

Također, time je uklonjeno i shvaćanje da je sa sama činjenica postojanja kršćana javni delikt koji se po spomenutim ediktima vrlo strogo kažnjavao.

Posljedično, time je uklonjen i teško razumljivi apsurd da je kršćanstvo od svojih početaka do *Milanskog edikta* imalo najnepovoljniji položaj upravo u onim dijelovima Carstva gdje je bilo njegovo žarište, gdje je kršćana bilo najviše i gdje je njihov svekoliki utjecaj u društvu (vjerski, politički, gospodarski, kulturni) bio najjači. Sve prethodno rečeno u prvome redu odnosi se na bitne odrednice carske politike glede kršćanstva koje su postavljene *Milanskim ediktom*.

Dino Milinović

Konstantin i kršćanska umjetnost: značenje 313. godine

Dva su događaja na početku 4. stoljeća bila od presudna značenja za budućnost kršćanstva: 312. godine Konstantin (306-337), sin tetrarha Konstancija Klora, pobijedio je Maksencija, sina tetrarha Maksimijana i preuzeo vlast na Zapadu. Kada je 324. godine porazio i Licinija na Istoku, postao je jedini vladar Rimskog Carstva i tako ukinuo komplicirani ustroj vlasti koji je krajem 3. stoljeća uveo Dioklecijan. Prije toga je, zajedno s Licinijem, u Milanu izdao tzv. „Milanski edikt“ (313), proglas kojim je kršćanima omogućio slobodu vjeroispovijesti na prostoru čitave države. Povijest je taj trenutak zapamtila kao prekretnicu, ali slične proglose već su bili izdali Maksencije i Galerije, Dioklecijanov nasljednik, kojega su kršćanske kronike zapamtile kao najomraženijeg progonitelja.¹ No, Konstantin je otišao korak dalje. Nakon pobjede nad Maksencijem kod Milvijskog mosta proširila se legenda o viziji na nebu, odnosno znaku koji mu se ukazao u snu, popraćen rječima *IN HOC SIGNO VINCES* („U ovom ćeš znaku pobijediti“). Kršćanski pisac Laktancije kaže da je, potaknut vizijom, Konstantin zapovijedio svojim vojnicima da ukrase štitove monogramom koji sadrži ukrštena početna slova Kristova imena (slova *hi - ro*) na grčkom.² Premda su povjesničari različito tumačili ovaj Laktancijev navod, bio je to prvi korak k javnom isticanju carske podrške kršćanstvu. Krizmon, osim što predstavlja Kristov monogram, ujedno je i prvi simbol koji je u sebi objedinio kršćansku i carsku simboliku. Specifične okolnosti njegova nastanka ukazuju da mu značenje nije toliko različito od drugih simbola spasa; monogram je, naime, zamišljen kao apotropaički znak, koji je trebao zaštititi Konstantinovu vojsku i pomoći joj da trijumfira nad neprijateljem. Utoliko je krizmon ujedno i varijanta pobjedničkog trofeja – *tropaeon* – koji nam je poznat s brojnih povijesnih reljefa u Rimu i diljem carstva. Kada se u kršćanskoj umjetnosti po prvi puta javi prikaz Kristove muke i smrti, bit će to u potpunosti simbolički prikaz, vezan uz rimski znak trijumfa. O tome svjedoči, između ostalih, kršćanski pjesnik Prudencije, koji krajem 4. stoljeća zaziva „trofej muke, trijumfalni križ“ (*tropaeum passionis, triumphalem crucem*).³

Pobjeda nad Maksencijem kod Milvijskog mosta na rijeci Tiber, koju su kršćanski kroničari spremno usporedili sa starozavjetnim Prijelazom Izraelaca preko Crvenog mora, potvrdila je moć novoga nebeskog zaštitnika rimskog cara i rimske države. Moderni povjesničari preispitali su iskrenost Konstantinova preobraćenja, gurajući u prvi plan portret pragmatičnog, pa i ciničnog političara, ističući njegovu odanost

¹ Galerijev proglas donosi Laktancije (*De mortibus persecutorum*, XXXIV).

² *Ibid.*, 44.

³ *Liber cathemerinon*, IX, 28.

(poganskoj) tradiciji, poglavito u odnosu na naslijeđe solarne simbolike. U prilog tome navode primjere kao što je lijepi zlatni medaljon iz kovnice u Ticinumu (Pavia) iz 313. godine, na kojemu je Konstantin prikazan kao dvojnjak boga Sunca - Sola, prepoznatljivog po mladolikom, pravilnom licu i zrakastoj kruni na glavi (sl. 1). No, to što je Konstantin posebnu vjernost iskazivao bogu Sunca i nije bila neka prepreka za njegov daljnji religijski razvoj. Metamorfoza iz Sola u Krista bila je brza: u jednom mauzoleju ispod bazilike Sv. Petra, vjerojatno iz Konstantinovog doba (svakako iz vremena prije no što je podignuta kršćanska bazilika), sačuvan je mozaik koji prikazuje Sola kako se uspinje na nebo u svom četveropregu. To je tradicionalni ikonografski tip, kakav smo sretali stoljećima u antičkoj umjetnosti, no kršćanske teme koje ga prate u mauzoleju ukazuju na to da nije riječ o poganskom božanstvu, već o Kristu, koji je, nakon što je u prethodnom stoljeću preuzeo na sebe tradicionalnu ikonografiju Dobrog pastira, Orfeja, filozofa ili ribara, naposljetku prisvojio i ulogu boga svjetlosti.⁴

Često se naglašava da prvu kršćansku umjetnost treba dijeliti na razdoblje prije i poslije 313. godine. Istina je, međutim, da nova politička situacija nije donijela brze promjene u kršćanskoj ikonografiji. Politički događaji od važnosti za kršćane – kao što je bila Konstantinova pobjeda na Milvijskom mostu – vjerojatno su utjecali na pojavu i popularnost pojedinih biblijskih tema, poput Prijelaza Izraelaca preko Crvenog mora, ali znakovito je da se i ta javlja s određenom vremenskom zadržkom u odnosu na događaj iz 313. godine. To je svakako neobično; naposljetku, rimska je umjetnost upravo na području povijesnog reljefa imala golemo iskustvo u prikazivanju ratnih



Slika 1. Medaljon iz Ticinuma s prikazom Konstantina i Sola (313)

⁴ A. Grabar, *The Beginnings of Christian Art*, London, 1967, sl. 11 (Konstantin i Sol); sl. 74 (Krist – Sol). "Ja sam svjetlo svijeta. Tko mene slijedi, sigurno neće ići po tami, nego će imati svjetlo koje vodi u život." (Iv VIII, 12). Takav vjerski amalgam zasigurno nije bio stran ljudima u kasnoj antici, naviknutima na sinkretističko poimanje religije; još u prvoj polovici 5. stoljeća, brojni kršćani na ulazu u baziliku Sv. Petra jutrom se okreću u smjeru istoka i klanjaju izlazećem suncu.

sukoba i vojnih tema. Bilo bi pogrešno zaključiti da je novonastala situacija uhvatila kršćansku zajednicu nepripremljenu, jer je Crkva tijekom 3. stoljeća izrasla u dobro ustrojenu organizaciju, a njezini vjernici prisutni su u svim slojevima društva. Euzebije navodi svjedočanstvo aleksandrijskog biskupa Dionizija o kršćanima na dvoru cara Valerijana prije no što je ovaj pod utjecajem „čarobnjaka iz Egipta“ započeo s krvavim progonima (257), a Laktancije spominje „Dioklecijanove pomoćnike koji su već upoznali Gospodina“, potvrđujući da je kršćana bilo i na visokim položajima.⁵ Nije nam se sačuvalo niti jedno reprezentativno kršćansko svetište iz predkonstantinskog razdoblja, ali nema razloga ne vjerovati Euzebiju kada kaže kako se nakon što su bile pretvorene u prah, „katedrale ponovo uzdižu visoko u zrak“ ili Laktanciju koji navodi da je prije Dioklecijanovih progona u Nikomediji crkva bila podignuta „na uzvisini“ i vidljiva iz carske palače, dakle na prominentnom mjestu, i to u gradu koji u to vrijeme uživa status prijestolnice.⁶ Konstantin je započeo s izgradnjom velikih bazilika u Rimu (Lateran, Sv. Petar) i Palestini (Betlehem, Jeruzalem), no premda suvremeni izvori, ponajprije Euzebije, spominju bogate ukrase i skupe materijale – raznobojni mramor, zlato i srebro koje je car stavio na raspolaganje graditeljima – nigdje ne nailazimo na opise figurativnih prikaza u slikarstvu i skulpturi. Istina, Euzebije spominje vrata nove bazilike u Tiru ukrašena reljefima, ali nam ne kaže ništa pobliže o njima.⁷ Nakon što je kršćanska umjetnost tijekom 3. stoljeća uzela maha u zagrobnom dekoru rimskog građanstva, može nam se učiniti da je takva situacija pokazatelj povratka na starozavjetne zabrane slike ili, pak, posljedica oprezne politike kršćanskih careva koji upravljaju državom u kojoj će kršćani još dugo, sve do kraja 4. stoljeća, biti u manjini.⁸ No, 313. godina je svakako donijela veliki preokret; prije toga, carevi su mogli biti više ili manje skloni kršćanstvu, više ili manje nasilni prema kršćanima, ali sada se taj odnos promijenio – sada je car postao zaštitnik i pokrovitelj zajednice, a uskoro i njezin član. Kako se promjena odrazila na likovnu umjetnost i je li carsko pokroviteljstvo za sobom povuklo i novu „retoriku moći“ u slici, koja je trebala nadomjestiti tradicionalnu carsku ikonografiju? Je li je za takvo što uopće bilo potrebe?

Nova retorika moći

Iza slike vladara, kako u helenističko-rimskom svijetu, tako i u drugim razdobljima, nailazimo na duboko usađenu potrebu za održanjem zajednice, za mirom, redom i blagostanjem. Idealni vladar u sebi utjelovljuje vrline koje se smatraju nužnima za uspješnog vođu, a na općoj razini sve ono što se suprotstavlja kaosu i propadanju. Usmjeriti tolike nade u jednog čovjeka značilo je pretvoriti ga u simbol i pridati mu

⁵ Euseb. *HE*, VII, 10; Lact. *De mortibus*, X, 2.

