. st.! Sve su rekognicije, osim one prve iz 1455., sada potvrđene i originalnim dokumentima koji su pronađeni u sarkofagu (p. 99 sqq). Očito je bio vrlo živ interes za ovim sarkofagom, koji je u međuvremenu postao kultno mjesto, a sam Katervij u srednjem vijeku štovan kao mučenik i svetac. Antropološki ostaci pokazuju se autentičnim ostacima bračnog para i njihova sina Basa (p. 131 sqq). Rekao bi don Frane Bulić *pia fraus*. Sve je autentično, istaknuta kršćanska obitelj iz kraja 4. st., ali je mučeništvo, u srednjovjekovnom žaru, izmišljeno. Ako bismo željeli biti tankoćutniji, onda bismo s Nestorijem - premda uočavajući da, kako u sarkofagu nisu nađeni novčići stariji od 12.-13. st., kada je za pretpostaviti nastanak žiça-*passio*, a kako niti oko sarkofaga nisu pronađeni starokršćanski ukopi, koji bi bili *ad sanctos*, nije moguće dokazati postojanje kulta u starokršćansko i ranosrednjovjekovno doba (p. 147 sq) - zaključili da su u svakom slučaju Katervij, Severina i Bas, kao pripadnici prve kršćanske zajednice u Tolentinu, čine zajedništvo svetih (p. 149). Po tome su nam i bliski našem paru u Saloni, koji je oko tri četvrtine stoljeća ranije bio predstavljen na sarkofagu Dobroga pastira sa Manastirina, za kojega smo predložili mogućnost identifikacije s Antonijem Sabinijanom i Oktavijom (usp. N. Cambi, *Sarkofag*, op. cit., p. 74 sq).

A kad smo već na Manastirinama i rekogniciji, ne možemo se ne sjetiti rekognicije solinskih i istarskih mučenika 1962.-1964. u Lateranu, kad to *prepoznavanje* smrtnih ostataka nije bilo tako uspješno kao ovo u Tolentinu, premda je dalo dragocjene podatke u prilog tumačenja o autentičnosti mučeničkih relikvija Dujma i drugova i u Rimu i u Splitu. Zanimljivo je kako se, suprotno slučaju u Tolentinu, nije našlo nikakvih podataka o sudbini relikvija u Rimu od vremena kad su donesene do 1674., kada je izvršena kompletna preinaka oratorija sv. Venancija i kad je izvršena rekognicija relikvija, odnosno 1713., kada je ponovno posvećen oltar i relikvije vraćene. Nažalost, očito nije se puno vodilo računa o kultu tih konkretnih dalmatinsko-istarskih mučenika u Lateranu, pa ne postoji nijedan dokument o rekogniciji, kao što to postoje u slučaju smrtnih ostataka Katervijeve obitelji. Prva rekognicija, koja je izvršena nakon toga, 1962., ukazuje na kanonski nepotpuno izvršenu prethodnu rekogniciju (M. Pelosa, *Rekognicija relikvija dalmatinskih i istarskih mučenika u Oratoriju*

*svetog Venancija kod baptisterija Lateranske bazilike u Rimu 1962-1964 godine, VAHD LXIII-LXIV/1961-1962, p. 163-180). S time je, nažalost, izgubljena mogućnost nedvojbenog zaključka, kako je to bilo moguće u slučaju Tolentinskog mauzoleja. Paradoksalno je da se u slučaju oratorija sv. Venancija radi o autentičnim mučenicima dok se u Tolentinu, kao što smo vidjeli, radi o *pia fraus*.*

Emilio MARIN