

Оливер Томић

ПОРТРЕТНЕ ВРЕДНОСТИ ПРЕДСТАВА РИМСКИХ ЦАРЕВА У ДОБА КОНСТАНТИНА

Крајем III и почетком IV века у Римском царству дошло је до великих промена. Драматично столеће војничких царева, који су се страховитом брзином смењивали на престолу и обично умирали насилном смрћу, окончано је ступањем на престо Диоклецијана (284-305). Границе царства поново су утврђене, варвари привремено сузбијени, а организациона структура државе реформисана. Дуго-трајне владавине Диоклецијана и његових савладара из “Прве тетрархије” погодовале су обнови монументалне уметности, па и развоју царских портрета, с обзиром на то да су у раздобљу војничких царева императори на престолу проводили премало времена да би се еволуција њихових представа исказала у свој пуноћи. Осим тога, нова идеологија захтевала је не само нову иконографију, већ и отворила путеве новим уметничким концепцијама и стиловима. Док су војнички цареви махом били представљани веома реалистично и несумњиво врло верно (Максимин Трачанин, Филип Арабљанин, Клаудије Готик и др.), обнављајући несвесно традицију републиканског Рима, дотле се са тетрархијом мења и однос према царском лику. Император је сада *dominus*, заправо не божанство сâмо, али је отеловљени бог све док је на трону. Тако је Диоклецијан за свога мандата уистину био Јупитер (а Максимијан † Херкул), али је пре 284. год. и после повлачења 305. год. био само Диокле, смртан човек, пролазно људско биће. Тај необични спој или смена божанског и људског дала је особену ширину и слободу израза царским портретима тетрархијског раздобља којој ће, на изванредан начин, Константин Велики учинити крај и ступањ веродостојности представа римских царева усмерити у сасвим новом правцу.

Портрети у доба тетрархије показују велике варијације у погледу стилских опредељења, односно узора, али и уметничких вредности, што је сасвим у складу са нестабилним приликама на свим

границама (Африка, Египат, Персијски фронт, Дунав, Рајна и Британија – истовремено или наизменично). Више од пограничних ратова, за уметност је од особитог значаја измештање царског седишта из Рима, умножавање и сељење престоница, као последица новог система управе и дужности која је бројним царевима – четворици “легалних” и још неколицини узурпатора – наметала изузетну покретљивост ради одбране и одржања Империје. Цареви су боравили свугде више него у Вечном граду који је, међутим, судећи по очуваним саркофазима и остацима Диоклецијановог славолука Arcus novus-а из 293. године, остао главни центар бар када је у питању уметнички ниво скулптуре. Сирмијум, Медиоланум, Салоника, Никомедија, Антиохија, Тријер и Ебуракум били су поприште значајних уметничких подухвата, са јако израженим локалним школама, али са истим циљем – да прославе нови државни поредак. Реорганизација војске и територија (провинција и дијецеза), као и Едикт о максимуму цена били су неки од покушаја да се, упркос центрифугалним тенденцијама, очува јединство Царства. У уметности, када су у питању стил и квалитет, таквих настојања није могло бити, чак ни када је реч о царском портрету. Тек у доба Константина Великог, заједно са обједињењем Царства под једну дијадему, доћи ће и до снажног настојања да се царски портрет не само симболично, већ и вредносно и стилски уједначи. У том смислу и портретни квалитет приказаних није могао бити исти у читавом раздобљу о коме је реч.

Као пример различитости у портрету епохе навешћемо неколико дела. Класична медаља из ризнице у Beaurains-les-Argas (сл. 1) је идеолошки савршена илустрација тетрархије, пошто ничиме није наговештено шта јој је аверс, а шта реверс. Ипак, истанчане, али несумњиве портретне карактеристике омогућују препознавање двојице августа и двојице цезара. Са тог, али и других налазишта потичу бројни примери где се црте лица царева чувају, мада је постепено преовлађивала стилизација, геометризација до оног што је у науци названо позноантичким “кубизмом”. Велики контраст поменутој класичној медаљи представљају бројни монументални портрети, неки чак усред Диоклецијанове резиденције, палате и маузолеја истовремено, у Салони. Ту су тетрарси приказани у два загрљена пара (август и цезари), као кратконоги кепеци избораних лица, а још горе и безличније делују непрепознатљива лица императора на двоструким хермама налик на представе бога Јануса. Тај стилски израз уочљив је и у Венецији око 300. године (сл. 2), на порфирној представи загрљених тетрарха узиданој у цркву Св. Марка (у ствари, донетој ту ко зна одакле, као што су “Коњи св. Марка”