⁶ *HE*, X, 2; *De mortibus*, XII, 3.

⁷ *Vita Constantini*, III, 25-42; *HE*, X, 4.

⁸ Različiti autori nude različite brojke; u doba Konstantina procjene se kreću oko 10-15% stanovništva carstva. MacMullen smatra da je carstvo oko 400. još uvijek pretežno ne-kršćansko (*Christianizing the Roman Empire A.D. 100-400*, Yale Univ. Press, 1984, 83).

razne simboličke funkcije. Odatle i „mistika vladara”, koja se – utemeljena jednako na legendama kao i na činjenicama – pojavljuje kao jedna od arhetipskih tema u svim kulturama i civilizacijama. Imamo sreću što nam je Rim ostavio čitav niz spomenika – slavloluka, trijumfalnih stupova, oltara i slično – koji dobro ilustriraju ulogu cara u rimskom svijetu i način na koji je bio doživljen u javnosti. Jedan od tih je i slavloluk što ga je Rimski senat 315. godine dao podići u čast Konstantina, „osloboditelja grada“ (*liberator urbis*) i „obnovitelja mira“ (*restitutor quietis*), koji je tri godine ranije, pobijevši Maksencija na Milvijskom mostu blizu Rima, postao gospodar Rima i zapadnog dijela Carstva (sl. 2).

Na prvi pogled, Konstantinov slavloluk nije smion i inovativan spomenik, kao što je to bio Trajanov stup. U Rimu su slavloluci otprije dobro poznati, kao i njihov dekorativni program, koji je svima trebao pokazati nadmoć Rima i rimskog oružja i pritom naglasiti važnost cara kao zaštitnika *res publicae*. No, slavloluk iz 315. godine – u najvećoj mjeri sačuvan sve do danas – po mnogočemu je novost u rimskoj tradiciji, pa čak i prekretnica u odnosu na shvaćanje temeljnih principa carstva. To se prije svega odnosi na korištenje dijelova koji su preuzeti s ranijih carskih spomenika, od elemenata arhitekture – brižno odabranih prema reprezentativnosti i dekorativnosti (stupovi, mramorna oplata) – do gotovih reljefa iz vremena Trajana, Hadrijana i Marka Aurelija. Istina, upotreba spolija nije sasvim nov fenomen; već je Dioklecijanov *Arcus novus*, čini se, sadržavao dijelove skulpture sa starijih spomenika, a poznato je i da su tetrahrijski



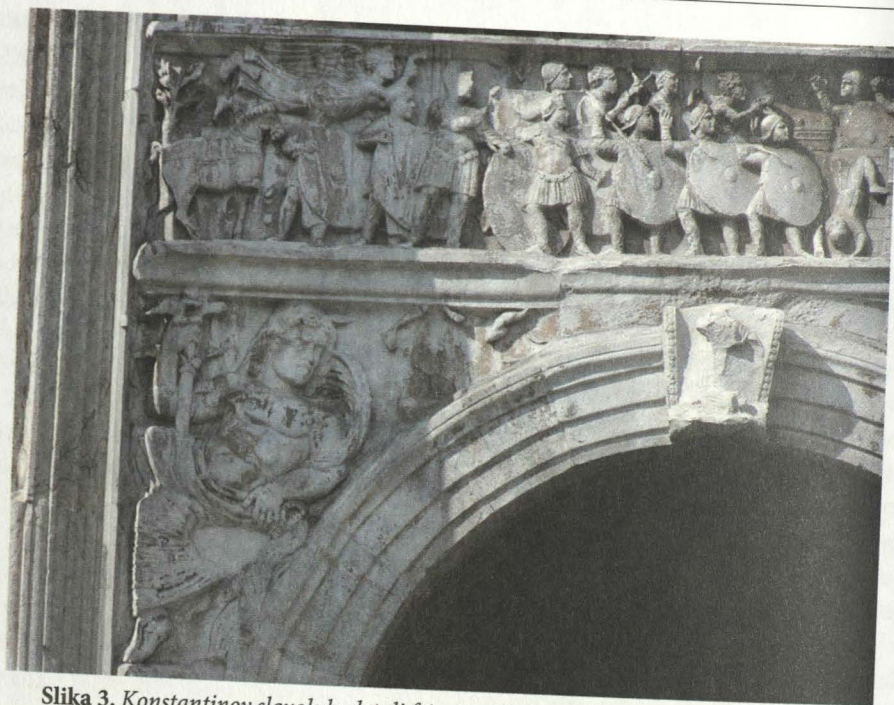
Slika 2. Konstantinov slavloluk u Rimu (315)

portreti u velikom broju nanovo upotrebjene skulpture iz ranijih razdoblja.⁹ Takvu pojavu zasigurno ne treba tumačiti nedostatkom kipara i radionica; tomu proturječi, između ostaloga, bogata proizvodnja rimskih radionica sarkofaga tijekom 3. stoljeća. Odgovor prije leži u činjenici da je eklektični ukus Rimljana oduvijek dopuštao hibridne kreacije, nastale kao posljedica sudara tipično rimskih potreba za slikom s likovno razvijenijom helenističkom kulturom. Međutim, još od vremena Augustovog Oltara mira (od kojega je znatno veći), u Rimu nije podignut spomenik koji je u sebi trebao objediniti rimsku prošlost i sadašnjost na način kako je to bilo zamišljeno na Konstantinovu slavloluku. Čini se kao da su graditelji (i nalogodavci) dobro naslutili ne samo neuobičajeno dugu vladavinu novog cara, već i revolucionarne promjene do kojih će ona dovesti.¹⁰ Nanovo upotrebjeni reljefi su raspoređeni u gornjem dijelu slavloluka i na atici; ispod njih je originalni friz iz 315. godine, s prikazom Konstantinova vojnog pohoda protiv Maksencija i trijumfalnog ulaska u Rim, koji opasuje spomenik poput kakovog pojasa i kao da ih sve objedinjuje. Da je raspored figuralnog ukrasa bio pomno planiran i prilagođen promatraču vidimo i po tome što se veličina pojedinih polja povećava prema vrhu: dok je Konstantinov friz visok oko jednog metra, reljefna polja na atici imaju gotovo tri metra.

Tema friza iz 315. je bez presedana u rimskoj umjetnosti: on, naime, ilustrira „građanski“ rat, a pojedine epizode uključuju podsjedanje italskih gradova, sudar dviju rimskih vojski (sl. 3), poraz uzurpatora (tirana) Maksencija i smrt rimskih građana, što je bila tabu tema službene umjetnosti, u skladu s običajem prema kojemu rimski vojskovođa nije imao pravo na trijumf osim u slučaju pobjede nad vanjskim neprijateljem – reljefi na stupovima Trajana i Marka Aurelija, na sačuvanim i poznatim slavlolucima to nam uvijek iznova potvrđuju. S Konstantinom se takav odnos promijenio, kao što se promijenila i ustaljena ikonografija javnih rituala: ukoliko usporedimo carev trijumfalni ulazak u Rim (*adventus*) nakon pobjede nad Maksencijem (dio friza na istočnoj strani slavloluka) s istom temom na Titovom slavloluku ili na nešto kasnijim reljefima iz Palazzo della Cancelleria, ustanovit ćemo da su u Konstantinovo povorci izostali uobičajeni predstavnici senatskog staleža (liktori) i da se ona sastoji isključivo od naoružanih trupa. Sam car, koji je ranije stajao u kočiji, sada sjedi na tronu koji je zamijenio tradicionalnu *sellu curulis* republikanskih magistrata. Na sjevernom frizu su dvije scene koje svojom simetričnom kompozicijom i frontalnim prikazom cara u sredini narušavaju uobičajeni narativni slijed friza: u sceni obraćanja senatu i narodu na Rimskom forumu (*oratio*), Konstantin stoji na rostri među senatorima, a u sceni darivanja (*largitio*) sjedi na prijestolju, pri čemu zauzima punu visinu reljefa i dominira

⁹ D. E. E. Kleiner, *Roman Sculpture*, Yale Univ. Press, 1992, sl. 376-381. Većina Konstantinovih 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.

¹⁰ Među brojnim studijama o Konstantinu preporučam onu A. H. M. Jonesa, *Constantine and the Conversion of Europe*, Toronto, 1978; novija, uravnotežena procjena povijesne važnosti prvog kršćanskog cara je, čini mi se, nedavna knjiga francuskog povjesničara P. Veyna, *Quand notre monde est devenu chrétien*, Paris, 2007.



Slika 3. Konstantinov slavoluk: detalj friza s prikazom bitke na Milvijskom mostu

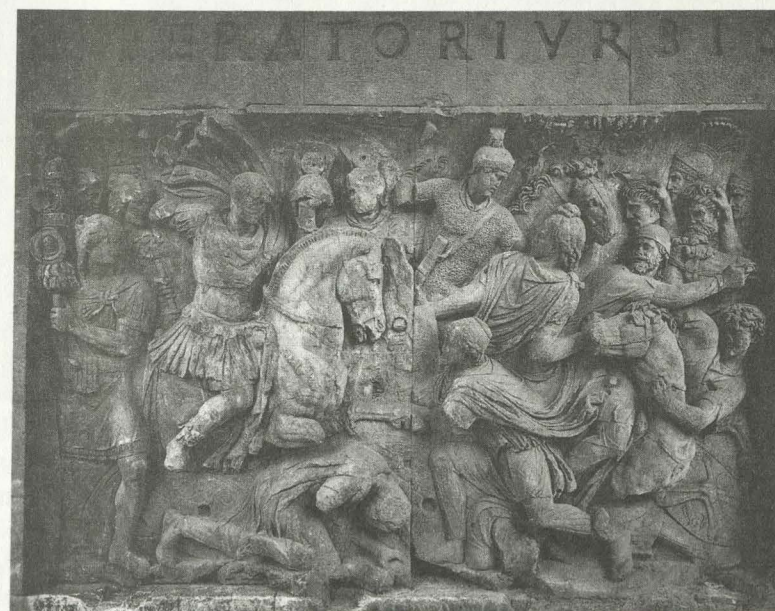
nad mnoštvom figura okupljenih građana, bez da istovremeno s njima komunicira na način kako je bilo uobičajeno na ranijim verzijama iste scene (na Trajanovom slavoluku u Beneventu, primjerice). Sve te promjene ukazuju na to da je ideja cara kao prvaka (*princeps*) ustupila mjesto drugačijoj vrsti reprezentativnosti, sračunatoj na to da ga izdigne iznad svih ostalih staleža i pojedinaca, pretvarajući ga u sliku monarha, božanskog namjesnika na zemlji.¹¹

Takav prikaz odriče autoritet svima osim samome Konstantinu i vojsci, na čelu koje je pobjedonosno umarširao u Rim. To je ujedno odricanje od onog dijela carskog identiteta koji još od vremena Augusta predstavlja znak lojalnosti prema tradiciji i Rimu kao sjedištu Carstva, ali i jasna politička poruka u odnosu na Senat. No, zato je odabir reljefa sa starijih spomenika bio sračunat da uspostavi ravnotežu između „monarhijske pozicije vladara s jedne, te njegova položaja rimskog građanina s druge strane“.¹² Oni, naime, predstavljaju tipizirane, simboličke rituale u kojima su sadržane careve obaveze kao zakonodavca, vojskovođe, građanina ili vrhovnog svećenika i kroz koje dolazi do

¹¹ O razvoju ideje cara i novoj „retorici moći“ na državnim spomenicima u kasnoj antici vidi studiju E. Mayera, *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.

