

## ERGO SIT HIPPOLYTUS<sup>1</sup>

UDK 930.2 (497,5) "652"  
Primljeno/Received: 1997.09.01.  
Prihvaćeno/Accepted: 1997.12.15.

Zrinka Buljević  
HR-21000 Split, Hrvatska  
Arheološki muzej Split  
Zrinsko-Frankopanska 25

*O poznatom sarkofagu s prikazom mita Hipolita i Fedre podrijetlom s Manastirina u Saloni napisane su brojne rasprave koje su riješile pitanja o mjestu i vremenu njegova nastanka, mjestu i vremenu ukopa, te premještaja i ponovne uporabe. Ovaj rad nudi odgovor na dosad neriješeno pitanje o tomu kako to da je jedan sarkofag s poganskom tematikom bio postavljen na kršćanskoj nekropoli, tim više što je barem posljednji vlasnik (bile su sigurno dvije uporabe) bio kršćanin. Kada se, naime, ovaj poganski prikaz dovede u vezu s biblijskim Potipharmotivom, ili sa slikom iznad groba sv. Hipolita što ju je opisao Prudencije, primijetit ćemo da između motiva Hipolita i kršćanstva nema izravne suprotnosti, osobito u kasnoantičkoj kulturnoj klimi.*

*Ključne riječi: Hipolit, Fedra, sarkofag, Manastirine, Salona*

Mramorni sarkofag Hipolita i Fedre (inv. br. D 29) nađen je 1859. g. u salonitanskoj bazilici na Manastirinama pored sarkofaga Dobrog pastira (inv. br. D 15), 1871. g. potpuno je iskopan, a od 1872. g. pohranjen je u splitskom Arheološkom muzeju. Vrlo je dobro sačuvan, nedostaju samo glave ležećeg bračnog para na poklopcu, glava služavke pored Fedre i jedan dio desne pobočne strane. Sarkofag su objavila, cjelovito ili u raspravama, najuglednija pera, počam od prve objave A. Conzea (1872), preko Roberta (1904), Eggera (1926, sl. 31, br. 2), Bulića (1986), Kocha (1984, 1982), Sichtermana (1982)<sup>2</sup>,

Cambija (1977, 1977a), Ward-Perkinsa (1970, 1992 a)<sup>3</sup> te Lewerentzove (1995).<sup>4</sup>

Recentne podatke o okolnostima nalaza sarkofaga u bazilici na Manastirinama, o njegovu smještaju u memoriju VIII, premještaju u hodnik K bazilike donosi Nenad Cambi pišući o sarkofagu Dobrog pastira.<sup>5</sup> Kako je u rečenim radovima sarkofag detaljno objavljen, te stilski i tipološki analiziran, ovdje nam nije namjera ponavljati ono što je odredilo dataciju salonitanskog sarkofaga Hipolita i Fedre oko 300. g.,<sup>6</sup> odnosno između 300. i 310. g., oko čega se autori i tako slažu. Zadržali bismo se samo na

<sup>1</sup> Prud. Peristephanon XI, 87

<sup>2</sup> Koch, Sichtermann 1982, 152, bilj. 32, 205, bilj. 35, 609, bilj. 211

<sup>3</sup> Ward-Perkins 1992 a, 118, sl. 105, bilj. izdavača 15: vrsta mramora od kojeg je sarkofag identificirana je kao taski (sjevernoegejski otok) mramor; 154: Ima više tipova ovog mramora, ali najkarakterističniji je bijeli s izuzetno velikim svjetlucavim kristalima; antičko ime - *thasium* (Seneca *Epis.* 86. 6); glavno razdoblje eksploatacije: 6. st. pr. Kr. - 6. st. poslije Krista; glavni antički izvori: Plinije, NH 36.4 (44) i Dioklecijanov Edikt "*Thassi [Qasio] 50 denarii*". U vrijeme kada je autor objavio ovaj rad nije se znao točan izvor mramora: Ward-Perkins 1975, 38-45

<sup>4</sup> Lewerentz 1995: 112, bilj. 20, 124, bilj. 98

<sup>5</sup> Cambi 1994: 9-12 (nalaz), 18, 47, 53, 54, 57, 58, 60, 75; Spomenimo ovdje nedavno prevedenu knjigu (original je tiskan u Beču 1875.) u kojoj je pripovijetka o nalazu ovog salonitanskog sarkofaga: Schiff 1997

<sup>6</sup> Hippolytos, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (dalje u tekstu: LIMC V), V, 1, Artemis Verlag Zürich i München 1990, 446, kat. br. 3; 454, kat. br. 70

ključnim momentima koji su dobar oslonac dopunjenoj interpretaciji. Naš sarkofag, prema Kochu, pripada II. grupi sarkofaga s prikazom mita o Hipolitu i Fedri (Koch 1984: 152-153). Na prednjoj su strani sarkofaga scene iz mita usko vezane jedna uz drugu: lijevo sjedi ljubavljvu shrvana Fedra razgoličena desnog ramena, a na koljena joj se naslanja mali Erot koji pripada tipu kasnoklasičnog Pothosa (Lewerentz 1995: 129, bilj. 13), dalje, gotovo u sredini, istaknut je Hipolit kojemu dadilja prenosi ljubavnu ponudu na diptihu. Kraj njega je i konj kojeg lovački sluga drži za uzdu. U desnom su dijelu, također, četiri osobe usko povezane u jednu scenu. Riječ je, vjerojatno, o trenutku kada je Tezeju donesena vijest o Fedrinom samoubojstvu; na kraju se uplašeni Tezej drži za bradu.

Salonitanski sarkofag Hipolita i Fedre može se paralelizirati s onima iz istočnjačkih radionica Rimskoga Carstva, maloazijskim sarkofazima (Koch 1984: 154). Prema dimenzijama se može usporediti s antičkim i maloazijskim primjercima, prema poklopcu u obliku ležaljke (kline), te izgledom ležaljke, bračnog para i Erota blizak je maloazijskoj grupi tzv. sarkofaga sa stupovima (Säulensarkophagen). Na daljnu vezu s maloazijskim sarkofazima upućuje likijski motiv, kako je kompoziciju s dvije sjedeće figure na rubovima nazvao Rodenwaldt,<sup>7</sup> a koju u Rimu izvodi jedino radionica splitskog sarkofaga Hipolita i Fedre. Splitski sarkofag Hipolita i Fedre napravljen je u velikoj radionici koja je djelujući između 270/280. i 300/310. g. poslije Krista ostvarila preko 60 primjeraka sarkofaga nastavljajući tradiciju sjajnih sarkofaga iz galijenskog vremena kada su umjetnici s Istoka, iz Atene, a poglavito iz Male Azije stigli u Rim (Koch 1984: 157). Ista je radionica potvrđena i nešto nakon 310. g. kada proizvodi, također preko 60 kršćanskih sarkofaga (Koch 1984: 157). Splitski je sarkofag preusmjerava na proizvodnju kršćanskih sarkofaga (Koch 1984: 158). Na lijevoj bočnoj strani je filozof koji sjedi u ruci držeći svitak (Euripid?), a na desnoj je bočnoj strani mladi čovjek s konjem (Hipolito drug?) (Koch 1984: 152). Filozof je od antoninskog doba do tetrarhije prikazan na pročelju, a na bočnoj se strani javlja u vrijeme nastanka splitskog sarkofaga (Koch&Sichtermann 1982: 152, 153, 205). Sarkofag je, dakle, proizvod rimske radionice iz vremena

tetrarhije, nakon 300. g. kao i pariški primjerak, a na njemu se ogledaju maloazijski, antički i rimski uzori (Koch&Sichtermann 1982: 152; Koch 1984: 157). Salonitanski je sarkofag Hipolita i Fedre stalno, od momenta depozicije, ako ne i od narudžbe, dijelio sudbinu sa sarkofagom Dobroga pastira.<sup>8</sup> Oba su sarkofaga prebačena, prema Eggeru, iz memorije VIII, gdje su, navodno, bili smješteni uz istočni zid, u hodnik K (mjesto prvotnog trijema ili uske, duge prostorije memorije I u kojoj su bili sahranjeni ostaci biskupa Domnija, odnosno predvorja memorija VII i VIII što su prethodile bazilici priključene na memoriju I) u kojem je sarkofag Hipolita i Fedre bio prislonjen uz sjeverni zid, a sarkofag Dobroga pastira zaklanjao je njegovu prednju stranu.<sup>9</sup> Cambi se slaže s Eggerovom pretpostavkom ističući da su sarkofazi na tom mjestu morali biti smješteni prije gradnje bazilike ili biti u memoriji VIII iz koje su bili premješteni u vrijeme nakon dovršenja bazilike, odnosno hodnika K, nakon rušenja memorije što Egger datira depozicijom sarkofaga br. 166 na nataloženom sloju u memoriji VIII, u vrijeme prije 407. g.,<sup>10</sup> odnosno u kraj 4. st. kada se, prema istom autoru, gradi bazilika.<sup>11</sup> Sudeći prema položaju u hodniku K prvo je premješten sarkofag Hipolita i Fedre, a potom sarkofag Dobroga pastira. Upozorimo ovdje na pitanja kojima se bavi Cambi pri iščitavanju simboličke poruke dok razmišlja o sarkofagu Dobroga pastira ne odvajajući ga od sarkofaga Hipolita i Fedre (Cambi 1994: 47, 53, 54, 57, 58, 60, 75). Tako ističe Manastirine kao groblje koje se, premda ima predkršćansku fazu, razvija do monumentalnih razmjera tek nakon pokopa biskupa-mučenika Domnija 304. g., a gdje se, u skladu s tim, javlja veliki broj poganskih sarkofaga nanovo upotrijebljenih za kršćanske ukope. Kao tipičan primjer navodi sarkofag Hipolita i Fedre čija je tema nesumnjivo poganska (Cambi 1994: 47, bilj. 151), a okruženje nedvojbeno kršćansko (Cambi 1994: 47, bilj. 152). Istovremeno naglašava da ni na sarkofagu Dobroga pastira nijedan jedini motiv nije pouzdano kršćanski. Pridaje veliku pozornost činjenici pronalaska sarkofaga Dobroga pastira na kršćanskom grobištu, bez obzira što je tu bilo i poganskih sarkofaga, te paralelizira problem sa sličnom situacijom, problematikom koju otvaraju druge nekropole s poganskim i kršćanskim ukopima poput onih u katakombama u Via Latina u Rimu.<sup>12</sup> Cambi