пренети са цариградског хиподрома током пљачке 1204. године). Како је приметио Бернанд Беренсон, они више личе на позносредњовековне витезове-темпларе, него на римске императоре. Нема сумње да се у Сплиту и Венецији ради о личном укусу Диоклецијана, али и других царева, пошто су и у Самзиграду око 310. године август и цезари приказани, опет по Беренсоновим речима, “као мајмуни”. У том светлу, реализам који повремено избија уз неизбежну стилизацију, или чак идеализацију, више је последица локалних скулпторских радионица или ковница новца него воље и одређења царева. Чак и уметност представа на новцу је опала, што због инфлације, што због истинског срозавања укуса самих тетрарха. То се види на примеру новца британског узурпатора с краја III века, Караузија, праве наказе једва издиференцираног профила на очајно дебелом врату.

У случајевима када није грубо и изобличено стилизовано (као у Венецији, у порфиру), монументални портрет макар задржава реализам типа војничких царева, којима Диоклецијан (284-305) припада. Такав је његов мермерни лик из олимпотеке Ny Carlsberg у Копенхагену. Портретне одлике приказаног задржавају се и у скупоценом египатском црном базалту, који због саме тврдоће наводи скулптора на изванредан степен шематизације и одступања од реализма (сл. 3). На основу два последња поменута портрета, али и ране тетрархијске медаље (сл.1) јасно је да је Диоклецијан имао дубоке залиске, наборано чело, извијене обрве, изражајне очи, кратак нос и уста са наниже повијеним угловима, наборана тако да дају израз истовремено (оправдано) забринутог и охолог, лако увредљивог човека. Цар је, међутим, више желео да буде приказан потпуно стилизовано, макар то са тачке гледишта и класичне идеализације и реализма изгледало ружно, што је осведочено поменутим портретима у самој сплитској палати. Када је о портретним вредностима реч, на делу је, дакле, било више фактора: с једне стране, Диоклецијанов лични (не)укус, али и жеља да буде представљен као надлични бог (макар и наказан), а с друге, велика разједињеност уметничких израза у разним крајевима Империје. Томе треба додати и чињеницу да је сваки август и сваки цезар напустио и побеђивао у име све четворице, јер Царство још није било територијално подељено, те да су се портрети свих тетрарха израђивали и у оним крајевима у која можда тројица од њих нису никада ни крочила. Стога је јасно зашто у појединим случајевима неки од њих “није личио на себе”, препуштен на милост и немилост локалним уметницима и безличном тетрархијском идеологији.

Рани портрети Максимијана Херкулија (званично се повукао 305, па поново 308, године а убио се 310. по наређењу Константина) слични су Диоклецијановим, мада се личне црте уочавају у дубље усађеним очима, мање извијеним обрвама, ширем носу, пунијим уснама и опуштенијим образима без истакнутих јагодица. У позном периоду и покушајима да се на трон врати, Максимијан је носио и браду како би што више могао да буде Херкул док је био цар.

Упркос малим димензијама, на медаљи поводом враћања Британије под јурисдикцију централне власти (сл. 4), Констанције Хлор (293-306) је приказан врло реалистично и необријаног подбрата, кукастог носа, набраног чела и снажног врата. Ово последње, додуше, одликује већину макар ситнијих портрета римских царева тог доба, али се може и сматрати као породична особина “других” Флавијеваца која ће кулминирати код Константина Великог. Те Хлорове особине виде се и на већ поменутој медаљи, због чега је њега ту најлакше препознати од све четворице (сл.1). Чак и Констанцијев порфирни портрет из Британског музеја у Лондону разликује се од других рађених у том скупоченом, за царске споменике резервисаном материјалу. Јак подбрадак, набрано чело и кукаст нос особито су важни за идентификацију владара који је са Константином представљен на римском славолуку из 312-315. године. Упркос ранијим идентификацијама (Н. Р. l’Orange) које у другом цару на поменутом споменику (на измењеним Хадријановим