¹² Mayer, *Rom ist dort, wo der Kaiser ist*, n. dj., 212; M. Bergmann govori „o ritualima konsenzusa“ u odnosu između cara i Senata („Konstantin und der Sonnegott“, u: A. Demandt i J. Engemann (ur.), *Konstantin der Grosse*, Kolloquiumsband, Trier, 2006, 145).

izražaja njegova kraljevska, religijska i juridička uloga, sadržana u pojmu *imperiuma*.¹³ Kao takvi, oni su ogledalo vladarskih dužnosti i njegovih vrлина. Tako reljef iz vremena Trajana u središnjem prolazu slavoluka prikazuje cara kao ratnika na konju, na čelu rimske vojske koja silovito gazi barbare (vanjski neprijatelj!), što je dakako podsjetnik na Trajanove pobjede u Dakiji, ali i aluzija na helenističke prikaze Aleksandra Velikog (sl. 4).¹⁴ Na zidu nasuprot je drugi reljef iz vremena istog cara: bitka je završila, Viktorija kruni pobjednika pobjedničkim vijencem, uz njih tu je i božica Roma, dok u pozadini vojnici dovršavaju svoj krvavi posao. Povrh Konstantinova friza, osam medaljona s reljefima iz Hadrijanova vremena (po četiri sa sjeverne i južne strane slavoluka), nepoznatog porijekla i za koje je teško naći usporedbe u rimskoj umjetnosti, prikazuju cara u lovu (odlazak u lov, lov na vepa, medvjeda i lava) i pri prinošenju žrtve na oltarima različitih poganskih božanstava (sl. 5).¹⁵ Lov, posebno onaj na lavove, oduvijek je bio sinonim za hrabrost, ali i prerogativ vladara. Prema navodima u *Historia Augusta*, Hadrijan je bio strastven lovac, pa tako izbor teme za medaljone ne treba iznenaditi.



Slika 4. Konstantinov slavoluk: Trajanov reljef s prikazom bitke protiv barbara

¹³ *Imperium*: suverena vlast sakralne prirode koja uključuje pravo na zapovjedništvo – kako vojno (*imperium militiae*), tako i civilno (*imperium domi*).

¹⁴ To je tzv. „Veliki Trajanov friz“, u središnjem prolazu i na užim stranama atike. Friz vjerojatno potječe s nedalekog Trajanova foruma, ali ima mišljenja da je dopremljen s istoka, iz egejskog prostora, s obzirom na sličnost s Antoninskim oltarom iz Efeza; usp. R. R. Holloway, *Constantine and Rome*, Yale Univ. Press, 2004, 31-32.

¹⁵ Jedna od hipoteza je da se radi o tondima 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.

Ipak, u kontekstu ponovne upotrebe reljefa na Konstantinovu slavoluku o lovu treba ponajprije razmišljati kao o simboličkom prikazu hrabrosti, odnosno ilustraciji jedne od kardinalnih carskih vrlina (*virtus Augusti*). Naposljetku, osam pravokutnih reljefnih polja na atici slavoluka (po četiri sa sjeverne i južne strane), iz vremena Marka Aurelija, predstavljaju standardni repertoar carske ikonografije, s temama koje ilustriraju najvažnije trenutke carske dužnosti (odlazak u rat, obraćanje trupama, predaja neprijatelja i



Slika 5. Konstantinov slavoluk: Hadrijanovi medaljoni s prikazom lova i prinošenja žrtve

privođenje zarobljenika, lustracija, trijumfalni povratak u Rim, darivanje građana). Ti su reljefi suvremenog promatrača trebali podsjetiti na to da se za blagodati mira valjalo izboriti „uz puno znoja“ (*sudore largo*), ali i da je Konstantin, baš kao i nekoć Marko Aurelije, budni čuvar granica Carstva i pobjednik u brojnim ratovima s barbarima.¹⁶ Njima su bliska četiri reljefa, danas u Kapitolijским muzejima u Rimu, koji su nekoć vjerojatno činili dio iste cjeline izgubljenog spomenika iz vremena Marka Aurelija ili njegova sina i nasljednika Komoda.¹⁷ Barem za jedan od tih, kao što ćemo vidjeti kasnije, možemo naslutiti razlog za neuvršavanje na Konstantinov slavoluk.

¹⁶ Jedan panegirik iz 307. godine, izgovoren u prigodi vjenčanja s Faustom, navodi kako je pobio na tisuće Franaka i dva njihova kralja bacio zvijerima u amfiteatru na veselje puku. Sudeći po tome, Konstantin je, barem u Galiji, imao popriličnu vojnu reputaciju.

¹⁷ Za detaljni opis i analizu reljefa vidi I. S. Ryberg, *Panel Reliefs of Marcus Aurelius*, New York, 1967.

Dokaz za ciljano, smišljenu upotrebu ranijih reljefa na slavoluku ogleda se i u činjenici da su na njima sustavno izmijenjene glave glavnih protagonista, pa je tako Konstantinov portret umetnut umjesto Trajanova, Hadrijanova i Markova.¹⁸ Intervencije u starije reljefe na Konstantinovom slavoluku mogu nam se učiniti kao još jedan primjer obračuna s prošlošću. Brisanje uspomene na nepopularne careve (*damnatio memoriae*) uništavanjem kipova ili preoblikovanjem portretnih glava nije bila rijetkost u vrijeme carstva i predstavljala je kako demonstraciju omraženosti svrgnutog vladara, tako i politički manifest njegovog nasljednika. Za Roberta Turcana to je podsjetnik da je „rimska službena umjetnost umjetnost povijesnih prilika“!¹⁹ Posljedica takva pristupa su i česti stilski zaokreti, poglavito kada je riječ o promjeni dinastije: primjerice, Vespazijanovi izrazito realistični portreti, u republikanskoj tradiciji, tumače se svjesnim otklonom toga Flavijevca od heleniziranih portreta omraženog Nerona. Takav „dnevopolitički“ odnos prema liku vladara ogleda se i u izboru predložaka za Konstantinove portrete na slavoluku: rađeni po uzoru na Augustove i Trajanove, oni predstavljaju ogromnu promjenu u odnosu na „zastrašujuće likove“ (*Schreckbilder*) tetrarha koji im prethode i vraćaju se uravnoteženim, klasičnim tipovima, ostavljajući dojam namjerne obnove (*renovatio*).²⁰ Elementi „konstantinskog klasicizma“ – mladost, ljepota, pravilne i dostojanstvene crte lica – koji su zamijenili pretjeranu izražajnost i „prodoran pogled“ (*fulgor oculorum*) tetrarhijskog portreta, prepoznatljivi su i na portretima na novcu. Možda ponajbolji primjer je spomenuti medaljon iz 313. godine, na kojemu su Konstantin i njegov solarni zaštitnik *Sol Invictus* prikazani u profilu, jedan do drugoga, gotovo kao blizanci.²¹ Apolonijске „vrijednosti“ za sobom su povukle i obnovu klasičnih oblika, smatranih najprikladnijima za prikaz božanskog autoriteta i vladarskog dostojanstva (sl. 6).

No, nisu samo klasični uzori utjecali na Konstantinov javni lik; na pojedinim portretima na slavoluku prisutan je i sneni, melankolični pogled, usmjeren prema nebu i nevidljivom zaštitniku, svojstven Aleksandru Velikom. To je tek nagovještaj tendencije koja će doći do punog izražaja na Konstantinovim portretima na novcu iz sredine 320-tih godina, kada se po prvi put javlja i kraljevska dijadema u kosi, tanka vrpca ukrašena dragim kamenjem i perlama, atribut helenističkih vladara, od koje su

¹⁸ Na dva Hadrijanova medaljona izvorne glave zamijenjene su portretima Konstancija Klora ili Licinija; usp. Holloway, *Constantine*, n. dj., 21-22; usp. 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 na reljefnim poljima također su prerađeni u Konstantina, ali su ti kasnije izgubljeni i u 18. stoljeću zamijenjeni novim, vrlo sličnim Trajanovim; usp. Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., 288 i 435. Nedostaju i svi Konstantinovi portreti na frizu iz 315. godine.

¹⁹ R. Turcan, *L'art Romain dans l'histoire*, Paris, 1995, 134.

²⁰ 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 (*Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen*, Berlin, 1984, 66) kao uzore navodi Augusta i Trajana; usp. također Smith, *Public Image of Licinius*, n. dj., posebno 185-186.

²¹ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 11.