<sup>7</sup> Koch 1984: 154: G. Rodenwaldt, *Jahrb. Deutsch. Archäol. Institut* 55, 1940, 44 ff.; dobar je primjer sarkofag iz Antalyja koji je i ležaljkom analogan našem sarkofagu.

<sup>8</sup> Cambi 1994: 9-12, 18, 47, 53, 54, 57, 58, 60, 75, 109, sl. 1 (skica situacije prigodom otkrivanja sarkofaga Dobroga pastira na Manastirinama, prema A. Conzeu), sl. 2 (grupa memorija oko groba mučenika Domnija i položaj memorije VIII, te hodnika K, prema R. Eggeru).

<sup>9</sup> Isti, 11, bilj. 9-12, 14: R. Egger, *Forschungen in Salona II*, Wien 1926, 30, sl. 4.

<sup>10</sup> Isti, 11, bilj. 15: R. Egger, *Forschungen in Salona II*, Wien 1926, 30, 93, br. 166

<sup>11</sup> Isti, 12, bilj. 16: R. Egger, *Forschungen in Salona II*, Wien 1926, 30

<sup>12</sup> Isti, 52, 53, bilj. 183: A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina, Città del Vaticano* 1960, 94; Autor tu pojavu objašnjava zajedničkim pokapanjem pogana i kršćana velikih obitelji u istoj grobnici ili bolje groblju. Cambi nije nesklon takvom razmišljanju.

drži da u kontekstu fenomena tog zajedništva valja promatrati pojavu salonitanskog sarkofaga Hipolita i Fedre pokraj Dobroga pastira.<sup>13</sup> Cambi daje osnovne kronološke repere pretpostavljene depozicije sarkofaga u memoriju VIII između 312. i 360. g., te izradbe koja je mogla i cijelo desetljeće prethoditi smrti vlasnika (Cambi 1994: 55, bilj. 201). Nastanak sarkofaga Dobroga pastira datira 310-315. g., jer tom vremenu najbolje odgovaraju kompozicije i motivi prilično neutralna izričaja (Cambi 1994: 57). Sarkofag Dobroga pastira označava kriptokršćanskim jer je naručen u vrijeme neposredno nakon opasne 304. g., tako da su samo upućeni mogli primiti poruku, a vlasnici su na taj način bili zaštićeni od pogubnog stava vlasti.<sup>14</sup> Dalje drži, u pokušaju da ponudi rješenje, da je vjerojatno slično bilo sa sarkofagom Hipolita i Fedre koji je poganski, ali se u skladu s vjerskim mirom nepromijenjen mogao položiti zajedno s drugim kršćanskim primjercima. Po svoj prilici takva pogansko-kršćanska zajednica mogla je tek kasnije postati zazornom kad kršćanstvo počinje prevladavati i želi posve istisnuti poganstvo. Stoga je to, po svoj prilici, također svjedočanstvo vremena u kojem sarkofag nastaje. Moguće i da su pokojnici u tom sarkofagu već bili kršćani, ali upravo shodno duhu vremena nisu držali nužnim napraviti sebi drugi sarkofag (Cambi 1994: 57). Raspravljajući o vlasniku sarkofaga veli da svakako treba računati da su vlasnici oba spomenuta sarkofaga, ukoliko su zaista prvotno bili smješteni u istoj memoriji, bili članovi jedne imućne obitelji, još neutvrđenog identiteta, pokopani u istoj grobnici i pogani i kršćani (Cambi 1994: 75, bilj. 264).

Očito je da, slijedeći liniju dvojbi koje proizlaze iz promišljanja o vremenu nastanka sarkofaga, naručitelju, radionici, vremenu i mjestu depozicije, sudbini koju dijeli s kršćanskim sarkofagom Dobroga pastira, premještaju, te činjenici što ni nakon 391. g., sarkofag očito nije nikom smetao, te je u hodniku K krajem 4., početkom 5. st. poslužio za naknadni ukop, ne možemo sarkofag Hipolita i Fedre držati apsolutno poganskim, te da bismo se trebali usmjeriti na drugačije iščitavanje poruke koju ovaj sarkofag nosi. Reljef nedvojbeno prikazuje mit o Hipolitu i

Fedri, a ono na što ćemo domalo više obratiti pozornost jest Hipolitov kraj, kako ga opisuje Euripid (2. redakcija, 428. g.).<sup>15</sup> Naime, slijedom ženskih intriga potaknutih osvetničkim namjerama uvrijeđene Afrodite (više je volio lov, Artemidu, od same ljubavi, Afrodite), a koje su našle plodno tlo kod (Afrodita mu je pomutila um) starog i zaljubljenog Tezeja, Hipolit je skončao zapleten o uzde, smrskan po stijenama, rastrgan i pregažen konjima kojima je odlazio u progonstvo iz Atene, a koje je preplašila Posejdonova neman (usluga koju je dugovao Tezeju). Prema drugima mit ima nastavak; Hipolitov duh je sišao u Tartar, a Artemida je zamolila Asklepija da ga oživi čarobnom travom koja je oživjela Krećanina Glauka. On mu je, ponavljajući čarobne riječi, tri puta istrljao grudi travom, a pri trećem dodiru mrtvac je digao glavu sa zemlje (Graves 1990: 310, k). Prema ploči u Asklepijevu svetištu u Epidauru Hipolit mu je zavještao dvadeset konja iz zahvalnosti što ga je vratio u život.<sup>16</sup> Rimski pak izvori, Ovidije, Vergilije, Pauzanije, kazuju da je Artemida obavila Hipolita gustim oblakom, prerusila ga u starijeg čovjeka i smjestila u svoj sveti gaj u talijanskom Ariciju, jugoistočno od Rima (Zamarovský 1985; Graves 1990).<sup>17</sup> Ondje se oženio nimfom Egerijom, boginjom smrti (Graves 1990: 312), i vječno živio pored jezera, u tamnim hrastovim šumama okružen provalijama. Da ga ništa ne bi podsjećalo na smrt, Artemida mu je promijenila ime u Virbije,<sup>18</sup> a u njegovoj blizini nije smjelo biti konja.

Kod Euripida je težište na tragediji, Fedrinog intrigi i njezinim posljedicama. U rimskoj predaji mit o Hipolitu i Fedri ima sretan kraj jer govori o besmrtnosti heroja, njegovom ponovnom rođenju nakon smrti, javlja se, dakle, motiv utjehe, nada u ponovno rođenje duše, točnije u sretno stanje nakon smrti. Tako se objašnjava uzimanje motiva iz rimskih pjesnika u posmrtnu simbolične prikaze na sarkofazima Hipolita i Fedre; ikonografsko mijenjanje sadržaja grčkog mita uklapa se u shvaćanje smrti u carsko vrijeme.<sup>19</sup> Istaknimo ovdje da motivi utjehe postoje paralelno s likovnim prikazima u rimskim pisanim izvorima; već u rano carsko doba, kod Cicerona i Seneke na primjer, postoje zapisi koji govore o smrti - spasenju,

<sup>13</sup> Isto

<sup>14</sup> Cambi 1994: 53, bilj. 184; 55, bilj. 194; 57: To je vrijeme uspona kršćanstva u ovim krajevima, ali kada je jasno ugroženo Dioklecijanovim represijama, kada je pogubljen najmanje 9 mučenika od kojih je većina arheološki dokazana.

<sup>15</sup> Euripid, Hipolit, u: Eshil, Sofoklo, Euripid, Sabrane grčke tragedije, Beograd 1989, 367-386; opis stradanja i smrti: 382/383

<sup>16</sup> Isti, 311, m, bilj. 12: Servije uz Vergilijevu Eneidu VI, 136; Strabon: V, 3, 12; Svetonije: Kaligula 35; Pauzanije: II, 27, 4

<sup>17</sup> Graves 1990: 311, l, bilj. 10: Ovidije, Metamorfoze XV, 532 i Fasti VI, 745

<sup>18</sup> Isti, 311, l, 312: Virbije - *vir bis*, dva puta čovjek, je pogrešan oblik od *virbius* što, čini se, znači isto što na grčkom *hierobios*, sveti život.