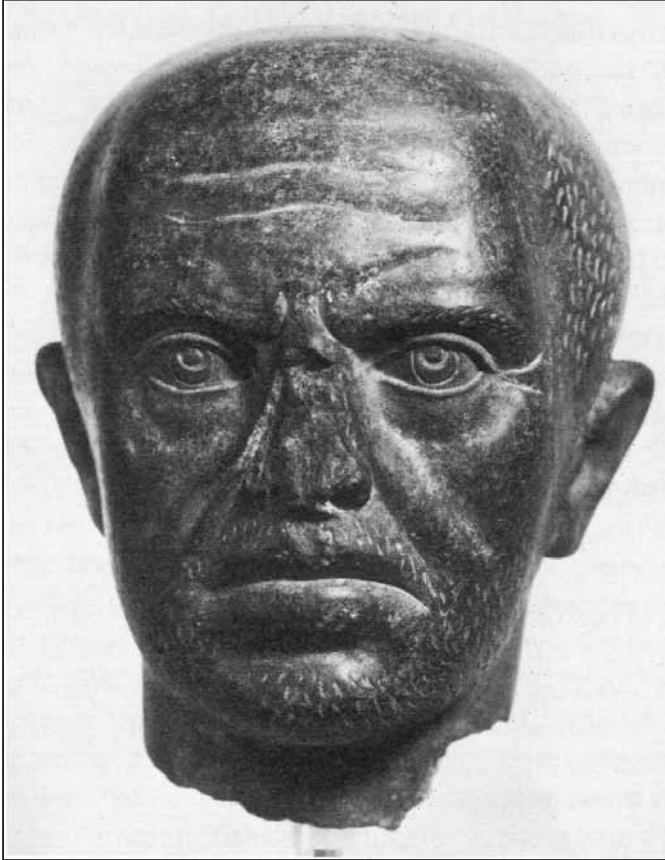


Сл. 1. Тетрарси, злато, медаљон (пречник 42 мм), око 293, Њујорк

медаљонима) виде Лицинија, реч је несумњиво о Константиновом оцу, Констанцију Хлору, о чему, осим неких логичних закључака, посебно сведоче наведене портретне карактеристике.

Прогонитеља хришћана, окрутног Галерија (293-311), извори описују као циновског и косматог дивљака дачког порекла, чија је дебљина током владавине толико нарасла да се претворио у безобличну масу. С обзиром на то да је реч о хришћанским списима (нпр. Лактанције), можда у овом опису има и мало претеривања, али портрети које је сам цар наручио дозвољавају да се они ипак прихвате као прилично веродостојни. На медаљама, рађеним прво класично (сл.1), а после “кубистички”, дебљина се (ако ни због чега другог оно због профила) не може сасвим уочити. Јасно је да је Галерије, за разлику од Констанција Хлора, имао кратак, помало прћаст нос. Портрети на Галеријевом славолуку у Солуну, по- дигнутом у част победе над персијским сасанидским шахиншахом Нарсехом 297. године, исувише су у лошем стању да би послужили за реконструкцију истинског царског лица. Уосталом, хришћани су (најкасније око 400) оштетили или сасвим одвалили његове ликове на славолуку, с обзиром на зверства која је над њима цар чинио готово до самртног одра. Из тренда “тврдог стила” друге тетрархије одступа један мермерни Галеријев портрет са рупама за инкрустације, који се данас чува у Атини. Иако веома меко и фино обрађен, он уопште не ласка императору и приказује га као гојазног и глатко обријаног (за разлику од медаља са почетка власти, где је имао кратку браду типа војничких царева). Свакако је најзначајнији, најрепрезентативнији и за самог цара најважнији порфирни портрет (сл. 5) који је откривен у Ромулијани код Зајечара, у раскошној палати коју је цар себи подигао по угледу на Диоклецијана. Сличност се види и у томе што ни Галерију није сметало да усред свог омиљеног, родног домена и покрај ломаче своје консекрације буде представљен ружан, дебео и буљавих очију, без обзира на скупocenост материјала и савршену обраду.