Slika 6. Konstantinov slavoluk: Konstantinov portret

rimski carevi inače zazirali.²² Čini se da je Konstantin prvi svjesno iskoristio potencijal helenističkog (mističnog) koncepta diviniziranog vladara, za što klasični portret nije imao odgovarajuće formalno rješenje. Konstantinov lik tako, umjesto naglaska na slozi među tetarhijskim vladarima – koji se ispoljavao u ciljanoj sličnosti njihovih portreta – ističe karizmatičnost osobe i odnos prema božanskom pokrovitelju (sl. 7). Ne treba nas iznenaditi što je Euzebije, koji je odrastao u dijelu Carstva gdje je takvo shvaćanje bilo duboko ukorijenjeno (Palestina, Egipat), među prvima prepoznao transformaciju koja se dogodila: „Naš je car... slika carstva nebeskog, on upravlja svoj pogled prema visinama... Jedini kralj je slika jednog Boga, jedinoga vladara na nebu.“²³ Pritom je gotovo sigurno da prikaz na novcu nije bio samo ikonografska konvencija, već je doista odražavao sliku koju je Konstantin nastojao njegovati u javnosti. Koliko je doista riječ o realističnom portretu, u smislu fizionomijske sličnosti je, dakako, sasvim druga stvar. Panegirici, s uobičajenim pretjerivanjem, uspoređuju Konstantina s Apolonom i kažu da je bio „iznad svega lijep“, u čemu možemo prepoznati želju za usporedbom s Aleksandrom, ali i namjerni odmak od grubih, vojničkih fizionomija tetarhijskih

²² Čini se da je dijadema redovita nakon 325. godine; usp. Smith, *Public Image of Licinius*, n. dj., 177. Lijep primjer je novac kovan u Sisku 326/7; vidi *Roman Imperial Coinage* (RIC), VII, 451, br. 207.

²³ *De laudibus Constantini*; riječ je o panegiriku izgovorenom povodom tricenalija – tridesete obljetnice Konstantinove vladavine, 336. godine, vjerojatno u Konstantinopolu; usp. K. M. Setton, *Christian Attitude Towards the Emperor in the Fourth Century*, New York, 1941, 46 i dalje. Euzebije drugdje spominje prikaze Konstantina na kovanicama, koji su možda bili povod za gornji opis (*Vita Constantini*, IV, 15, 1-2).



Slika 7. Konstantinov portret na kovanici (327)

vladara.²⁴ No, promjene u načinu prikaza i odabiru uzora – od klasičnih u vrijeme rimskog slavoluka do helenističkih u kasnijim godinama – pokazuju kako je riječ o dinamičkom odnosu, koji je podložan prije svega promjenjivom konceptu vladarske moći i idejama koje carski portret mora utjeloviti. Tako i Konstantinov portret u konačnici negira tetarhijski princip odabira vladara i umjesto toga promiče poruku da je car „zaslužio Carstvo rođenjem“, odnosno dinastijskim legitimitetom, a ne kao njegovi prethodnici zahvaljujući vojnom umijeću, sretnim okolnostima ili dogovoru određenog broja ljudi. Carstvo je, jednom rječju, u rukama više sile, neimenovanog božanstva s Konstantinova slavoluka i predstavlja najveći dar, namijenjen isključivo odabranima.²⁵

Koncept, dakle, ima prednost u odnosu na stil: razlike između Konstantinovih portreta i onih njegova suparnika Licinija, primjerice – koliko god njih dvojica bili različiti u stvarnosti – jasno demonstriraju kako ne postoje parametri jedinstvenog stilskog razvitka koji obično smatramo glavnim postulatima u povijesti umjetnosti. Umjesto toga, imamo „stilski kaos“, odnosno „eksperimentiranje s carskim likom, od strane suparnika koji iskušavaju različite oblike portreta unutar i izvan tetarhijskih normi“.²⁶ Takav odnos prema formi može objasniti i činjenicu da je većina sačuvanih Konstantinovih portreta izrađena od nanovo upotrebljene skulpture iz ranijih razdoblja, dakle reciklažom već postojećeg materijala, što je bilo karakteristično za tetarhijske portrete, ali i za kultne kipove nakon polovice 3. stoljeća.²⁷

* * *

²⁴ *Panegyrici latini*, VI, 21, 5-6.

²⁵ Jones, *Constantine*, n. dj., 62-63.

²⁶ Smith, *Public Image of Licinius*, n. dj., 184.

²⁷ *Ibid.* 181; M. Ghetta („Trier“, u: Demandt i Engemann (ur.), *Imp Caesar Flavius Constantinus*, kat. izložbe, Mainz, 2007, 222) slijedi tradicionalna tumačenja i kao razlog za „reciklažu“ navodi pad proizvodnje kamenih spomenika u drugoj polovici 3. stoljeća.

Rado bismo znali više o recepciji Konstantinova slavluka tijekom kasnijih stoljeća, imajući u vidu sudbinu konjaničkog kipa Marka Aurelija, za kojega popularna legenda tvrdi da svoj opstanak duguje činjenici da ga je srednji vijek zamijenio za prvoga kršćanskog cara. Renesansni su ga slikari često reproducirali u svojim slikama idealnih gradova, ali Rafael u jednom pismu Papi ističe suprotnost između kvalitetne antičke gradnje i niske razine skulpture na slavluku.²⁸ Moderni povjesničari često nisu bili skloni Konstantinu, a povjesničari umjetnosti njegovu slavluku. Jakob Burckhardt u 19. i Bernard Berenson u 20. stoljeću bili su posebno oštri u ocjenama. Dobrim dijelom zahvaljujući njihovu autoritetu, slavluk je dugo smatran bezidejnim *patchworkom* i paradigmom likovne inferiornosti kasne antike u odnosu na spomenike iz ranijeg razdoblja. Nedostatak pravih majstora, ugašene radionice, zbrda-zdola prikupljene spolije, niska umjetnička razina friza iz 315., sve su to bili argumenti pobornika dekadencije i propadanja likovnog umijeća. Pristup se promijenio nakon pionirskog rada Aloisa Riegla, a revalorizacija kasne antike kao zasebnog umjetničkog razdoblja gotovo uvijek je polazila upravo od Konstantinova slavluka. Hans Peter L'Orange je tako mogao ustvrditi da odnos prema naslijeđu na slavluku predstavlja „istinski kreativni doprinos Konstantinova vremena povijesti umjetnosti“.²⁹ No, za razliku od Rieglove teorije nove forme (*Kunstwollen*), danas nas slavluk zanima upravo zbog gotovo revolucionarnog odricanja od koncepta jedinstvenog stila u korist jasne ideološke poruke koja leži u odabiru reljefa iz različitih razdoblja rimske povijesti. Za Davida Wrighta, „ta je umjetnost uvjetovana izvanjskim razlozima i to će biti pravilo tijekom čitave Konstantinove karijere.“³⁰ Pritom zamjena identiteta na Konstantinovu slavluku nije imala za cilj brisanje uspomene na ranije vladare, već dodatno veličanje aktualnog cara; zaodjenuvši se tijelom Trajana, Hadrijana i Marka Aurelija, Konstantin jasno ističe želju da se simbolički izjednači s najvećim među svojim prethodnicima, najavljujući na taj način povratak zlatnog doba (*aurea aetas*).³¹

Djelotvornost takve „travestije“ svakako ovisi o njezinoj prepoznatljivosti za promatrača. Doista, u kojoj mjeri su Konstantinovi suvremenici mogli prepoznati pojedine povijesne segmente na reljefima slavluka, kao što to može današnji promatrač, oboružan dalekozorom, moćnim fotografskim objektivima ili reprodukcijama? Nema sumnje da bismo učinili pogrešku kada bismo im, iz današnje perspektive, pripisali poznavanje „stilova“ različitih razdoblja. Kovanice koje su tijekom 3. stoljeća periodično ponavljale Augustove i Trajanove divnizirane portrete nisu morale kolati u svim dijelovima carstva niti biti dostupne svim segmentima društva.³² No, prosječni

²⁸ Slavluk je, primjerice, prepoznatljiv na Peruginovim freskama u Sikstinskoj kapeli.

²⁹ L'Orange, *Das spätantike Herrscherbild*, n. dj., 43.

³⁰ Wright, *True Face*, n. dj., 506.

³¹ Ideološki motivirana „zamjena identiteta“ već je prisutna na Dioklecijanovu *Arcus novus*, premda je tetrahijski portret toliko oštećen da je teško prepoznatljiv; usp. Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., 413 i sl. 376.

³² 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.

Rimljanin vjerojatno se nije odveć zamario pitanjima oko nastanka reljefa i imena izvornih carskih protagonista; umjesto toga, unaprijed je znao što treba očekivati od spomenika čije posvećenje 315. godine je koincidiralo s proslavom Konstantinove desete obljetnice vladanja (*decennalia*), na što ga je podsjećao i natpis uklesan po sredini atike povrh Hadrijanovih medaljona.³³ Znao je, dakle, da nije riječ o spomeniku isključivo trijumfalne naravi, kao što je to bio slavluk Septimija Severa iz 203. godine, na kojemu su bile prikazane ratne scene i pobjeda nad Partima, ili nedaleki Titov slavluk s trijumfalnom povorkom i plijenom iz Jeruzalema, već o spomeniku nalik na onaj tetrahijski na forumu iz 303. godine, koji je bio posvećen dvadesetoj obljetnici (*vicennalia*) Dioklecijanove vladavine. Jednom rječju, očekivao je – i dobio – ne samo kronologiju Konstantinovih pobjeda, već likovno upečatljiv program ideološke propagande: tipske, dobro poznate prikaze rimskog cara, njegovih dužnosti i vrlina. Bio je to standardni ikonografski repertoar, koji bismo mogli usporediti s predizbornim obećanjima današnjih političara koji nam govore ono što svi želimo čuti. No, u tom – očekivanom – programu bilo je poruka koje su mogle zbuniti, kao već naglašena činjenica da se na frizu iz 315. godine Konstantin pojavljuje kao pobjednik u bratoubilačkom ratu, što je bio slučaj bez presedana u rimskoj tradiciji.