<sup>19</sup> Lewerentz 1995: 127, bilj. 118: Paus. II 32, 1.

oslobođenju.<sup>20</sup> Za razliku od njih Grci, što se očituje u nadgrobnim natpisima, u smrti nisu vidjeli spasenje, besmrtnost (Lewerentz 1995: 127, 129, bilj. 119). U mitu o Hipolitu, naročito u rimskim verzijama mita, zapažamo i bitne odrednice kršćanskog svjetonazora: vrlina, čudoređe što odlikuje Hipolita koji odbija mačehinu ljubav, te prolazi svojevrsni martirij, a dan njegove smrti postaje danom njegova novog, svetog života, pa od Hipolita postaje Virbije. Da ne odvratimo odveć pozornost od onoga o čemu je zapravo riječ, napomenimo da na ovaj način želimo pokazati kako je u ono vrijeme, 1. desetljeće 4. st., ovaj poganski mit mogao biti protumačen, te stoga sarkofag na kojemu je prikazan, naručen od kršćanskog naručitelja. Jer što je simbolizam općenitiji, neutralniji, preciznije mu damo značenje u očima klijenta. Klijent je zapravo inovator, a radionica konzervativan, tradicionalan element (Ward-Perkins 1992b: 52-53). Istaknimo ponovno, radionica našeg sarkofaga baš se negdje u tom razdoblju usmjerava na produkciju kršćanskih sarkofaga (Koch 1984: 157). Onim što je implicite sadržano u ovom mitološkom prikazu moglo se, u nesigurnim vremenima kada je sarkofag naručen, izraziti, naći, očitati ono što jednom kršćaninu naviješta vjera o spasenju, smrti, i daje nadu u ulazak u vječni život bez muka i ugroženosti od zlih sila,<sup>21</sup> odnosno, eshatološko soteriološka simbolika mita o Hipolitu i Fedri, prenesena iz rimske književne predaje mita na rimske sarkofage, mogla je zadovoljiti rečene kršćanske predodžbe.

Mit o Hipolitu i Fedri podsjeća na biblijsku priču o ljubavi Potifarove žene prema pravednom Josipu (Postanak II, 39, 7-21). Motiv je preuzet ili iz Priče o dva brata, ili iz zajedničkog kanaanskog izvora.<sup>22</sup> Prije smo rekli kako motiv našeg sarkofaga

Hipolita i Fedre jest poganski, ali kako je simbolika ona koja otvara nove mogućnosti tumačenja. Ovdje primjetimo kako se pak uz učešće kršćanskog izvora, a u duhu prijelaza radionice na proizvodnju kršćanskih sarkofaga, može promišljati i kršćanski prizor. Napomenimo da je Bulić u iscrpnom osvrtu, opisu i interpretaciji ovog sarkofaga upozorio na vijest o uskrsnuću Hipolita, te na zajedničke momente s egipatskim romanom o braći Anepu i Batanu, s pričom o asirskom Adonu, italском Virbiju (?) i s povijesti Sv. Pisma o pravednom Josipu (Bulić 1986: 158). Bulić ide tako daleko da u čovjeku prikazanom na desnom boku sarkofaga vidi uskrslog Hipolita kao junaka s kopljem i konjem.<sup>23</sup> Bulić drži da sarkofag kršćani nisu uništili iz obzira prema vlasnicima sarkofaga, ili još vjerojatnije stoga što su u Hipolitu gledali pravednog Josipa u Egiptu, a u Fedri ženu Potifarovu, koja je napastovala Josipa (Bulić 1986: 160)<sup>24</sup>. Smjernice ovakvu Bulićevu mišljenju dali su Conze<sup>25</sup> i Egger (1926, 34). Kršćanske paralele mitu i prikazu primjetili su, dakle, nestori, a te su ideje u znanosti prosljeđene i doradene.

Razmišljajući o prežitku mitoloških scena u ranokršćanskoj umjetnosti i njihovom utjecaju na kršćansku ikonografiju K. Weitzmann (1960) se osvrće na ilustraciju mita o Hipolitu i Fedri na srebrnom tanjuru u Dumbarton Oaks kolekciji u kojem je kršćanski sadržaj infiltriran u mitološku scenu (Weitzmann 1960: IV, 53, sl. 14). Vidjet ćemo kako rečeni srebrni tanjur prelama dvije priče, počam od formalnih i ikonografskih, te sadržajnih paralela. Mit je, zbog ograničenog prostora za prikaz na tanjuru reduciran na dvije bitne osobe, Hipolita i Fedru. Hipolit drži pismo, što je uobičajen atribut na svim prikazima, premda ga Euripid ne spominje.<sup>26</sup> Ženski likovi su svedeni na

<sup>20</sup> Isti, 127, bilj. 121: Cic. Tusc. 19-17, 128, bilj. 122, 128. bilj. 123: Cic. Tus. III 72. 73. 75. 79, 128, bilj. 124, 125, 126: Seneca, ad Marciam de consolatione 20, 3: tako o smrti pišu i Lukijan (bilj. 128, 133), i Plutarh (bilj. 130), i Marko Aurelije (bilj. 132)

<sup>21</sup> Jedin 1972: 316: o značenju prvih kršćanskih slika u katakombama

<sup>22</sup> Graves 1990: 311; 220-223, 222, 1, 75.1: o Belerofontu i Antiji ili Stenebeji, Pretovoj ženi; 70.2: navodi ostale grčke verzije teme pokušaja zavođenja muškarca; Lewerentz 1995: 125, bilj. 108 (Potifar, Belerofont)

<sup>23</sup> Bulić 1986: 159; Egger drži da se radi o Hipolitovom drugu; Egger 1926, 34; toj se mogućnosti priklanja i Koch: Koch 1984: 152; Kada je postao Virbije nije smio biti okružen konjima (Graves 1990: 311, 1) što je podatak koji osporava zavodljivu Bulićevu pretpostavku.

<sup>24</sup> Bulić 1986: 58, Bulić 1984: 2: Bulić je, kao mladi učenik, još jedan sarkofag s prizorima iz poganskog mita označio kršćanskim. Riječ je o sarkofagu u kapeli Sv. Kaje pape, u Solinu, iz. 1. polovice 3. st., na čijem su pročelju, u tri odsjeka, prikazani Heraklovi poslovi, a u kojima je Bulić vidio Adama i Evu. Upozorimo ovdje na herkulijanski ciklus, u Via Latina, u Rimu (Nestori 1993: 82, 83). O mogućnosti kršćanske interpretacije prikaza iz mita o Heraklu u Via Latina cfr.: Grabar 1969, 15; Stevenson 1978: 125-126.

<sup>25</sup> Conze (1872, 25) primjećuje da moralistička pripovijetka o Hipolitu, kao i priča o Sirenama i Odiseju, spada u one koje je kršćansko oko moglo podnijeti (bilj. 1; G. B. De Rossi, Roma sotterranea I, S 344 i d.). Dogodilo se da je još jednom jedno djelo iz mita o Hipolitu nađeno uz kršćanski spomenik; kod otkrivanja, naime, starije rimske građevine ispod crkve sv. Klementa na Eskvilinu u Rimu na njenom je stropu bio još prepoznatljiv lik Hipolita, a uz njega i Mitre; s jedne strane građevine bila je najstarija crkva sv. Klementa, a s druge strane Mitrej (bilj. 2; G. B. De Rossi, BAC 1870, S 154); spomenimo ovdje prikaz *Odisejevog povratka* u nesumnjivo kršćanskom hipogeu, iz poč. 3. st., u Viale Manzoni; i sam Hipolit uspoređuje Krista s Odisejom u otporu napasnoj pjesmi sirena (*Philosophoumena*, VI, 13); Stevenson 1978: 111-115, sl. 89

<sup>26</sup> Pismeno ljubavno očitavanje spominju, pak, Ovidije, Heroide IV, 67, te Pauzanije, I, 18, 5