Галеријев нећак, Максимин Даја (305-313) за сада није познат по великом броју портрета, при чему су они на новцу и медаљама у тој мери “кубистички” стилизовани да не могу послужити реконструкцији лица овог великог прогонитеља хришћана, кога је на Константинов налог у смрт отерао Лициније. Необичан је, међутим, један његов портрет који је пре налик на маску, чему, истина, доприносе празне очне дупље за инкрустацију драгуља (сл. 6). Потпуно одсуство емоција које из овог лика избија можда и није у нескладу са порочношћу и изопаченошћу којом су Дају обилато



Сл. 3. Диоклецијан, црни базалт (природна величина), 302-305 (Египат), Ворчестер

частили хришћански извори. Могуће је да се управо ради о истанчаном психолошком профилу, када се тотална острашћеност већ претвара у маску равнодушности или, чак, мртвила.

Узурпатор

Максенције (306-312), будућа Константинова жртва, није на новцу представљен нимало ласкаво, али врло могуће † веродостојно. Дежмекаст и ситан, о чему говоре извори, на неким портретима у пуној пластици (један га приказује као pontifex-a maximus-a) дао је да се прикаже као нешто лепши, правилнијих црта и нимало дебео. Ипак, лице му је било скоро сасвим округло, што је настојао да сакрије носећи дужу браду од већине савременика. Разлог за то је био што је настојао да, по Херкулијанској

линији, од оца Максимијана наследи царски трон, а Херкул се одликовао густом брадом.

После неуспелог мировног покушаја пензионисаног Диоклецијана 308. у Карнунтуму, уследио је крвави обрачун “легалних” чланова “Друге тетрахије” и узурпатора Константина и Максимијана. Као победник је изашао син Констанција Хлора, Константин Велики, коме се приклонио и са њим се преко сестре Константине ородио последњи легални тетрарх, Лициније. Ипак, сведено на два цара који су власт поделили територијално (са кратковременом тампон-државицом на Балкану коју је убрзо присвојио Константин), Царство је престало да постоји у облику тетрархије, коју је одвећ концептуално и нереално замислио Диоклецијан. То се



Сл. 4. Констанције Хлор, сребро, медаљон, 296 -297, Париз

убрзо почело одражавати и на ликовну уметност, при чему је, као и у војно-политичком погледу, иницијатива била на страни Константина. Уосталом, он се први одрекао Херкулијанске лозе којој је припадао по оцу и доцнијем усвојењу од стране таста Максимијана, а прихватио је, од смакнућа Максимијана и, пре свега, визије у орануму 310. године, соларну религију и аполонску идеологију (доста магловиту у складу са синкретизмом који је владао већ више од столећа). Као изабраник бога Сунца, који му се обратио лицем у лице, Константин је изменио и иконографију царских портрета, у чему је убрзо почео да га следи и његов савладар на Истоку.

Лициније је, додуше, остао веран јовијанској идеологији из тетрархије и ковао новац са Јупитером на реверсу, а у раном периоду владавине дао да се израде и његови портрети у порфиру, који на изванредан начин плене оштром, тврдом обрадом и скоро дивљим изразом лица. Ипак, они нам не говоре много о стварном изгледу цара и у том погледу много је веродостојнији златни медаљон који се чува у Народном музеју у Београду (сл.7), а на коме је цар приказан као прилично дебео. Занимљиво је да је представљен у анфасу, што је управо одлика његове и Константинове епохе (но још увек на ретким примерима – иначе преовлађује профил), када је тетрархија практично престала да постоји. Да цар није имао много илузија о свом изгледу сведочи и новац који је лично ковао, на коме је приказан са сином Лицинијаном (тада већ цезаром), где су обојица округли и подгојени као да су у питању карикатуре. Како би се портрет Лицинија и његовог наследника развијао тешко је рећи, пошто их је Константин обојицу ликвидирао 325. или 326. године.