Jedna od takvih, za suvremenike zbunjujućih poruka vezana je uz carev odnos prema božanstvu. Među tipskim carskim vrlinama oduvijek je posebno mjesto imala pobožnost (*pietas*), koja je trebala osigurati naklonost bogova (*pax Deorum*), pa su tako Rimljani još u doba Republike razvili ikonografske tipove koji su trebali u slici demonstrirati ovu vječnu istinu. Najčešća, doslovna ilustracija je ritualna gesta koja prikazuje cara *velato capite* kako prinosi kultnu žrtvu na oltar državnih bogova. Na Trajanovom stupu ta je scena prisutna na osam mjesta!³⁴ Vrlina pobožnosti na Konstantinovu slavluku čini se jednako snažno naglašenom: čak četiri medaljona iz vremena Hadrijana i jedno reljefno polje iz vremena Marka Aurelija prikazuju žrtvu. U tom smislu, slavluk se logično nadovezuje na svoje carske prethodnike, poglavito na spomenike koje su podizali vladari tetrahije – *religiosissimi Augusti et Caesares* – u skladu s Dioklecijanovom politikom vjerske i moralne obnove. Jedan od tih, tzv. spomenik „pet stupova“, podignut 303. godine na Forumu u Rimu prepoznatljiv je na sjevernom frizu Konstantinova slavluka, u prizoru obraćanja narodu (*oratio*).³⁵ Konstantin stoji na povišenom podiju (rostri), točno ispod središnjeg stupa tetrahijskog spomenika, na

³³ Analize spomenika često previdaju činjenicu da slavluk zapravo objedinjuje trijumf i proslavu decenarija; o tome više A. Chastagnol, „Aspects concrets et cadre topographique des fêtes décennales“, u: *L'Urbs, espace urbain et histoire*, Publications de l'Ecole Française de Rome, 98, 1987, 491-507.

³⁴ Na stupu Marka Aurelija ista tema je prisutna „samo“ 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*, Turnhout, 2000, 227-242.

³⁵ Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., 413-417 i 450. To je spomenik u čast Dioklecijanove 20. obljetnice vladavine, od kojega je preostala samo baza jednog stupa; za interpretaciju vidi osobito J. Engemann, „Die religiöse Herrscherfunktion im Fünfsäulenmonument Diocletians in Rom und in den Herrschermosaiken Justinians in Ravenna“, u: *Frühmittelalterliche Studien*, 18, 1984, 336-356.

vrhu kojega je figura Jupitera, koja nadvisuje ostala četiri stupa s tetrasima (sl. 8).³⁶ Takav odabir zasigurno nije bio slučajan. Pozivanje na kontinuitet s politikom prethodnika, odnosno na Jupitera kao vrhovnog zaštitnika rimske države, Konstantinovi suvremenici sigurno su prepoznali i u carevom kipu iz Maksencijeve bazilike (*Basilica Nova*) na forumu, koji je do nas dospio u dijelovima. Riječ je o skulpturi kolosalnih dimenzija (o. 12 m), vjerojatno akrolitu, koja je prikazivala Konstantina u sjedećem položaju i božanskoj polunagosti, s kopljem (žezlom) u desnoj ruci, po uzoru na divinizirane prikaze vladara, poput onoga na tzv. *Gemma Augustea*, s tom razlikom što je nekoć takav tip u pravilu bio rezerviran za mrtve i divinizirane careve, a sada je poslužio za odavanje počasti živućem vladaru.³⁷ Konstantina, međutim, ne treba optuživati zbog megalomanije, ostaci zidnih slika u Amonovom svetištu u Luksoru u Egiptu s početka 4. stoljeća, gdje su (živući) Dioklecijan i njegovi suvladari prikazani poput bogova, potvrđuju da se je i taj raskid s tradicionalnom ikonografijom vladara dogodio za vrijeme tetrahije.³⁸



Slika 8. Konstantinov slavoluk: detalj friza sa scenom obraćanja (oratio)

³⁶ Umjesto portretnih kipova tetrahija, Engemann (*Die religiöse Herrscherfunktion*, n. dj., 341) predlaže kipe carskih genija s rogovima izobilja u ruci umjesto žezla; jednako tumačenje i kod Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., 414.

³⁷ Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 399-401. O izvornom identitetu kolosa i danas se raspravlja, a mišljenja idu od toga da je riječ o božanstvu, pa do Trajana, Hadrijana ili, što bi bilo logično očekivati, Maksencija, koji je započeo s izgradnjom bazilike; usp. N. Hannestad, „Porträtskulptur“, u: Demandt i Engemann (ur.), *Imp Caesar Flavius Constantinus*, n. dj., 101.

³⁸ Usp. J. G. Deckers, „Göttlicher Kaiser und kaiserlicher Gott“, u: F. A. Bauer i N. Zimmermann (ur.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, Mainz, 2001, 7.

Program slavoluka u brojnim detaljima odaje, dakle, duh tetrahijskog doba. To govori o Konstantinovim nastojanjima da se prikaže kao zakoniti nasljednik svojih prethodnika i nastavljatelj djela svoga oca, tetrahija Konstancija Klora. Preko žene Fauste, Konstantin je bio rodbinski povezan s prvim Dioklecijanovim suvladarem Maksimijanom i premda je njihov odnos završio sukobom i Maksimijanovom smrću (310), pa tako i (privremenim) brisanjem njegove uspomene, Konstantin ga se nije odrekao upravo zbog važnosti dinastijskog kontinuiteta.³⁹ To je razlog zašto još polovicom 4. stoljeća nailazimo na natpise na kojima Konstancije II. sebe naziva sinom božanskog Konstantina i potomkom božanskog Maksimijana.⁴⁰ Pa ipak, usporedba s Dioklecijanovim spomenikom „pet stupova“ iz 303. godine na Forumu pokazuje i odstupanja od uobičajene ikonografije: reljef na jedinoj sačuvanoj bazi ovog spomenika prikazuje jednog od četiri tetrahija (to je možda baš Konstantinov otac) kako u društvu bogova i okupljenih senatora sudjeluje pri prinošenju žrtve vola, krmače i ovna, znane kao *suovetaurilia*, koja simbolizira lustraciju i sastavni je dio vicenalijske proslave.⁴¹ Jedini reljef takvog sadržaja na Konstantinovu slavoluku je visoko gore, naatici, na jednom od reljefnih polja Marka Aurelija. Četiri prikaza na Hadrijanovim medaljonima ne predstavljaju, naime, krvave žrtve.

Je li to nagovještaj velike promjene koja će uskoro nastupiti? Suvremeni kroničari često su isticali Konstantinovu odbojnost prema ritualnim žrtvama, a barem jedan izvor govori o tome da se za dolaska u Rim u godini posvećenja slavoluka odbio popeti na Kapitolij i tamo prinijeti žrtvu Jupiteru, što je bio tradicionalni običaj na kraju trijumfalne povorke.⁴² Možda to odgovara činjenici da se svi prizori žrtvovanja na Konstantinovu slavoluku nalaze na nanovo upotrebljenim reljefima iz vremena Hadrijana i Marka Aurelija, dok su izostali na frizu iz 315. godine, na kojemu je prikazana vojna protiv Maksencija.⁴³ Za razliku od Trajana ili Marka Aurelija na njihovim trijumfalnim stupovima, Konstantin nigdje ne prekida vojni pohod da bi prinio tradicionalnu žrtvu bogovima. Sve to moralo je djelovati prilično zbujujuće na suvremenike, kao što i dan danas zbujuje stručnjake koji se ne prestaju zapitkivati o pravom Konstantinovu licu. Nema sumnje da je u vrijeme podizanja slavoluka Konstantin svjestan svoje nove uloge u promicanju kršćanstva, o čemu svjedoči njegova graditeljska djelatnost u Rimu, njegovi zakoni, kao i činjenica da nam nije poznata niti jedna njegova posveta nekom poganskom božanstvu. U jednom pismu Konstantin sam sebe naziva „biskupom onih izvan Crkve“ (pri čemu je možda mislio na svoje podanike ne-kršćane), utirući put za

³⁹ To je, dakako, uključivalo uništavanje njegovih „slika“, odnosno kipova; usp. Euseb. *Vita Constantini*, I, 47, 1.

⁴⁰ Npr. CIL 03.03705.

⁴¹ Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 382-385.

⁴² Neki misle da nije riječ o Konstantinovu posjetu Rimu 315., već onom 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.

⁴³ Za detaljan opis povijesnog friza vidi Holloway, *Constantine*, n. dj., 36 i dalje.

ono što je Charles Pietri okarakterizirao prvim „cezaropapizmom”.⁴⁴ Tu je i zanimljivi srebrni medaljon iz Ticinuma s prikazom krizmona na carevoj vojnoj kacigi iz iste godine kada je podignut slavluk u Rimu.⁴⁵ Slijedom iznesenog, očekivali bismo da ćemo na dokaze, ili barem na tragove kršćanstva naići i na slavluku. Gdje su?

Odgovor je pomalo neočekivan: nema ih, osim ako u novom portretnom tipu Konstantina (kojega L'Orange opisuje kao „blagog“ i „prijateljski nastrojenog“) ne pokušamo prepoznati „sve prisutniji koncept kršćanstva”.⁴⁶ Umjesto toga, u trenutku bitke uz njega su tradicionalne pratiteljice cara u borbi, Viktorija i Roma, a njegove legije i dalje marširaju pod zaštitom tradicionalnih božanstava, koje vidimo na vrhu vojničkih stijegova.⁴⁷ Natpis na slavluku, po prvi put u rimskoj povijesti, ne imenuje bogove, već pobjedu pripisuje apstraktnom, bezimеноm božanstvu (*instinctu divinitatis*).⁴⁸ *Sol Invictus*, njegova manifestacija, ostaje najčešći Konstantinov zaštitnik. Potvrda za njihov vrlo poseban odnos nije samo već spomenuti medaljon s prikazom cara i boga Sunca rame uz rame, već i kasniji kip na forumu u Konstantinopolu, koji je možda namjerno rađen po uzoru na veliki (Neronov) kolos u Rimu, u neposrednoj blizini kojega je – sasvim sigurno ne slučajno – podignut Konstantinov slavluk.⁴⁹ Obilno posvjedočena na kovanicama, ova veza je naglašena i na slavluku: neposredno iznad trijumfalnog ulaska Konstantinove vojske u Rim, na istočnoj bočnoj strani, postavljen je medaljon sa Solom koji se uspinje na nebo u svom četveropregu (sl. 9), a oštećenu figuru sa solarnom zrakastom krunom susrećemo i u istočnom bočnom prolazu, u društvu Viktorije i, vjerojatno, samoga cara.⁵⁰ Posebno mjesto solarnog božanstva u religiji toga vremena nije nikakvo iznenađenje; kada je car Aurelijan uspostavio kult Nepobjedivog Sunca kao vrhovnoga državnog božanstva (275), samo je potvrdio tradiciju koja je u 3. stoljeću obilježila rimsku religiju i carski kult, u čemu treba prepoznati sve veći utjecaj heleniziranog Istoka. Pozivajući se na sličnost s Augustom i Aleksandrom na svojim portretima, Konstantin nije mogao izbjeći i tu asocijaciju, koju su navelike rabili dvorski pjesnici u panegiricima: „Jer ti si, care, kao i onaj bog (Apolon) mladolik, svima donosiš radost i spas i preko svake mjere si lijep”.⁵¹ Prva od

⁴⁴ Euseb. *Vita Constantini*, IV, 24; Ch. Pietri, „La politique de Constance II: un premier „césaropapisme“ ou l'imitatio Constantini“, u: *L'Eglise et l'Empire au IVe siècle*. Entretiens sur l'Antiquité classique, 34, Genève, 1989, 113-178.