Fedru koja, nesukladno Euripidovu tekstu, hvata Hipolitov ogrtač. U Euripidovom tekstu dadilja dodiruje Hipolitovu odjeću (stih 606) da bi privukla njegovu pozornost. Na sarkofagu u Via Girgenti lijevom rukom dadilja dotiče njegovu hlamidu (Weitzmann 1960: 53, sl. 15), a na našem sarkofagu hvata ga za ruku.<sup>27</sup> Na bizantskom srebrnom tanjuru obrtnik je morao skratiti trofiguralnu kompoziciju, a izostavljajući dadilju učinio je da Fedra ponavlja dadiljinu kretnju, pritom se kretnja molbe preobrazila u kretnju zavodenja. Weitzmann primjećuje još jednu neskladnost koja je vjerojatna rezultanta nedostatka prostora: Fedra se ležerno oslanja na pijedestal. Takvi su postamenti bili kazališni rekviziti što se može vidjeti na antiohijskom mozaiku iz 2. st. poslije Krista na kojem su Fedra, dadilja i naljučen Hipolit, te postament za Afroditin kip (Weitzmann 1960: 53, 54, sl. 16). Zbog tijesnog približavanja ili reduciranja scene postament postaje oslonac za Fedrinu ruku. Pitanje je, naime, je li obrtnik koji je izrađivao ovaj tanjur prvi upotrijebio ovaj motiv u portretiranju zavodenja. Na kasnoantičkom podnom mozaiku iz Porcareccia, sada u Vatikanskim muzejima, među 24 polja s teatarskim scenama središnji motiv, onaj za koji je predložena identifikacija s likovima Hipolita i Fedre, oslikava zavodenje žene od muškarca, te ovaj mozaik možemo držati formalnim, ali ne i ikonografskim prototipom scene na srebrnom tanjuru (Weitzmann 1960: 54, sl. 17). Autor bitnim određuje moment zavodenja hvatanjem za odjeću od strane žene kao nepoznat ikonografski moment klasične mitologije, ali zato poznat u biblijskoj priči o Josipu i Potifarovoj ženi u Knjizi Postanka gdje je ta epizoda eksplicite opisana (Postanak, 39, 7-20, 12)<sup>28</sup>, te kao takva vjerojatno je i ilustrirala biblijski tekst u svakoj likovnoj recenziji Knjige Postanka, na što se i oslanjaju svi istovremeni ili kasniji prikazi, npr. prikaz na mozaiku iz 13. st. u nartekusu Sv. Marka koji se oslanja na tzv. Cottonov Postanak, aleksandrijskog porijekla, na kojemu je prikazana Potifarova žena kako grabi Josipov ogrtač s desnog ramena (Weitzmann 1960: 54, sl. 18, bilj. 37-39). Čini se vjerojatnim da je i bizantski obrtnik bio stimuliran ovakvom ilustracijom Knjige Postanka, tim više što je 6. st. (približna datacija tanjura) bilo cvatuće razdoblje biblijskih narativnih ilustracija, što svjedoče Bečki i Cottonov Postanak, pa se čini prirodnim da je dominantna kršćanska kultura izvršila obrnuti utjecaj

na grčke mitološke prikaze. Ono što ovaj slučaj čini zanimljivim jest to što umjetnik nije samo izabrao izolirani ikonografski motiv već je morao biti svjestan paralelizma u značenju dvaju prikaza kojima je zajedničko ne samo zavodenje već i odbijanje od strane čednog mladića (Weitzmann 1960: 54, 55). Weitzmann dalje govori o bitnom utjecaju mitoloških prikaza na formiranje biblijske ikonografije (Weitzmann 1960: VI, 57). Prvi su biblijski ilustratori dobro poznavali ilustrirane grčke klasike preuzimajući, ne samo tipične likove, već cijele kompozicije relevantne epizode slične tematike i značenja, dakle, formu i sadržaj. Prvi ilustratori Starog zavjeta, bilo helenizirani Židovi, bilo kršćani, oslanjali su se, naime, na formalni rječnik grčko-rimske umjetnosti, jer nisu imali vlastitu likovnu tradiciju.<sup>29</sup> Već je spomenut slučaj obrnutog dovođenja u vezu sa scenom Fedrinog zavodenja Hipolita koja se promijenila pod utjecajem biblijske priče o Josipu i Potifarovoj ženi. Takvi su slučajevi rijetki dok je utjecaj mitoloških predstava na kršćanske scene ne samo vrlo raširen, nego je formirao temelj bez kojeg bi stvaranje biblijskih likovnih ciklusa bilo nemoguće. Ovaj se postupak transformacije mitoloških u biblijske scene ne može u potpunosti rekonstruirati jer su glavni mediji u kojima se dokumentira transformacija, iluminirana Biblija i ilustrirani klasični tekstovi u papirusnim rolama, osim nekoliko ulomaka, potpuno izgubljeni (Weitzmann 1960: 57, bilj. 52). Znanost se, stoga, oslanja na jednako oskudne reflekske u drugim medijima i na nekoliko srednjovjekovnih rukopisa (Weitzmann 1960: 58). Ima dosta dokaza koji potvrđuju da su Euripidove drame bile najučestalije ilustrirani klasici grčko-rimskog razdoblja, stoga vjerojatno česti predlošci biblijskih ilustracija (Weitzmann 1960: 58 i d.).

Možemo li iz ovoga ne zaključiti kako je mit o Hipolitu bio i više nego blizak kasnoantičkom kršćanskom krugu i mentalitetu kraja 3., početka 4. st.? Forma i kompozicija klasičnog mita na salonitanskom su sarkofagu također ponešto izmijenjeni, a sadržaj je moralizatorski bez obzira radi li se o ilustraciji biblijske priče iz Knjige Postanka klasičnim mitom ili o samom klasičnom mitu. Naš sarkofag pripada, zajedno sa sarkofagom u Louvru<sup>30</sup> i onim što se čuva u Museo Nazionale u Rimu<sup>31</sup>, u grupu II sarkofaga s prikazima mita o Hipolitu (Koch 1984: 152-153; Lewerentz 1995: 112). Prizori na reljefima sarkofaga, primijenjeni na život umrlog

<sup>27</sup> cfr. LIMC V: zidne slike u Casa dei Dioscuri, Pompeji VI 9, 6 (45), kat. br. 46, te Kuća Epidija Sabina, Pompeji, IX 1, 22, kat. br. 41; Lewerentz 1995: 120, sl. 2 i 3

<sup>28</sup> Ona ga uhvati za ogrtač i reče: "Legni samnom" Ali on ostavi svoj ogrtač u njezinoj ruci, otrže se i pobježe van.

<sup>29</sup> Jedin 1972: 314, 315; Do 3. st. prevladavale su starozavjetne zabrane slika i kipova o čemu svjedoče Origen, Tertulijan i Klement Aleksandrijski preporučujući uporabu simbola. Daljnji razvoj umjetnosti potaknut je težnjom kršćana da izraze u umjetničkom obliku na grobovima svojih mrtvih ono što im je naviještala vjera o smrti i uskrsnuću.

<sup>30</sup> Lewerentz 1995: 112, bilj. 20; LIMC V: kat. br. 68, inv. br. Ma 294, datacija 290/300. god

<sup>31</sup> Lewerentz 1995: 112, T. 14, 1; LIMC V: kat. br. 70, inv. br. 112444, datacija 290/300. god

simbolično ističu vrline umrlog, heroiziraju ga i uspomenom čine besmrtnim. Promjene u rimskom mišljenju dovele su do reduciranja prikaza, apstrahiranja mita, te do transformacije grčkog mita u rimsku metaforu. Scenom lova na zvijeri naglašava se vrlina umrlog, odvažnost pred nadolazećom smrću, *Virtus*. U II. grupi sarkofaga, iz ranog tetrarhijskog vremena, izbor tema se mijenja, scenski postav pojednostavljuje; naglasak je na sceni u kojoj Tezej prima poruku o sinovljevoj smrću, tako da se gledatelj direktno suočava sa smrću, te oprostom sina ocu, dakle na scenama kojima se istiskuje motiv lova. Takav nestanak *Virtusa*, u najmanju ruku ukazuje na promjenu shvaćanja rimskih vrline u kasnoj antici, te ostaje upitno je li se to dogodilo pod utjecajem kršćanske misli kasnog 3. st. (Lewerentz 1995: 124, bilj. 99, 100). Već smo ukratko izložili argumente pojavljivanja mita o Hipolitu na rimskim sarkofazima slijedom primjene ideja o smrću i spasenju plasiranih u rimskoj književnoj predaji. Raspravljajući o sepulkralnoj simbolici i alegorijskoj interpretaciji ovog mita na sarkofazima, A. Lewerentz primjećuje da su akteri grčke drame potpuno podređeni volji bogova (Lewerentz 1995: 125); Hipolit je sluga Artemidin, njezin pratitelj u lovu. Iz toga su izvučene dvije scene: lov i žrtva koje simboliziraju *Virtus* i *Pietas* (*pobožnu odanost*). Hipolit ne prinosi žrtvu Afroditi koja, uvrijeđena, rasplamsava Fedrinu ljubav prema posinku, Fedra u početku oklijeva, odolijeva, potom objavljuje ljubav Hipolitu i time zapečati njegovu i svoju sudbinu, kakvu su im bogovi namijenili. Hipolit, stavljen pred izbor između Afrodite i kreposnog života posvećenog Artemidi, umire odlukom Tezeja i s pomoću Posejdona, a Artemida napušta pozornicu. Nedopustiva ljubav vjenčane žene, te rezultirajući problemi podsjećaju, rekli smo, na *Potipharmotiv* iz Knjige Postanka (39, 7-20). Autorica se pita o značenju motiva razorenja braka na rimskim sarkofazima, te ih objašnjava s dva aspekta: erotskog, te već navedenog, spasenja heroja, umrlog nakon smrti. Tako je u rimskoj sepulkralnoj umjetnosti ostvaren *Potipharmotiv*. Hipolit i Belerofont<sup>32</sup> na rimskim su sarkofazima

prikazani kao mladići u najboljoj formi, te za razliku od ostalih, goli. Njihova pojava očito pobuđuje Fedrinu, odnosno Anteinu naklonost. U Postanku (39, 6) izričito stoji: Josip je bio mladić stasit i naočit. Posljedice ove epizode za Josipa su u prvi mah zatvor, a potom postaje upraviteljem Egipta; Belerofont pobjeđuje Himeru, a Hipolit kroz smrt postaje besmrtan, heroj. Figure na sarkofagu prikazane su u trenutku kad se moraju odlučiti između zemaljskih i nebeskih (*Virtus* i *Pietas*) zakona. Oličenje grješne želje nasuprot Hipolitovim vrlinama predstavlja Fedrino ogoljeno desno rame, te na Fedrina koljena naslonjen Erot (Lewerentz 1995: 126, bilj. 113). Navedeni erotski motivi, neosporni simboli požude, istovremeno su, kao i kod prikaza zagrljenih Erosa i Psihe, motivi utjehe, blaženstva nakon smrti, jer tko slijedi put *Virtusa* i *Pietasa* naći će spasenje nakon smrti (Lewerentz 1995: 126).