Преокрет у иконографији, стилу и веродостојности царских портрета у IV веку дело је Константина Великог (306-337, једини цар од 324). Већ на медаљи од сребра из Тицинума (Павије) из 313. (сл.8) види се нагомилана соларна симболика комбинована са стидљивим хришћанским знамењима, али ће већ 324. *Sol invictus* заувек ишчезнути са његовог новца. Значајна је и стилска промена, у правцу повратка ка класицизму, насупрот реализму војничких царева и најразличитијим видовима стилизације у време тетрарха. Али, можда је најважније то што је цар представљен скоро у потпуном анфасу, без обзира на неспретна, али и неминовна скраћења удова и торза. У погледу веродостојности ова медаља је такође веома важна, јер нам Константин приказује готово са свим оним особинама које ће карактерисати његове портрете у наредних четврт века: ниско чело (чему доприноси и фризура са локнама на њему), разрогачене очи продорног погледа, нос са грбом при корену, затим широк и снажан, глатко избријан подбрадак и скоро биковски врат. Стилизација је, међутим, још веома јака, а димензије портрета мале, те, да је Константин владао само неколико година и да за њиме нису остале на десетине представа, не бисмо могли са сигурношћу да судимо о степену веродостојности лика из Павије. Отприлике у исто време (312-315), Константин је приказан око двадесет пута на рељефима славолука који је тада подигао у Риму, у част победе над



Сл. 6. Максимин Даја, мермер са инкрустацијама, 305-313, Париз

Максенцијем на Милвијском мосту (28. октобра 312). Овде није место да се расправља о смислу и симболици славолука, који је, заправо, званична задужбина Римског сената, али ваља истаћи да се догодило нешто без преседана, што је морало имати утицај и на даљи развој римске уметности, па и царских портрета. Наиме, буквално су “демонтирани” неки споменици царева тзв. “златног”, II века, чији су ктитори били Трајан (98-117), Хадријан (117-138) и Марко Аурелије (161-180). Њихови делови употребљени су као сполије за славолук који је морао бити завршен брзо, за царске деценије 315. године. Истовремено, група доста невештих скулптора извела је тријумфални циклус Константиновог војног похода који се завршио говором у Риму и опраштањем пореза. При овом подухвату поставио се двоструки проблем: требало је на маестралним, класицистичким рељефима II века заменити главе ондашњих царева Константиновим лицем, а када је реч о рељефима израђеним у целини између 312-315. није се могло невештим скулпторима препустити да исклешу цареву главу. У овом другом случају, посао је поверен посебном мајстору, који је Константинове ликове углављивао у унапред припремљене рупе на раменима, али су главе временом све попадале, те се, за сада, морају сматрати изгубљеним. Што се тиче старијих рељефа, они на атици, на осам панела из доба Марка Аурелија, претрпели су временом толико измена да, сем носа са грбом на врху, ништа од Константинових портретних одлика није на њима остало. На рељефима унутар главног пролаза славолука, Трајаново лице није морало бити нарочито мењано да би личило на Константина (ниско чело са шишкама), премда је Трајан имао изразито мали, а Константин особито велики и снажан подбрадак. Ти ликови су, међутим, врло оштећени и не могу послужити за упоређење са боље очуваним. У ове последње могу се убројати врхунска остварења непознатог скулптора који је на тондима успео да дословце “обрије” и “подшиша” цара Хадријана и претвори га у Константина (сл.9). Он је за то располагао и материјалом, с обзиром на то да је Хадријан имао бујну, коврцаву косу и густу браду, идеалну да се исклеше Константинов подбрадак. Ту су и остале особине првог заштитника хришћанства: продорне очи, нос са грбом (мада сломљен) и један општи израз застрашујуће решености на граници опседнутости једним јединим циљем коме се ништа не сме наћи на путу. Могуће је да је управо овај скулптор био аутор свих Константинових портрета, па и оних који су отпали са иначе невештих и непропорционалних рељефа који представљају Константинов тријумфални поход на Рим.