⁴⁵ Detaljnije u K. M. Girardet, „Konstantin – Wegbereiter des Christentums als Weltreligion“, u: Demandt i Engemann (ur.), *Imp Caesar Flavius Constantinus*, n. dj., 235.

⁴⁶ L'Orange, *Das spätantike Herrscherbild*, n. dj., 66.

⁴⁷ Euzebij (Eusebije) (*Vita Constantini*, IV, 21) tvrdi da je Konstantin zabranio takvu praksu u vojsci, ali rimski slavluk iz 315. je potvrda da ta njegova naredba potječe iz kasnijih godina.

⁴⁸ Tako Girardet, *Konstantin – Wegbereiter des Christentums*, n. dj., 235.

⁴⁹ O tome više kod M. Bergmann, „Der römische Sonnenkoloss, der Konstantinsbogen und die Ktistes-Statue von Konstantinopel“, u: *Braunschweigische Wissenschaftliche Gesellschaft, Vorträge*, 1997, 111-129.

⁵⁰ Holloway, *Constantine*, n. dj., 33.

⁵¹ *Panegyrici latini*, VI, 21, 5-6; car kao Sunce: *ibid.*, IV, 5, 1-4.

nekoliko Konstantinovitih nadnaravnih vizija zabilježena je prigodom njegova posjeta Apolonovu svetištu u današnjem Grandu (Francuska) 310. godine i vjerojatno je upravo ona dala povoda za prikaz na medaljonu iz 313. godine. Apolon-Sol je, dakako, gospodar Zlatnog doba, što je jedan od vodećih političkih mitova carstva još od vremena Vergilija i Augusta, kao što naglašava Marianne Bergmann.⁵² On nosi pobjedu,



Slika 9. Konstantinov slavluk: medaljon sa Solom u četveropregu

a zajedno s Lunom predstavlja vječnost. Ipak, teško je u ovom isticanju privrženosti lokalnom i regionalno važnom božanstvu ne prepoznati i pragmatični interes vladara koji nastoji osigurati privrženost (galskih) trupa s kojima će uskoro krenuti u osvajački pohod na Italiju i Rim.⁵³

Konstantin i kršćanska umjetnost

Što misliti o izostanku kršćanskih simbola na Konstantinovu slavluku? Ako je Laktancijev opis vizije na nebu prije bitke na Milvijskome mostu doista vjerodostojan,

⁵² „Konstantin und der Sonnengott“, u: Demandt i Engemann (ur.), *Konstantin der Grosse*, n. dj., 143 i dalje.

⁵³ 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: L. De Blois et al. (ur.), *The Representation and Perception of Roman Imperial Power*, Amsterdam, 2003, 36-47.

kako to da nigdje ne vidimo vojnike s Kristovim monogramom – krizmonom – na štitovima ili *labarum* kojega opisuje Euzebij? Hans Peter L'Orange misli da je to posljedica oprezne vjerske politike i da se kršćanski simboli na Konstantinovim javnim spomenicima javljaju tek nakon konačne pobjede nad Licinijem (324), kada je zavladao čitavim carstvom kao autokrat.⁵⁴ Doista, numizmatički pokazatelji govore da su do tog vremena gotovo u potpunosti prestale emisije novca s poganskim božanstvima, a čak i broj kovanica s prikazom Sunca-Sola je u izrazitom opadanju. Ali, istovremeno, na forumu u Konstantinopolu car je bio prikazan u tradiciji solarnog božanstva, sa zrakastom krunom na glavi, vjerojatno po uzoru na rimski kolos iz vremena Nerona. Skupina carskih kipova u Rimu, tzv. „Kapitolijski Konstantini“, također ne potkrepljuje takav zaključak: četiri vojnička kipa (izvorno vjerojatno tetrahijeska skupina), nedugo poslije 324. godine prerađeni su u dinastijski portret Konstantina i sinova. Niti ovdje ne nailazimo na kršćanske oznake, osim ako ukras u obliku stilizirane rozete na središnjoj resi (*Mittelklappe*) – gdje i inače nailazimo na profilaktičke simbole kao što je glava Gorgone – ne interpretiramo kao stilizirani oblik križa, što je ipak malo vjerojatno.⁵⁵ Je li moguće da je Konstantin namjeravao novu vjeru držati podalje od prezrene idolatrije, odnosno poganskog „praznovjerja“. Takav pristup, koji može podsjetiti na legendarnog rimskog kralja Numu ili na starozavjetne zabrane, odgovarao bi stavu nepoznatnog kršćanskog apologeta koji polovicom 2. stoljeća u jednom pismu caru Antoninu Piju ističe kako „kršćani ne štiju idole u obliku čovjeka“.⁵⁶ Brojni mučenici to su posvjedočili životom. Euzebij možda cilja na to kada tvrdi da je Konstantin zabranio svoje kipove u poganskim hramovima.⁵⁷ No, u kojoj mjeri takva tvrdnja doista odgovara stvarnosti? Već i sam broj sačuvanih Konstantinovitih portreta ukazuje na to da se stoljetna navika teško mijenjala; znamo za barem jedan slučaj gdje je Konstantin odobrio zahtjev za osnivanje carskog kulta sa svetištem.⁵⁸ Premda je zabranio da se hram posvećen njemu i sinovima (Cezarima) onečisti „praznovjernim prevarama“ (*superstitionis fraudibus*), popratne gladijatorske igre i festivali u čast caru su se nastavili. Uostalom, do početka 4. stoljeća carski kult je izrastao u središnju manifestaciju domoljublja i preuzeo na sebe dio ingerencija tradicionalnih kultova. Važnost figure cara na Konstantinovu slavoluku ukazuje u tom smjeru, ali za odnos prema carskom autoritetu još je znakovitiji panegirik iz 298. godine, u kojemu se autor hvali kako su stvari izrečene o Jupiteru obična izmišljotina, dok je sve ono što je on napisao o caru

⁵⁴ L'Orange, *Spätantike Herrscherbild*, n. dj., 76-77; autor misli da je kolosalni kip iz Konstantinove (Maksencijeve) bazilike u tom trenutku dobio dijademu i križ, što bi objasnilo naknadne intervencije na skulpturi. N. Hannestad govori o „vrlo uspješnoj preradi“, možda izvorno Hadrijanove glave („Porträtskulptur“, u: Demandt i Engemann (ur.), *Imp Caesar Flavius Constantinus*, n. dj., 98-101).

⁵⁵ L'Orange (*Spätantike Herrscherbild*, n. dj., 58-67) datira preradu između 324. i 326. godine. Kip Konstantina, danas u Sv. Ivanu Lateranskom, smatra se središnjom figurom te skupine; usp. Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 396-397. Interpretacija rozete kao križa čini mi se pretjeranom.

⁵⁶ Setton, *Christian Attitude towards the Emperor*, n. dj., 33-34.

⁵⁷ Euseb. *Vita Constantini*, IV, 16.

⁵⁸ Natpis iz Hispelluma u Umbriji (*CIL*, XI, 5265).

(u ovom slučaju riječ je o Dioklecijanovom suvladaru Maksimijanu) čista istina!⁵⁹ Takvo, rekli bismo blasfemično uzdizanje cara ide usporedo s uzmakom tradicionalnih vjerovanja. Tzv. Filokalov kalendar iz 354. godine otkriva porast u broju carskih svetkovina (*natales Caesarum*) u odnosu na prethodna stoljeća, što za Henri Sterna predstavlja uvjerljiv dokaz „važnosti carskog kulta u 4. stoljeću“.⁶⁰ Ipak, jesu li uporno ponavljanje tradicionalnih ikonografskih formula „retorike moći“ i svojevrsan zazor od kršćanske slike zasnovani na smišljenom teološkom ili političkom konceptu, kako je mislio Grabar?

Možda možemo predložiti i jedan drugi razlog za izostanak kršćanskih simbola na javnim, carskim spomenicima, a tiče se odnosa države i Crkve i uloge cara u vjerskim pitanjima. Uzmimo primjer Konstantinova sina Konstancija (337-361); taj „mali, tirsanski čovječuljak“, kako ga opisuje Charles Pietri, posvetio je svoju vladavinu širenju kršćanstva među podanicima i naporima da osigura jedinstvo Crkve.⁶¹ Pa ipak, čitajući Amijana Marcelina, koji opisuje njegov prvi i jedini posjet Rimu (357), ostajemo pod dojmom da je kršćanstvo pažljivo udaljeno od očiju javnosti: Amijan spominje obilazak drevnih znamenitosti poganskog Rima, carevo udivljenje na Trajanovu forumu, prešućujući u potpunosti kršćanske znamenitosti. Smijemo li vjerovati da Konstancije nije posjetio velike crkve koje je u Rimu započeo graditi njegov otac, ponajprije bazilike Sv. Ivana Lateranskog i Sv. Petra?⁶² Je li grčki povjesničar dobio polovične informacije o carevu posjetu ili je namjerno pristran? Možda. No, Amijan kaže i da je, zadivljen prošlim sjajem Rima, car odlučio gradu darovati egipatski obelisk, najveći od svih dotad podignutih, kako bi pokazao svoju naklonost tradicionalnoj prijestolnici i, bez sumnje, pokazao da može i više od svoga oca, za čijega života isti taj obelisk nije stigao do Rima. Natpis na njegovu postolju, zabilježen u vrijeme renesanse, je vjerski neutralan, jednako kao što je to bio natpis na slavoluku iz 315. godine. Uza sve velike crkve koje je započeo još njegov otac, a koje su završene za vrijeme Konstancijeve vladavine (primjerice Sv. Apostoli u Konstantinopolu), uza jasno isticani *labarum* na kovanicama i na čitavom nizu reprezentativnih umjetničkih predmeta (kao što je srebrni pladanj nađen u Kerču na Krimu), ne znamo za javne spomenike koji otvoreno demonstriraju carevu vezu s kršćanstvom. U prije spomenutom Filokalovom kalendaru iz 354. godine, Konstancije je prikazan bez kršćanskih atributa (sl. 10): on sjedi na tipičnoj stolici rimskog magistrata (*sella curulis*), odjeven je u ceremonijalnu odoru konzula (*toga picta*), u jednoj ruci drži žezlo, dok drugom dijeli novčane priloge (*largitio*) – što je tipična ikonografska formula koja će biti predložak i za konzularne diptihe od bjelokosti, popularne u 5. i 6. stoljeću.⁶³ No, zato ima aureolu, koja je također prisutna na

⁵⁹ Setton, *Christian Attitude towards the Emperor*, n. dj., 27.