U kasnocarsko vrijeme ovi se motivi mogu objasniti Plotinovim spisom o Erosu<sup>33</sup> gdje autor drži da čovjek slijedeći put grijeha može dostići blaženstvo duše, stanje bezgrješne vrline. Prema Plotinu, Lijepo se izjednačava s Dobrim što je sveopći zakon po kojem duša postaje slična Bogu.<sup>34</sup> Fedrina ljubav, dakle, nije samo požuda već stremljenje ljepoti i dobroti koje su utjelovljene u idealiziranom prikazu Hipolita. Jaz između vrline i grijeha u grčkom mitu jasan je kroz dva pola: Artemidu i Afroditu. U rimskoj predaji ova se granica briše; lijepo i grješno u neoplatonističkoj su filozofiji (već i kod Platona<sup>35</sup> koji drži da je ljepota u tjelesnom i da spoznavanje lijepog u utjelovljenom vodi ljepoti duše, te je samim time besmrtno) dva puta koja vode u spasenje nakon smrti. Hipolit, dakle, mora umrijeti nakon što se sam odlučio za vrlinu i tako se duša može osloboditi tijela. Ovaj dualizam duše i tijela, misao o duši koja se oslobađa nakon smrti ne možemo razumijeti ne uzmemo li u obzir utjecaj neoplatonističkih ideja, jer u vrijeme kada nastaje II. grupa sarkofaga s prikazom mita o Hipolitu, Plotinov nauk je u najvećoj ekspanziji (Lewerentz 1995: 129, bilj. 141-145).

<sup>32</sup> O najnovijoj interpretaciji mita o Belerofontu u kasnoantičko doba: Pugliara 1996, 83-100, osobito od 93: Mit o Belerofontu i kršćanska kultura, gdje autorica objašnjava, nakon detaljne analize arheoloških i pisanih izvora, da navedeni negiraju mogućnost kristijaniziranog Belerofonta ili prefiguracije Krista. Može se samo zaključiti da je mit, sa svojim pozitivnim konotacijama bio toleriran, a katkad i prihvaćen od kršćanskih naručitelja; ikonografija mita bila je preuzeta od kršćanskih pisaca i obrtnika, ali mit nikad nije izgubio pogansku bit. Ta tolerancija, nalazi autorica, vjerojatno proistječe iz biblijsko-mitološke relacije, antiteze Dobro-Zlo, u Sv. Pismu potaknute stihom: *Nogom ćeš zgaziti lava i ljuticu, zgaziti ćeš lavića i zmiju* (Psalam 91 (90), 13) što je prefiguracija Krista koji trijumfira nad Zlom, jer životinje predstavljaju zle demone; pritom ne zaboravimo Belerofontovo uništenje Himere.

<sup>33</sup> Lewerentz 1995: 126, bilj. 114: Plot. Peri erwtov III 5; osobito: III 5, 14 f.; Plotin, Eneade I - II, Beograd 1984, prijevod sa starogrčkog Slobodan Blagojević; naslov originala: PLOTINI OPERA, ed. Paul Henry i Hans-Rudolf Schwyzer, T. I-III, Oxford University Press 1964-1982, O ljubavi III 5, 14 f.

<sup>34</sup> Lewerentz 1995: 126, bilj. 115: Plot. Peri tou kalou I 6, 3-5; Plotin, Eneade III, Beograd 1984, prijevod sa starogrčkog Slobodan Blagojević; naslov originala: PLOTINI OPERA, ed. Paul Henry i Hans-Rudolf Schwyzer, T. I-III, Oxford University Press 1964-1982, O lijepom I 6, 6

<sup>35</sup> Lewerentz 1995: 127, bilj. 116: Plat. sym 210 a - 212 a, osobito 210 e. 211 c.

Trenutak je da upozorimo na jednu bitnu činjenicu. U katakombama sv. Hipolita na Via Tiburtina u Rimu pjesnik Prudencije (o. 348 - o. 410)<sup>36</sup> je vidio, i dao živ opis (oko 400. g.), sliku mučeništva sv. Hipolita, rimskog prezbitera i pseudobiskupa (o. 170 - o. 236), (Oxford Dictionary, 652) što je oslikano (način na koji je mučen i slika sama) točno prema Euripidovom opisu smrti Hipolita, sina Tezejeva. Stevenson (1978, 37, 38) zaključuje da se radilo o ciklusu, prikazu u nekoliko scena, kako se uobičajeno oslikavala priča o proroku Joni. Pjesnik,<sup>37</sup> naime, pišući papi Valerijanu o pasiji blaženog martira Hipolita, daje iscrpan, opširan opis slike<sup>38</sup> nad oltarom (Prud. Peristephanon XI, 170-176) koji je čuvao grob<sup>39</sup> martira na čiju je shizmu<sup>40</sup> dotad uspomena potpuno izbljedila, te se za njegove svetkovine, 13. 8. (Prud. Peristephanon XI, 231, 232) u katakombama okupljala masa vjernika iz cijele Italije, (Prud. Peristephanon XI, 188-213) a također detaljno opisuje prolaze sa svjetlarnicima, (Prud. Peristephanon XI, 153-170) bogato urešenu baziliku... (Prud. Peristephanon XI, 213-230) Hipolit je, prema Prudenciju, na ušću Tibera (Prud. Peristephanon XI, 40) osuđen na tešku smrtnu kaznu koja bi poslužila za primjer drugima (Prud. Peristephanon XI, 78-85). Kad je, naime, sudac utvrdio da se starac u okovima, glavar, zove Hipolit rekao je: "Onda neka bude Hipolit", i naložio da ga rastrgnu divlji konji (Prud. Peristephanon XI, 85-88). Zadnje su martirove riječi bile: "Neka ovi otmu moje tijelo, a ti Kriste, otmi moju dušu", (Prud. Peristephanon XI, 109, 110) potom je rastrgan do najsitnijeg komadića koji su se mogli vidjeti kako vise po strmim stijenama, na grmlju... (Prud. Peristephanon XI, 110-122). Prudencije, rekli smo, detaljno opisuje sliku iznad mučenikova groba; muško razvučeno krvavo tijelo, krvave udove, vrhove stijena orošene krvlju, grimizne znake na trnovitom grmlju. Veli kako je učena ruka, slikareva, vješto,

vjerno prikazala zeleno grmlje i crvenu sukrvicu u miniju. Moglo se razabrati, među polomljenim granjem, kako bez reda leže razbacani udovi. Umjetnik je također dodao i drage ljude koji su ga plaćući slijedili kuda je staza bez pravog puta pokazivala put (Prud. Peristephanon XI, 123-135). Dalje se opis slike isprepliće s opisom sljedbenika koji su plaćući tražili i skupljali rastrgane dijelove. Jedan grli sijedu glavu, privio je grudima, drugi je uzeo rame, raskidane ruke, nadlaktice, laktove, koljena, gole dijelove udova; odjećom su strugali krvlju natopljen pijesak kako ni kap ne bi ostala u prašini, spužvama su skupljali krv s grmlja dok u gustoj šumi nije preostalo ništa od svetoga tijela (Prud. Peristephanon XI, 135-144). Kako je skupljeno sve za potpun pokop (Prud. Peristephanon XI, 145-150) uputili su se u Rim tražeći mjesto za grob; slijedi opis katakombi (Prud. Peristephanon XI, 150-169).