Десет година касније (325-326) израђена је у Риму колосална седећа статуа императора (сл.10) у техници акролита – од мермера је

исклесан ин-карнат (лице, руке и ноге од колена наниже), док је тело било састављено од дрвеног костура прекривеног различитим скуповеним материјалима. Статуа је смештена у догређену нишу базилике коју је 307. године из основа обновио Максенције, по коме она данас носи име. У овако великом формату (само лице мери 1,35 метара) није било лако очувати пропорције Константиновог стварног лика, премда је то уметнику свакако био циљ, упркос томе што се у науци уврежило мишљење о стилизацији и спиритуализацији пред којом би стварне црте морале узмаћи. Портрети мањег



Сл. 8. Константин Велики, сребро, медаљон, 313 (Тицидум), Минхен

формата сведоче у прилог томе да је Константин заиста имао већ наведене особине, од којих су неке само више наглашене на колосалној статуи из Палате конзерватора. Тачно је запажање да је царев поглед усмерен навише, као да очима комуницира са хришћанским Богом кога је тако ревносно почео да заступа на земљи, али се иста усредсређеност и одлучност огледају и на ранијим портретима (сл.9), где он гледа наниже, можда у самог посматрача пред спомеником. Идеолошка измена у односу на тетрархијски период – цар је сада божи заступник на земљи, а не његово привремено отеловљење – само делимично објашњава спој класицизма, спиритуалности и реалног представљања царевог лика. Очигледно је да се овде ради о вољи самог Константина који је, као што је из извора познато, одмах по проглашењу за августа у Ебуракуму (Јорку) 306. године, послао Галерију свој овенчани портрет. То, као и лични однос са Аполоном, соларним божанством

склада и мере остварен у Грануму, поставили су темељ његовог личног укуса, који се неће суштински мењати са постепеним усвајањем хришћанства.

У прилог оваквом тумачењу Константинових представа сведочи и то да формат није био важан: минијатурно погрсе од калцедона (сл.11), такође из 325. године, несумњиво носи све портретне одлике које налазимо на римском колосу. Овде су због малих димензија можда неки детаљи изостављени или сведени, али су, изгледа, укупне пропорције тачније, јер их је било лако обухватити једним погледом (ширина лица према висини, обим врата према глави итд.).

Можда је најбољи и највернији Константинов портрет пронађен у његовом родном Наису (сл.12). Није то само зато што је изведен у природној величини, већ и стога што се на отаџбинском тлу изгледа стекла права мера између гигантског претеривања у слављењу, што увек води изобличењу, и минијатурних радова које у погледу верности моделу ограничава сам њихов формат. Ништа што је виђено на претходно поменутих портретима овде недостаје: ни кад је реч о појединачним цртама и пропорцијама лица, ни када је у питању онај одлучни израз који не познаје сумњу. За разлику од већине других, пред овом представом цара посматрач заиста има утисак да се нашао лице у лице са Константином човеком, ма колико да својом унутрашњом снагом он и натпросечног човека превазилази.

Бројни су портрети Константина Великог који немају портретну вредност или својим каснијим реконструкцијама могу да завајају посматрача. У те спадају, између осталих, често репродукована глава из Метрополитена у Њујорку, са невешто обновљеним носем, клемпавим ушима и одсуством типичног царевог израза лица, као и монументална, Августу налик, статуа из цркве Сан Ђовани ин Латерано у Риму. Упркос томе, може се закључити да је у време владавине Константина Великог извршен не само повратак класицистичким нормама и оплемењивање спиритуалног израза лица, већ и портретним карактеристикама живог човека који је не једном морао лично позирати уметницима који су овековечили његов лик.

После величанственог Првог васељенског сабора у Никеји 325. године, коме је председавао, и породичне драме у којој је погубио сина-првенца Криспа и другу жену Фаусту (326), Константин је, према изворима, запао у још ћудљивије, мрачно и истовремено покајничко расположење, из кога ће његова борбена природа покушати да нађе излаз у несуђеном крсташком рату против Персије. Тамо су, наимае, хришћани жестоко прогањани као да су римски