⁶⁰ H. Stern, *Le calendrier de 354*, Paris, 1953., 93.

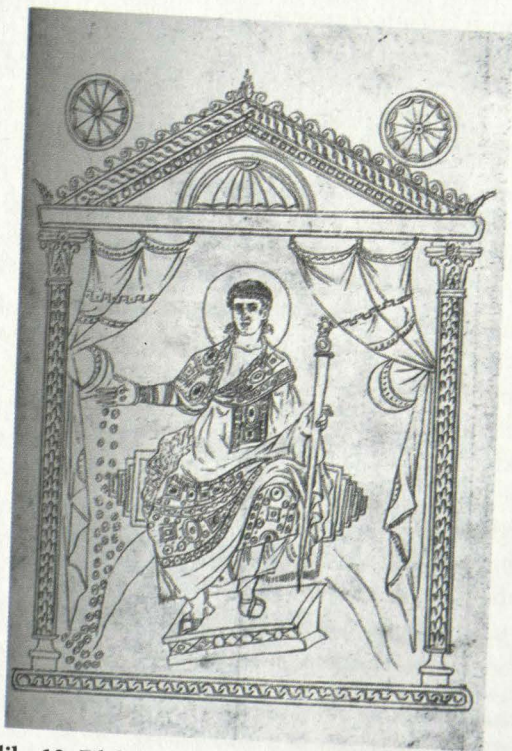
⁶¹ Ch. Pietri, *Roma Christiana*, Rome, 1976, 263; usp. također W. H. C. Friend, „The Church in the Reign of Constantius II“, u: *L'Eglise et l'Empire au IVe siècle*. Entretiens sur l'Antiquité classique, 34, Genève, 1989, 85-86.

⁶² Amijan Marcelin, XVI, 10.

⁶³ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 14.

zamijenjenim carskim portretima na Konstantinovu slavoluku. Naviknuti na kršćansku interpretaciju, zaboravljamo da se taj motiv javlja kao simbol carske moći već tijekom 3. stoljeća, a redovito u vrijeme tetrarhije. Prisvojiti će ga svi kršćanski vladari tijekom 4. stoljeća (ne na redovitoj osnovi), ali će postupno nestati u trenutku kada postane čest u kršćanskoj umjetnosti, i to kao simbol svetosti.

Upotreba aureole, između ostalog, morala je dovesti do neugodnih pitanja oko položaja cara u odnosu na Krista. Jedan od najneobičnijih primjera u tom smislu, zasad jedinstven, je srebrni pladanj iz Geneve s prikazom pobjedničkog cara, možda Valentinijana II, koji oko glave ima aureolu s upisanim hi-ro znakom.⁶⁴ Je li ovaj rijetki pokušaj da se caru prida atribut koji će u kršćanskoj umjetnosti biti vezan isključivo uz Krista samo najočiti primjer kristijanizacije carskog portreta, ili ga treba shvatiti kao posljedicu sukoba carskog dvora s milanskim biskupom Ambrozijem (374-397) oko pitanja kršćanske dogme, kako su neki predlagali? Pojedini istraživači misle da je i poznati bjelokosni kovčežić (lipsanoteka) s prikazima iz Starog i Novog Zavjeta, danas u Brescii, nastao istim povodom (u ili oko 386), te da njegova neobična biblijska



Slika 10. Filokalov kalendar (354): car Konstancije II.

⁶⁴ A. Arbeiter, „Der Kaiser mit dem Christogrammnimbus zur silbernen Largitionsschale Valentinians in Genf“, u: *Antiquité tardive*, 5, Paris, 1997, 153-67.

ikonografija slavi Ambrozijevu pobjedu.⁶⁵ Ukoliko prihvatimo takvo tumačenje, tada nemamo razloga odbacivati sličnu interpretaciju teme Prelaska preko Crvenog mora na seriji kršćanskih sarkofaga iz otprilike istog razdoblja, od kojih se jedan nalazi u Arheološkom muzeju u Splitu.⁶⁶

Vladavina cara Gracijana na Zapadu označila je kraj relativno miroljubive vjerske kohabitacije i prekretnicu u sukobu između kršćanstva i tradicionalnog politeizma. Oltar Pobjede 382. godine zauvijek je uklonjen iz Senata i uskoro je postalo jasno da – zakašnjelom „poganskoj obnovi“ usprkos – glavni vjerski prijevori više nisu vezani za sukob između kršćana i pogana, već za borbe unutar kršćanske zajednice oko definicije pravovjerja ili odnosa svjetovne i duhovne vlasti, kao što je bila ona u Milanu između biskupa Ambrozija i Valentinijana II. Uskoro su zaredala ograničenja tradicionalnih kultova, a potom i konačna zabrana u vrijeme Teodozija Velikog (381-395). Za istog je vladara, početkom 390-tih godina, u Konstantinopolu podignut još jedan obelisk; na postolju, koje je na sve četiri strane ukrašeno reljefima, prikazan je (donekle izmijenjeni) repertoar rimskog trijumfa na hipodromu. Prisutni su predstavnici pokorenih naroda koji prinose poklone u najnižem registru, narod i senat Novog Rima u publici, te tjelesna straža (barbarskih frizura i fizionomija), koja okružuje Teodozija, njegova suvladara Valentinijana II. i sinove Arkadija i Honorija u carskoj loži.⁶⁷ Svi su oni prikazani hijerarhijski, u strogoj „okomitoj osi aklamacije“, i ta nam kompozicija, bolje no išta drugo, pomaže shvatiti politički ustroj kasnog Carstva u odnosu na prethodna stoljeća.⁶⁸ Na bazi nema prikaza prinošenja žrtava, niti bilo kakvih poganskih obilježja, što treba i očekivati s obzirom na Teodozijevu reputaciju pobožnog vladara, koji je usto pravi šampion pravovjerja, odnosno nikejske dogme. Tim više iznenađuje što su i ovdje izostali kršćanski simboli, osim jednog gotovo neprimjetnog *labaruma* u ruci vojnika na sjevernoj strani baze. Njihov izostanak na tradicionalnom javnom spomeniku još jednom pokazuje kako su se teško novi simboli kršćanske monarhije probijali u službenoj umjetnosti. Tek za Teodozijevih nasljednika, sina Arkadija (395-408) i unuka Teodozija II. (408-450), nailazimo na spomenike koji su vidljivo obilježeni kršćanskim znakovima. Na dva trijumfalna stupa koje su ti carevi dali podići u Konstantinopolu – po uzoru na one Trajana i Marka Aurelija u Rimu – tradicionalna ikonografija trijumfa po prvi put je podređena znaku križa.⁶⁹ Takva će hijerarhija ostati tipično obilježje carske ikonografije u Bizantu, o čemu svjedoče neki od najljepših primjera

⁶⁵ Vidi C. J. Watson, „The Program of the Brescia Casket“, u: *Gesta*, XX/2, 1981, 292.

⁶⁶ Posebno naglašena kod T. F. Matthews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton Univ. Press, 1993, 75-76.

⁶⁷ Comes Marcellinus, kronograf iz 6. stoljeća, navodi godinu 390. To je u svakom slučaju moralo biti prije 392.; vidi U. Ritzefeld, „*Omnia Theodosio cedunt subolique perenni*. Überlegungen zu Bildprogramm und Bedeutung des Theodosiusobelisken und seiner Basen in Konstantinopel“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 44, 2001, 168-185.

⁶⁸ Usp. J. Engemann, „Christianization of Late Antique Art“, u: *The 17th International Byzantine Congress*, Washington, 1986, 95.

⁶⁹ Otprilike istovremeno na novcu znak križa (u ruci vladara ili Viktorije) istiskuje vojni znak (*labarum*).

u umjetnosti 6. stoljeća, poput bjelokosnog diptiha Barberini iz Louvrea ili mozaika s prikazom Justinijana i Teodore u San Vitale u Ravenni.