Predstave mučeništva nisu uobičajene u ranokršćanskoj umjetnosti. Od rečene slike koju je vidio i opisao Prudencije danas se ništa nije sačuvalo,<sup>41</sup> međutim, u obližnjoj galeriji ostali su tragovi slika iz vremena Konstantina, poč. 4. st.; u kubikulu *e15b* bilo je vjerojatno prikazano "Čudo izvora",<sup>42</sup> te "Ozdravljenje slijepca",<sup>43</sup> a s vremenom je radiran prikaz sa sjevernog zida, prikaz "Jone na odmoru" koji je još vidio i opisao Armellini, istraživač rimskih katakombi, 1881. g.<sup>44</sup>

Navedimo, uz ove, još nekoliko važnih točaka za interpretaciju našeg sarkofaga. Moramo se, naime, osvrnuti na vrijeme i okolnosti u kojima je slika nastala. O vezi sv. Hipolita, bazilike, katakombi, Prudencija i njegova opisa slike nad oltarom pisao je još 1881., 1882. i 1883. g. De Rossi koji je ujedno prvi metodički istraživao Hipolitove katakombe,<sup>45</sup> te proučavajući epigrafiju i rukopise pronašao u Petersburškom zborniku damasijanski spjev o Hipolitu (ICUR<sup>46</sup> VII, 19936) eponimu katakombi, kontroverznoj figuri rimskog mučenika 1. polovice 3. st., o kojem

<sup>36</sup> Povijest svjetske književnosti 2, Mladost, Zagreb 1977, 303-304, Aurelius Prudentius Clemens; 1138

<sup>37</sup> Zahvaljujem prof. B. Kuntić-Makvić na pomoći pri pronalasku i čitanju ovih Prudencijevih tekstova: Prud., Contra Symmachum, II, 53-56; Peristephanon, himna XI, 1161 - 1189 (246); ed. J. P. MIGNE, Patrologiae cursus completus, Series Latina Pror. T. LX, Pariz 1862; transl. H. J. THOMSON, London - Cambridge Massachusetts, T II 1961<sup>2</sup>

<sup>38</sup> Prud. Peristephanon XI, 123-135/150; od stiha 135 miješa opis slike s detaljnim opisom ponašanja vjernika nakon Hipolitove smrti, prije pokapanja u Rimu

<sup>39</sup> Prud. Peristephanon XI, 183-188 (opis srebrenog moćnika, te prilaza od parskog mramora)

<sup>40</sup> Prud. Peristephanon XI, 19 (spominje njegovu vezu s Novacijanovom shizmom)

<sup>41</sup> Nestori 1993: Catacomba di S. Ippolito (Via dei Canneti), plan - sl. 1, *e15b*, 24, fig. 2-5, 42-43

<sup>42</sup> Nestori 1993: 43, br. 3; Nuzzo 1991: 30-31, 32, fig. 10

<sup>43</sup> Nuzzo 1991: 27-29, fig. 8 (5,2)

<sup>44</sup> Nuzzo 1991: 20, bilj. 7 i 8: M. Armellini, Gli antichi cimiteri cristiani di Roma e d'Italia, Roma 1893, 322; M. Armellini, Descrizione popolare degli antichi cimiteri cristiani di Roma, Roma 1884, 282

<sup>45</sup> G. B. de Rossi e le catacombe romane. mostra fotografica e documentaria in occasione del 1° centenario della morte di Giovanni Battista de Rossi (1894-1994), Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, Tipografia Vaticana, Città del Vaticano 1994, 136, kat. br. 90

<sup>46</sup> Inscriptiones christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores (ICVR). Nova series. Romae 1922 sqq

se još uvijek pretresa u hagiografiji. U podzemnoj bazilici u kojoj je bio položen Hipolit, našao je natpis pape Vigilija (537-556) koji svjedoči o radovima poduzetim na groblju opustošenom gotskim pljačkama pod Vitigesom i Totilom (ICUR VII, 19937), a u prezbiteriju iste bazilike našao je *in situ* oltarni blok postavljen na štovani grob; ta struktura nije više vidljiva zbog destrukcija nastalih zračnim bombardiranjem ove zone tijekom II. svjetskog rata.<sup>47</sup> Rečenoj problematici posvetio je tri rada (De Rossi 1881, 1882, 1883). De Rossi pretpostavlja da je slika, koja prema Prudenciju prikazuje mučeništvo sveca, propala tako što su je prekrile nove slike, a možda je njima zamijenjena u 6. st., u vrijeme obnavljanja katakombi uništenih od Gota, za pape Vigilija (De Rossi 1881, 41; De Rossi 1882: 71). Dalje drži da je damasijanski spjev u kodeksu iz Corbie, danas u Sankt Petersburgu, izvor dijela vijesti opjevanih od Prudencija; slažu se da je Hipolit prezbiter i pripadnik Novacijanove shizme, ono što Prudencije dodaje priča je o pretrpljenom mučenju sličnom smrti Hipolita iz grčkog mita (De Rossi 1882: 17, 18). De Rossi izdvaja Dölingera, Krausa i Müntza koji smatraju da je Prudencije pogriješio držeći sliku prikazom martirija sv. Hipolita, umjesto poganskim prikazom,<sup>48</sup> međutim ističe Allarda koji je zauzeo stav protiv ovakvih kritika jer je riječ o svjedočanstvu pjesnika koji je u svemu detaljno opisao ono što je vidio.<sup>49</sup> De Rossi, također, drži nevjerovatnom konfuziju s mitološkim prikazom jer ni rimski ciklusi ovog mita na sarkofazima ne prikazuju smrt mladog heroja vučenog od konja.<sup>50</sup> On, ne opovrgavajući istinitost Prudencijevih navoda, zamišlja umjetničku kompoziciju sastavljenu po uzoru na biblijske minijature ili minijature iz pasionara (De Rossi 1882: 73-74).

Zaustavimo se ovdje, na trenutak, da naglasimo kako nam nije cilj vidjeti u našem sarkofagu aluziju na sv. Hipolita, već nam je želja ukazati na situaciju koju svjedoči Prudencije opisom mučeništva i opisom slike iznad Hipolitova groba, a to je da je u kasnoj antici zajamčen prikaz kršćanske teme na poganski način, i formom i sadržajem.

Hipolit, martir nije samo imenom ili načinom na koji je umro zavrijedio prikaz po uzoru na grčkog

heroja; on je za života rigidno slijedio vrlinu suprostavljajući svom rigorizmu Kalistovu (217. - 222. g.) popustljivost, a grijesi o kojima su ova dvojica raspravljali bili su pretežito seksualne prirode (Stevenson 1978: 100).

Sv. Hipolit i njegov shizmatički takmac Poncijan bili su protjerani, i umrli su u progonstvu na Sardiniji. Njihovi su ostaci vraćeni u Rim, vjerojatno u vrijeme pape Fabijana (236. - 250.): Poncijan je pokopan u Kripti papa u Kalistovim katakombama, a Hipolit u grobištu kraj Via Tiburtinae koje nosi njegovo ime i gdje je 1551. g. bila pronađena statua prikazujući ga kao biskupa koji sjedi na katedri, s popisom njegovih djela na grčkom i uskrsnim tablicama, napravljena, vjerojatno, za njegova života, a koja je sada na ulazu u Vatikansku biblioteku (Stevenson 1978: 28, 29).

Svećenik Hipolit (oko 170. - oko 236.) (Oxford Dictionary, 652) bio je najvažniji teolog Rimske crkve, brzo zaboravljen na Zapadu, možda zbog shizmatičkih aktivnosti i zbog činjenice da je pisao grčkim jezikom. Odbijao je prihvatiti učenje papâ Zefirina (198. - 217.) i Kalista (217. - 222.), te njihovih nasljednika Urbana (222. - 230.) i Poncijana (230. - 235.). U progonima imperatora Maksimina (235. - 238.), međutim, on i Poncijan bili su u egzilu na Sardiniji i moguće je da se pred smrt pomirio sa Crkvom jer su pod papom Fabijanom (236. - 250.)<sup>51</sup> njihova tijela 236. g. donesena u Rim. Već ga Liberijanski katalog, (Oxford Dictionary, 821) u dijelu što datira od 255. g., drži katoličkim mučenikom i dodjeljuje mu rang svećenika, ne biskupa. Kada su ove činjenice u Rimu bile zaboravljene stvorilo se dosta legendi o njemu. Papa Damas (366. - 384.)<sup>52</sup> učinio ga je svećenikom Novacijanove shizme, što je prihvatio, vidjeli smo, Prudencije. Novacijanova shizma (Oxford Dictionary, 984; De Rossi 1882: 47-51) izrasta 251. g. iz Decijeve progonstva (249. - 250.); začetnik rigorozne stranke bio je rimski svećenik Novacijan, autor ortodoksnog učenja o sv. Trojstvu, mučen pod Valerijanom 257/8. g.,<sup>53</sup> dakle, nakon Hipolitove smrti.

Hipolit je napadao Zefirina, "jednostavna, neobrazovana čovjeka" tereteći ga nehajem u provođenju discipline i neuspjehom u suzbijanju hereza

<sup>47</sup> sr. fr. bilj. 59, 138, kat. br. 92 i 93

<sup>48</sup> De Rossi 1882: 71, bilj. 1 i 72, bilj. 1 i 2; Dölinger, Hippolytus und Callistus, 57 i d.; Kraus, 1. c. art. Hippolytus, 659, 660; cf. Ambros. De virgin III, 1-3; Müntz, Éludes sur l'hist. de la peinture et de l'iconogr. cherèt., Paris 1882, 17

<sup>49</sup> De Rossi 1882: 72, bilj. 3; P. Allard, u: Lettres chrétiennes, 1882, 260

<sup>50</sup> LIMC V, 458/9, smrt Hipolitova je u carsko doba dokumentirana na dvije slike opisane od Prudencija i Filostrata (kat. br. 115 i 116), te na 4 antička sarkofaga datirana u 2. četvrtinu 3. st. (kat. br. 117- Sanct Petersburg/ Ermitage/A 432; kat. br. 118 - Tyr 330; kat. br. 119- Agrigent, Duomo; kat. br. 120 - Tarragona, Mus. Nat. Arch. 15.482 ).