Сл. 9. Константин Велики, 312-315,
славолук у Риму

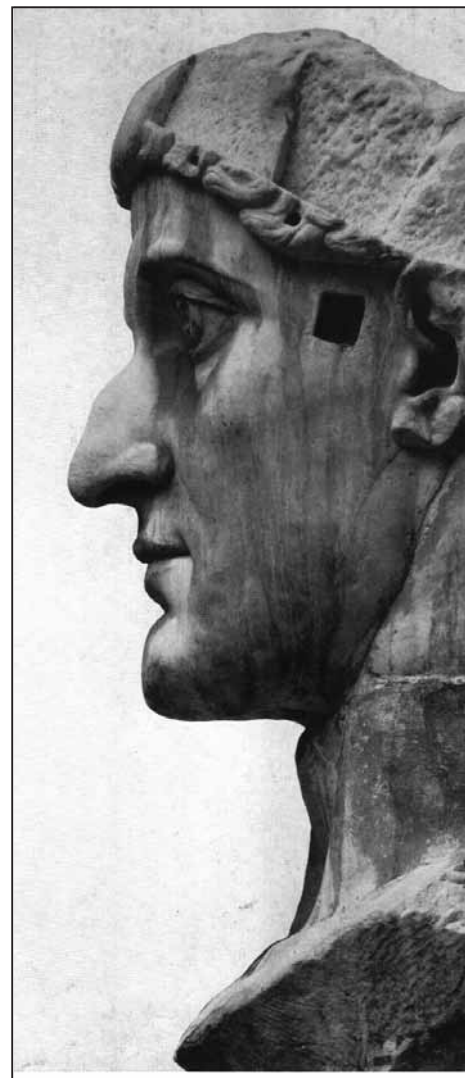
“Тројански коњи”, а Константин је почео да уображава како је заштитник свих хришћана на свету, а не само оних у римском царству. Рат са неизвесним исходом, па и последицама по римску портретну уметност, спречила је изненадна царева смрт 337, који је на одру ипак стигао да прими Свету тајну крштења. Тројица синова који су га наследили били су различите среће. Истина, син из првог брака и адмирал флоте Крисп пао је као жртва очеве суревњивости још 326, мада се, судећи по портрету из Рима (сл.13), одликовао и савршеном лепотом, а не само јунаштвом. Можда га је та лепота и коштала главе, јер се историчари углавном слажу да је разлог погубљења била нечиста пожуда коју је Константинова друга жена, Фауста, осећала према

свом пасторку. Мада ли- цем сличан оцу, Крисп је имао правилније црте, док се добар део његове аполонске лепоте може приписати младом узрасту и невиности коју није могла помрачити ни клевета одбијене маћехе, која га је стајала живота (а одмах потом и њу).

Од Константинових синова из другог брака (са Фаустом), најстарији, Константин II, убијен је већ 340. године, а мало очуваних портрета (од којих је дан колосални у Риму) приказују га као млађу верзију оца. За историју царских представа и њихових портретних вредности много је значајнији Констанс (337-350), чији ликови почињу да одступају од августовско-трајановског класицизма

и наликују више истанча- нијим и интроспективним портретима из времена Марка Аурелија и Луција Вера. Пример из Метрополитен музеја у Њујорку (сл.14) приказује цара као благог и замишљеног младића, издалека најављујући малолетне наследнике Валентинијана I (364-368) и Теодосија Великог (379-395). С обзиром на чврстину карактера налик очевој, коју је показао у одбрани православља, изгледа да је овде Констанс представљен тек када је ступио на престо, са непуних седамнаест година. Оно што, међутим, пада у очи да су портретне одлике које скулптор није пропустио да нагласи: нос дужи од очевог и прав, пуна и сензуална доња усна и мали подбрадак.

Од свих синова Константина Великог је- дино је Констанције II (337-361, једини цар од 350) успео да за извесно време влада сам читавим царством. Низак и кривоног, за разлику од оца, наследио је неке ње- гове одлике, попут грбе при корену носа, крупних очију и масивног подбра- тка. Очувани су бројни његови портрети који обично не остављају никакву сумњу у погледу иденти- фикације. Болесно подо- зрив и сујетан, са малим уснама избаченим у га- дљив или презрив израз, са брижљиво ондулираном косом (или периком), Констанције II (сл.15) је био слика и прилика времена у коме је живео. Безуспешно је имитирао оца у свему, па и у пор- третима – од колоса у Риму, преко медаљона са трочетвртинским профи- лом (или анфасом) до минијатурних представа које, додуше, више не одликује константиновски