* * *

Josef Engemann je u pravu kada kaže da je proces kristijanizacije najdulje potrajao upravo na području carske umjetnosti.⁷⁰ No, to nas ne bi trebalo iznenaditi; slika je u rimskom svijetu bila važan dio „retorike moći“, pozvana da izrazi ideju vječno pobjedničkog carstva, a Konstantinovo preobraćenje, kaže Averil Cameron, uzrokovalo je napetost „između potrebe da se naglasi kompatibilnost s postojećim okvirom s jedne i izazova radikalne promjene s druge strane”.⁷¹ Pomiriti odnos prema tradiciji, što je obuhvaćalo poštivanje drevnih religijskih rituala – garanciju za naklonost bogova (*pax Deorum*) – i novu vjeru nije bio lagan zadatak. Vidjeli smo na koji način se tome pristupilo na Konstantinovu slavluku, ali i na svim carskim spomenicima u 4. stoljeću. S druge strane, kršćani su bili negdašnji ateisti, revolucionari, proglašavani izdajicama zbog odbijanja da žrtvuju ispred careva kipa; zasigurno nije bilo jednostavno među njima ponovo uspostaviti povjerenje u državu koja ih je stoljećima proganjala. Za to je prije svega trebalo nanovo definirati odnos između svjetovne vlasti, koju utjelovljuje car i duhovne vlasti, koju je predstavljala Crkva.⁷² Euzebije je problem pokušao riješiti na jednostavan način: „Među najvećim darovima koje nam je u svomu milosrđu dao Bog, jesu *sacerdotium* i *imperium*. Prvi se tiče božanskih stvari, dok drugi predsjeda ljudskim stvarima. Oba, budući da dolaze iz istog izvora, uređuju ljudski život.”⁷³ Konstantin je svoju ulogu Božjeg namjesnika shvatio tako što je ovlastima svjetovnog vladara pridodao i brigu za Crkvu, stvorivši politički koncept koji će povijest jednoga dana nazvati „cezaropapizmom“. No, čitavo je 4. stoljeće proteklo u raspravama, pa i otvorenom sukobu između predstavnika svjetovne i duhovne vlasti, koji će ostaviti traga na kasnijoj povijesti Zapadnog i Istočnog kršćanstva. Popularnost starozavjetne teme Danijelovih drugova u užarenoj peći na sarkofazima 3. i 4. stoljeća može poslužiti kao potvrda takvog razmišljanja.⁷⁴ Tri Judejca, odjeveni u perzijsku nošnju, stoje u vatri, ruku uzdignutih u stavu oranta; Nabukadonozor, babilonski vladar po čijem su nalogu bačeni u goruću peć, u pravilu je izostavljen s prikaza, koji tako postaje još jedna od alegorija pobožnosti i spasa od pogibelji, kako smo vidjeli u prethodnim poglavljima. Međutim, da je na pojavu teme u prvoj kršćanskoj umjetnosti utjecala i usporedba s rimskim carem kao progoniteljem kršćana jasno dolazi do izražaja na reljefu s poklopca

⁷⁰ Engemann, *Christianization*, n. dj., 94.

⁷¹ *Christianity and the Rhetoric of Empire. The Development of Christian Discourse*, Univ. of California Press, 1991, 130. Slično, samo malo jednostavnije, to je izrazio i Timothy Barnes („Lactantius and Constantine”, u: *Journal of Roman Studies*, 63, 1973, 46): „Konstantinovo ponašanje otkriva sposobnost da osigura političku podršku ljudi gotovo svih vjerskih uvjerenja”.

⁷² Za sažet prikaz povijesti razvitka države u kasnom Carstvu vidi J. Picq, *Une histoire de l'état en Europe*, Paris, 2009, 76 i dalje.

⁷³ *Triakontaeterikos*; vidi P. Lécivain, „La catholicité et l'espace impérial au Moyen Age”, u: *Recherches de sciences religieuses. Le christianisme dans la mondialisation*, 86, 1998, 102.

⁷⁴ Tekstualni predložak za temu je starozavjetna knjiga o Danielu, III, 1-30.

sarkofaga iz milanske crkve S. Ambrogio s kraja 4. stoljeća, koji je nekoć možda bio namijenjen upravo za biskupa Ambrozija. Tu je, osim trojice Judejaca, prikazan i zlatni kip babilonskog božanstva o kojemu govori starozavjetni tekst, i to u obliku stupa na kojemu se uzdiže carsko poprse. Aluzija na nedavne sukobe između milanskog biskupa i carskog dvora za suvremenike je morala biti više nego očita.

Sporu kristijanizaciju carske umjetnosti možda ćemo lakše razumjeti, ako ju usporedimo s tradicionalnom rimskom historiografijom, koja se zanimala poglavito za političke i vojne događaje, izbjegavajući druge, nama danas jednako važne aspekte antičke povijesti. Amijan Marcellin, koji piše krajem 4. stoljeća, gotovo da i ne spominje religijske razmirice, premda će one u njegovo doba kulminirati zabranom poganskih kultova. No, čitajući njegovu povijest, pomislili bismo da su kršćani još uvijek neznatna manjina koja nema nikakav utjecaj na svakodnevnicu carstva.⁷⁵ Slično je i s Prokopijem, kroničarem Justinijanove vladavine u 6. stoljeću; Glenville Downey ga je opisao kao „skeptika i fatalista, koji promatra kršćanstvo izvana, s pozicija tolerantne ravnodušnosti”.⁷⁶ Ta tendencija toliko je prisutna da je Ramsay MacMullen čak požurio zaključiti kako „političku povijest ovog razdoblja uopće ne možemo pisati u religijskim terminima”.⁷⁷ To bi, međutim, značilo previdjeti kršćanske pisce, poglavito Euzebija i novu, teološku doktrinu carske vlasti koja će oblikovati sliku vladara u nadolazećem razdoblju, usporedo s nastojanjima kršćana da iznova protumače povijest Rima, kao što su to već učinili s poviješću židovskog naroda u Starom zavjetu. Ipak, nakon Konstantinove pobjede na Milvijskom mostu i nakon Milanskog edikta, trebalo je proći gotovo čitavo stoljeće prije no što nove ideje zažive i u umjetnosti. Iščitavajući ikonografiju Konstantinova slavluka, vidjeli smo da car, po uzoru na slavne prethodnike – Augusta, Trajana, Hadrijana i Marka Aurelija – i dalje drži sve uzde moći čvrsto u svojim rukama. Odstupanja od provjerenih ikonografskih tipova – iznimka su scene žrtvovanja koje su nestale već s Konstantinova friza iz 315. godine – nema sve do početka 5. stoljeća. Kroz čitavo to vrijeme car je središte rimskog svijeta. U doba kada je religija smatrana kao nešto što razdvaja, potencijalni izvor problema u državi, figura vladara je ono što drži carstvo na okupu.

Otprilike dva stoljeća kasnije, papa Simah (498-514) ovako će pisati istočnorimskom caru Anastaziju: „Usporedimo ulogu cara i biskupa... Ti si zadužen za ljudske poslove, a on je taj koji tebi otkriva Boga. Stoga je njegov položaj, ako ne uzvišeniji, barem jednak tvomu”.⁷⁸ Linija između svjetovne vlasti (*regalis potestas*) i one duhovne (*auctoritas*

⁷⁵ Vidi 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.

⁷⁶ „Paganism and Christianity in Procopius”, u: *Church History*, 18 / 2, 1949, 89-102.

⁷⁷ *Christianizing the Roman Empire*, n. dj., 48.

⁷⁸ Ep. 10, 8 (kod Engemann, *Christianization*, 100). Sukob oko uloge cara u pitanjima Crkve izbio je već za pape Gelazija I.; vidi moj članak „Ikonografski program mozaika u središnjoj apsidi Eufrazijeve bazilike u Poreču: carsko pokroviteljstvo i uloga Bogorodice”, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 38, Split, 1999-2000, 73-88.

sacrata pontificum) je jasno povučena; na mozaiku u apsidu crkve San Vitale u Raveni car Justinijan i carica Teodora prikazani su ispod Krista koji sjedi na globusu, simbolu vladarske moći. Oni nose poklone Crkvi, kao što su nekoć predstavnici pokorenih naroda donosili poklone rimskome caru. Kršćanska umjetnost je pobijedene orijentalce pretvorila u tri mudraca iz Babilona koji su postali simbol carske pobožnosti, na što upućuje izvezeni prikaz na Teodorinoj haljini s prikazom Poklonstva. Biblijske slike su zauzele dominantno mjesto u „retorici moći“ kršćanskoga carstva.

Marina Milićević Bradač

POGANI U KRŠĆANSKOM SVIJETU – CARMEN CONTRA PAGANOS

Ove godine slavimo važnu obljetnicu – 1700 godina od objave Milanskog edikta. Gotovo da za naše stavove nema važnijeg događaja. Mnogo će biti riječi o Konstantinu, njegovom životu, religijskim stavovima onih koji su ga podržavali, o ranim kršćanima. Mi se pitamo: što je s onima koji se nisu s njima slagali i koji se nisu htjeli pridružiti? Milanski edikt je edikt o toleranciji, a ne zabrana poganstva, no poganstvo će uzmicati tijekom cijelog 4.st, od Edikta do Teodozija i formalne zabrane.

Iako postoji mnogo pisanih izvora, još uvijek ne znamo što se točno događalo i kako je proces tekao. Naime, tekstove koje imamo pisali su oduševljeni i strasni pristalice jedne i druge strane koji su vukli svaki na svoju stranu.

Bez obzira na razne stavove pisaca koji su ostavili podatke o tom vremenu, ipak se sigurno može reći da kršćanstvo od vremena Edikta tijekom 4.st. napreduje i zauzima sve više društvenog i političkog prostora. Izravni napadi na pogane sve su jači i češći. Kao svjedoci tih stavova ostale su nam tri anonimne pjesme koje zovemo *Carmen contra paganos*, *Carmen contra quendam senatorem* (85 stihova)¹ i *Poema ultimum* (255 stihova)². Najvažnija od navedenih je *CARMEN CONTRA PAGANOS*. Sačuvana je u samo jednom rukopisu iz 6.st. koji se nalazi u Bibliothèque Nationale u Parizu (Codex Parisinus Latinus 8084).³

Kodeks sadržava djela pjesnika Prudencija koja je uredio i objavio *Vettius Agorius Basilius Mauortius*, konzul 527.g. pisana rustičnom kapitalom. Zadnje tri strane kodeksa izgledaju drugačije i na njima je pjesma u heksametrima, pisana uncijalom 6.st. (fol. 156^r – 158^v). Nema naslova, imena autora, i sasvim je jasno da je naknadno dodana kodeksu s Prudencijevim pjesmama. Za njezino postojanje zna se od 1620.g, ali je objavljena tek u 19.st.⁴

Pjesma je naprosto loša, puna gramatičkih i metričkih pogrešaka, sve u svemu književno nevrijedna.⁵

Ne zna se tko je autor: nagađalo se da bi mogao biti Damas, papa od 366. do 384.g.⁶, ali to ostaje samo hipoteza bez presudnog dokaza.

¹ A. M. Boxus & J. Poucet 2010a.

² A. M. Boxus & J. Poucet 2010b.

³ A. M. Boxus & J. Poucet 2010, 2.

⁴ J. M. Matthews 1970, 464; A. M. Boxus & J. Poucet 2010, 2.

⁵ J. M. Matthews 1970, 464.