<sup>51</sup> Oxford Dictionary, 497; Jedin 1972: 247, bilj. 34: pretrpio je mučeništvo u Decijevom progonstvu

<sup>52</sup> Isti, 374, naslijedio je papu Liberija (352. - 366.)

<sup>53</sup> Tada je, 258. g., mučen i sv. Lovre. Kasnije je došlo do miješanja legendi pa je Zlatna legenda proglasila Hipolita mučenikom u Decijevim, odnosno Valerijanovim progonima, nakon smrti sv. Lovre: De Voragine 1995., caput 118





tada prevladavajućih u crkvi.<sup>54</sup> Potom je papu Kalista I. (217. - 222.), papu ropskog porijekla, koji je do Zefirinove smrti 217. g., s njim surađivao kao njegov đakon, napadao zbog podržavanja sabelijanizma, te zbog nehaja, labavosti i popustljivosti naročito pri puštanju u zajednicu krivih zbog preljuba i bluda. Osobito se gorljivo protivio ublažavanju pokorničkog sustava.<sup>55</sup> Hipolit sažima svoje optužbe u prigovoru da se nikom, pa ni pripadniku koje sekte, neće uračunati grijesi samo ako prijede u "Kalistovu školu".<sup>56</sup> Oni su njega pak, kao i Noetus, ukorili zbog učenja o Logosu koja su ga vodila diteizmu; Logos je druga osoba Trojstva (Ivan, 1. 1, 14), Sin je Riječ Očeva po kojoj je sve stvoreno. Hipolitov glavni rad je "Odbacivanje svih hereza" ili "Philosophumena".

U prvoj polovici 3. st. između Rimske države i kršćanstva vladala je mirna koegzistencija. Bilo je to više razdoblje pozitivne tolerancije nego teških progona. Samo se u dva slučaja do Decijevih progona mogu utvrditi počeci smišljenog postupka protiv kršćanstva; kada Septimije Sever (193. - 211.), ukazom 202. g., i pod prijetnjom teških kazni, zabranjuje prijelaz na židovsku i kršćansku vjeru (Jedin 1972: 242, bilj. 3) i drugi put kada Maksimin Tračanin (235. - 238.) kažnjava vođe kršćanskih općina (Jedin 1972: 246, bilj. 27). U njegovim progonima stradali su Hipolit i Poncijan.<sup>57</sup> Potom, izdavanjem edikta 250. g., dolazi

do velikog Decijeva (249. - 250.) progona (Jedin 1972: 247-250) što je dotad najveći napad na Crkvu. Decije je, naime, odlučio Rimskoj državi vratiti stari sjaj i ugled, između ostalog restauracijom stare rimske religije. Usljedio je kratak progon od Trebonija Gala (251. - 253.) do kojeg je došlo jer je kršćanima pripisana krivnja za kugu u Carstvu, zatim Valerijan (253. - 260.) izdaje dva edikta 257. i 258. g. o progonstvu, nakon čega njegov sin i nasljednik Galijen (260. - 268.) izdaje 260. g. poseban edikt u korist kršćana (Jedin 1972: 250-252). Premda je Dioklecijan (284. - 305.) (Oxford Dictionary; Jedin 1972: 425-433) dugo vodio politiku tolerancije začetu Galijenovim proglasom iz 260. g., 303. g., međutim, ediktom izdanim Nikomediji, 23. 2. počinje veliko progonstvo. Te godine tri njegova edikta previđaju rušenje crkvi i spaljivanje sv. knjiga, te najoštrije kazne, ali koje se odnose samo na svećenstvo, edikt iz 304. g. proširuje kazne zatvora, mučenja i smrti na ljude iz puka, laike. Istaknimo ponovo<sup>58</sup> da je refleks tog edikta bilo mučenje biskupa, svećenika i laika u Saloni, u blizini Palače koju je tada vjerojatno pohodio i sam Dioklecijan da bi vidio kako napreduju radovi, zaustavljajući se na putu iz Ravene u Nikomediju, koji je poduzeo nakon što je u Rimu proslavio dvadesetgodišnjicu vladanja, 20. 12. 303. g. (Bulić 1984: 71, 81, bilj. 16). Umirući Galerije 311. g. ediktom tolerancije privodi kraju ovu tzv. eru

<sup>54</sup> Radi se o ovim herezama: patripasijanizam, monarhijanizam ili sabelijanizam koje su propovijedali heretici: Noetos, Praxeas i Sabelije držeći da je Otac trpio kao Sin, a u želji da zajamče monoteizam i jedinstvo Boga, promašili su sagledati neovisnu opstojnost Sina, čak i po cijenu tvrdnje da je Bog trpio i umro. Tertulijan tako, oko 213. g., kaže za Praxeasa (u *Adversus Praxean'* da je "Patrem crucifixit" - "razapeo Oca"; H. Jedin, o. c. (48), 283-289; Oxford Dictionary, *passim*)

<sup>55</sup> Jedin 1972: 359: primjeri Kalistove popustljivosti: Biskup može ostati u službi premda je počinio najteže prijestupe; Muževima koji žive u 2. ili 3. braku otvorene su sve službe u kleru; Ako se klerik oženi, time ne griješi; Brakovi između slobodnih žena i muškaraca nižeg staleža, ne isključujući robove, su pravovaljani, premda ih rimsko pravo zabranjuje.

<sup>56</sup> Isti, 359; Hipolit, *Refut.* 9, 12

<sup>57</sup> Isti, 246, bilj. 28; kaže da su Hipolit i Poncijan prognani i umrli na Siciliji, međutim to se zbilo na Sardiniji

<sup>58</sup> sr. bilj. 14

Martira, 312. g. mu se u tome pridružuje Maksimijan. 313. g. našli su se u Milanu Konstantin i Licinije i složili se o priznanju ravnopravnosti kršćanstva ostalim religijama.

Rezimirajmo: slika Hipolitove smrti viđena oko 400. g., mogla je nastati tek nakon 236. god kada je izvršena depozicija njegovih relikvija, a pretpostavimo da je ranija, kao i sam pokop, od slika u kubikulu obližnje galerije koje su datirane u početak 4. st. Slika je, dakle, bila naslikana između 236. i oko 300. g., u razdoblju koje su obilježila tri progonstva, a nakon mirnih godina spremalo se još jedno veliko progonstvo kršćana, Dioklecijanovo.

U slučaju slike nad oltarom sv. Hipolita, kao i kod našeg sarkofaga riječ je o prikazu iz mita o Hipolitu vezanom uz grob, bilo da je prenesen iz Euripida ili, posredno, iz rimske književne predaje. Prvi slučaj je, vjerujemo, čvrst dokaz o translaciji poganskog prikaza kršćanskim, čemu svjedoči pjesnik Prudencije opisom mučenja sv. Hipolita i slike koja ga je uprizorila nad njegovim grobom. A naš sarkofag je navedenim posrednim dokazima (promjena izbora tema, nestanak scene lova i pojednostavljenje scenskog postava specifičnog za II. tip motiva sarkofaga s Hipolitovim mitom), pretpostavkom da je upravo motiv zavođenja muškarca i odbijanja Fedrine naklonosti poslužio kao predložak likovnog ostvarenja biblijskog *Potipharmotiva*, slikom opisanom od Prudencija, te neposrednim dokazima kao što su:

mjesto nalaza, vrijeme nastanka, radionica, vrijeme ukopa, zajednička sudbina koju dijeli sa sarkofagom Dobroga pastira, u najmanju ruku potvrda kršćanskog ukopa.

Nisu samo opasna vremena bila predložak ovakvog prikazivanja neke kršćanske teme (slika smrti sv. Hipolita) ili predodžbe (naš sarkofag), već je kulturna klima bila takva da je poganska umjetnost postupno utjecala na formiranje kršćanske ikonografije. Vjerujemo da su slika nad grobom sv. Hipolita u njegovim katakombama i sarkofag na Manastirinama čak gotovo istovremeni svjedoci kasnoantičkog mentaliteta i procesa transformacije mitoloških u biblijske scene. Ne smijemo, jasno, zanemariti ni komponentu opasnog vremena u kojem sarkofag nastaje, odnosno mogućnost naručiteljeva biranog prijevoda kršćanskog duha poganskim tijelom.

I Euripidov mit držimo tragičarevom imaginacijom, kao i rimsku književnu predaju. Isto tako možemo uzeti Prudencijev zapis pjesničkom imaginacijom, ili samu sliku u katakombama slikarevom imaginacijom, ali moramo ih držati i nesumnjivom potvrdom klime u kojoj su došle do izražaja. Završimo rečenicom da je Hipolitov sarkofag, koji u svemu navedenom dijeli sudbinu sa sarkofagom Dobroga pastira, jednako toliko kršćanski koliko je kršćanski i sarkofag Dobroga pastira, jednako tako naručen i nastao na predlošku kasnoantičkih ideja i opasnih vremena.

## POPIS LITERATURE

- Bulić 1984 F. Bulić, Zapažanja o putovanju cara Dioklecijana iz Ravene u Nikomediju 304. god, u: F. Bulić. Izabrani spisi, priredio. N. Cambi, Književni krug, Split 1984, 71-85, originalno objavljen u: Bull. Dalm., 33, 1910, 88 i d.
- Bulić 1984a F. Bulić, Sv. Kajo Papa i konfesor, u: F. Bulić. Izabrani spisi, priredio. N. Cambi, Književni krug, Split 1984, 393-402, originalno objavljen u: Bull. Dalm. 39, 1916, 91 i d.
- Bulić 1986 F. Bulić, Po ruševinama stare Salone, ed. E. Marin, Split 1986, 157-161
- Cambi 1977 N. Cambi, Die stadtrömischen Sarkophage in Dalmatien, Archäologischer Anzeiger 1977, Berlin 1977, 444-459, T. 135-137, kat. br. 9
- Cambi 1977a N. Cambi, Jugoslavija, posebni otisak iz Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1977, 301-310, 301-301, 307, kat. br. 376
- Cambi 1994 N. Cambi, Sarkofag Dobrog pastira iz Salone i njegova grupa, Arheološki muzej Split 1994
- Conze 1872 A. Conze, Drei Sarkophage aus Salona, Römische Bildwerke einheimischen Fundorts in Österreich. I. Heft, XXII Denkschriften der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Wien 1872 (pretisak u: Atički sarkofag s prikazom lova, Budapest-Split, Split 1992, 13-38)
- De Rossi 1881 G. B. De Rossi, Elogio Damasiano del celebre Ippolito martire sepolo presso la Via Tiburtina, Bullettino di Archeologia Cristiana (BAC) 1881, 26-55, T. I i II
- De Rossi 1882 G. B. De Rossi, Il cimitero di S. Ippolito presso la Via Tiburtinae la sua principale cripta storica ora dissepolta, BAC 1882, 9-76, T. I i II;
- De Rossi 1883 G. B. De Rossi, Iscrizione storico dei tempi di Damaso Papa nel cimitero di S. Ippolito, BAC 1883, 60-65
- De Voragine 1995 J. De Voragine, The Golden legend. Readings on the Saints, translated by William Granger Ryan, vol. II, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1995., caput 118
- Egger 1926 R. Egger, Der altchristliche Friedhof Manastirine, Nach dem Materiale Fr. Bulić', Forschungen in Salona II, Wien 1926
- Ferrua 1960 A. Ferrua, Le pitture della nuova catacomba di Via Latina, Città del Vaticano 1960
- Grabar 1969 A. Grabar, Christian Iconography (A Study of its Origins), London 1969
- Graves 1990 R. Graves, Grčki mitovi, 4. izdanje, Beograd 1990, Fedra i Hipolit: 101, 309-312
- Jedin 1972 H. Jedin, Velika povijest crkve I, Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1972

- Koch 1984 G. Koch, Zum Hippolytossarkophag aus Salona, Disputationes Salonitanae 2, 1979, VAHD (Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku) 77, Split 1984, 151-159
- Koch&Sichtermann 1982 G. Koch&H. Sichtermann, Römische Sarkophage, Handbuch der Archäologie, München 1982
- Lewerentz 1995 A. Lewerentz, Die Sepulkralsymbolik des Hippolytosmythos auf stadtrömischen Sarkophagen, BOREAS 18, Münster 1995
- Nestori 1993 A. Nestori, Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane, Roma sotterranea cristiana, Pontificio istituto di archeologia cristiana (PIAC) V, Città del Vaticano 1993
- Nuzzo 1991 D. Nuzzo, Cubicolo dipinto nella catacomba di S. Ippolito sulla Via Tiburtina, Rivista di Archeologia Cristiana LXVII - 1, PIAC, Città del Vaticano 1991, 16-33
- Oxford Dictionary The Oxford dictionary of the Christian Church, ed. F. L. Cross, 2. izd.: F. L. Cross i E. A. Livingstone, Oxford University Press 1988,
- Pugliara 1996 M. Pugliara, La fortuna del mito di Belerofonte in età tardo-antica, u: Rivista di archeologia, anno XX, 1996, 83-100
- Robert 1904 C. Robert, Die Antiken Sarkophag-Reliefs III 2, Berlin 1904, 163, T. 51
- Schiff 1997 T. Schiff, Iz poluzaboravljene zemlje. Kulturne slike iz Dalmacije s crtežima K. Kliča i K. Žadnika, Književni krug Split 1997, 59-64
- Sichtermann, Koch 1982 G. Koch, H. Sichtermann, Römische Sarkophage, Handbuch der Archäologie, München 1982
- Stevenson 1978 J. Stevenson, The Catacombs. Rediscovered monuments of early Christianity, T&H, 1978
- Ward-Perkins 1970 J. B. Ward-Perkins, Dalmatia and the marble trade, u: Disputationes Salonitanae 1 (1970), Split 1975, 38-45
- Ward-Perkins 1992a J. B. Ward-Perkins, Dalmatia and the marble trade, u: Marble in antiquity, Collected papers of J. B. Ward-Perkins, ed. Hazel Dodge i Brayan Ward-Perkins, Archaeological monographs of the British School at Rome, No 6, London 1992, 115-119
- Ward-Perkins 1992b J. B. Ward-Perkins, Taste and technology: The Baltimore sarcophagi, u: Marble in antiquity, Collected paper of J. B. Ward-Perkins, ed. Hazel Dodge i Brayan Ward-Perkins Archaeological monographs of the British School at Rome, No 6, British School at Rome, London 1992, 39-54
- Weitzmann 1960 K. Weitzmann, The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography, Dumbarton Oaks Papers 14, Washington DC 1960, 43-68
- Zamarovský 1985 V. Zamarovský, Junaci antičkih mitova, Zagreb 1985, 149

## SUMMARY

### ERGO SIT HIPPOLYTUS

Key words: Hippolytus, Phaedra, sarcophagus, Manastirine, Salona

The image of Hippolytus' death that the poet Prudentius saw in the catacombs of St Hippolytus at Via Tiburtina in Rome, which he described around 400 AD when writing to Pope Valerian about the *passio* of the blessed martyr Hippolytus, could have been created only after 236, when the deposition of the relics of St Hippolytus occurred, and it is suggested that it was earlier, like the burial itself, than the pictures in the *cubicule* of the nearby gallery, which are dated to the beginning of the 4th century. The picture would thus have been painted between 236 and circa 300, in a period marked by three persecutions, that of Decius, then that of Trebonianus Gallus and Valerian, and after peaceful years, yet another major persecution of the Christians by Diocletian.

In the case of the painting above the altar of St Hippolytus, as well as on a Salonitan sarcophagus from Manastirine, this is an image from the myth of Hippolytus related to the grave, whether it was taken from Euripides or indirectly from the Roman literary tradition. We believe the first case to be firm proof about the transformation of a pagan image into a Christian one, as is shown by the poet Prudentius' description of the martyrdom of St Hippolytus and the picture that he saw above the grave. Our sarcophagus is at the very least confirmation of a Christian burial both in terms of indirect proof (a change in the

choice of subject, the disappearance of hunting scenes, and a simplification of the presentation specific to the second type of motifs on sarcophagi exhibiting the Hippolytus myth), the hypothesis that specifically the motif of the seduction of a man and the rejection of Phaedra's advances served as a model for the artistic presentation of the Biblical *Potiphar's wife*, the picture described by Prudentius, as well as direct proof, such as: the site of discovery (in the Salonitan basilica at Manastirine), the period of creation between 300 and 310 (in a Roman workshop, which were then reorienting themselves to the production of Christian sarcophagi), the period of the first deposition in *memoria* VIII after 312, and its transferal to corridor K (where at the end of the 4th and beginning of the 5th century it was used for subsequent burials), and the common fate it shared with the sarcophagus of the Good Shepherd.

It was not merely the dangerous times that stimulated such a manner of showing certain Christian themes (the picture of the death of St Hippolytus) or concepts (the Salonitan sarcophagus), rather the entire cultural climate was such that pagan art gradually gained influence in the formation of Christian iconography. We believe that the painting above the grave of St Hippolytus in his catacombs and the sarcophagus from Manastirine even contemporaneously bear witness to the mentality of late Antiquity and the process of transforming mythological

scenes into Biblical ones. Clearly we also should not neglect the component of the difficult times in which the sarcophagus was created, specifically the possibility that the person ordering the sarcophagus could choose to translate the Christian spirit into a pagan body.

Euripides' myth could also be considered a figment of the tragedian's imagination, just like that of the Roman literary tradition. In the same manner, we can take Prudentius' record as part and parcel of poetic license, or

the picture in the catacombs as resulting from artistic imagination, but we must also consider them an undoubted confirmation of the climate in which they were expressed or created. In conclusion, the sarcophagus with the images of Hippolytus, which has shared in the fate of the sarcophagus with the Good Shepherd, is as equally Christian as the latter: ordered in the same manner, and created on the basis of late Roman ideas and in the climate of dangerous times.

Translated by B. Smith-Demo