Сл. 10. Константин Велики, колос из Базилике (висина 260 цм, лице 135 цм), Рим

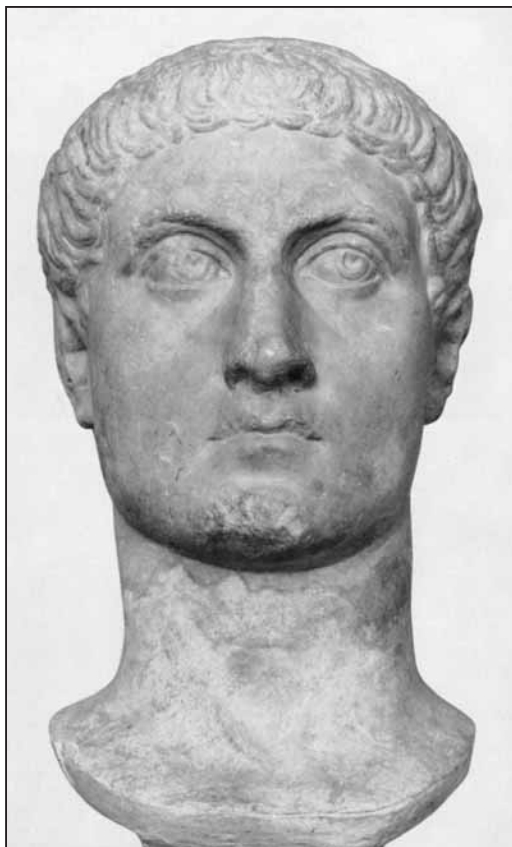


Сл. 11. Константин Велики, калцедон (висина 95 мм), 325, Париз

класицизам (сл.15). Био је први император у историји Царства који је самом себи подигао славолук (наравно у Риму, по угледу на оца) и један од последњих који је бескрупулозно наступао на-спрам црквених отаца. Са његовим ликовима отвара се нова епоха у стилском развоју римских царских представа, али још не када су у питању њихове пор- третне карактеристике. То ће време наступити тек после иконоборачке кризе (726-843), када се личне одлике не губе, али по- примају сасвим другу фор- му, скривену иза проду- бљеног сазнања о светости царске слике.

LITERATURA

- R. Delbrueck*, Spätantike, Studien zur Spätantiken Kunst, 9, Berlin 1933.
- H. P. L'Orange*, Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts, Institutet for Sammenlignende Kulturforskning B, 22, Oslo 1933.
- H. P. L'Orange & A. von Gerkan*, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinbogens, Berlin 1939.
- A. Grabar*, Le premier art chrétien, Paris 1966.
- S. Perowne*, The End of the Roman World, Bungay (Suffolk) 1966.
- P. M. Bruun*, The Roman Imperial Coinage, Vol.VII: Constantine and Licinius AD 313-337, London 1966.
- J. D. Breckenridge*, Likeness: A Conceptual History of Ancient Portraiture, Evanston 1969.
- W. von Sydow*, Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert nach Christi, Bonn 1969.
- R. Calza*, Iconografia romana imperiale da Carausio a Giuliano (287-363 d.Chr.), Quaderni e Guide di Archeologia 3, Roma 1972.
- V. Poulsen*, Les portraits romains, Vol.VII: De Vespasien à la basse-antiquité, Publications de la Glyptothèque Ny Carlsberg 8, Copenhagen 1974.
- P. Petit*, L'Histoire de l'Empire roman, Vol.III: Le Bas-Empire, Paris 1977.
- Age of Spirituality*. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, New York 1979.
- B. Borić-Brešković*, Katalog sistematske zbirke rimskog carskog novca u Narodnom muzeju u Beogradu, Numizmatičar 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, Beograd 1981-1991.
- Antički portret u Jugoslaviji, Beograd 1987.
- M. Grant*, The Emperor Constantine, London 1993.
- Ch. Y. M.Kerboul*, Constantin et la fin du monde antique, Mayenne 1993.
- Rimski carski gradovi i palate u Srbiji, Beograd 1993.
- N. Ozimić*, Војсковођа, цар, светац: избор текстова о лику и делу Константина Великог, Ниш 1997.



Сл. 13. Крисп, мермер (висина 32 цм),
320-326, Рим

Oliver Tomic

LA RESSEMBLANCE ENTRE LE PORTRAITS DES EMEREURS
ROMAINS ET LEURS TRAITS VERITABLES AU TEMPS DU
CONSTANTIN LE GRAND

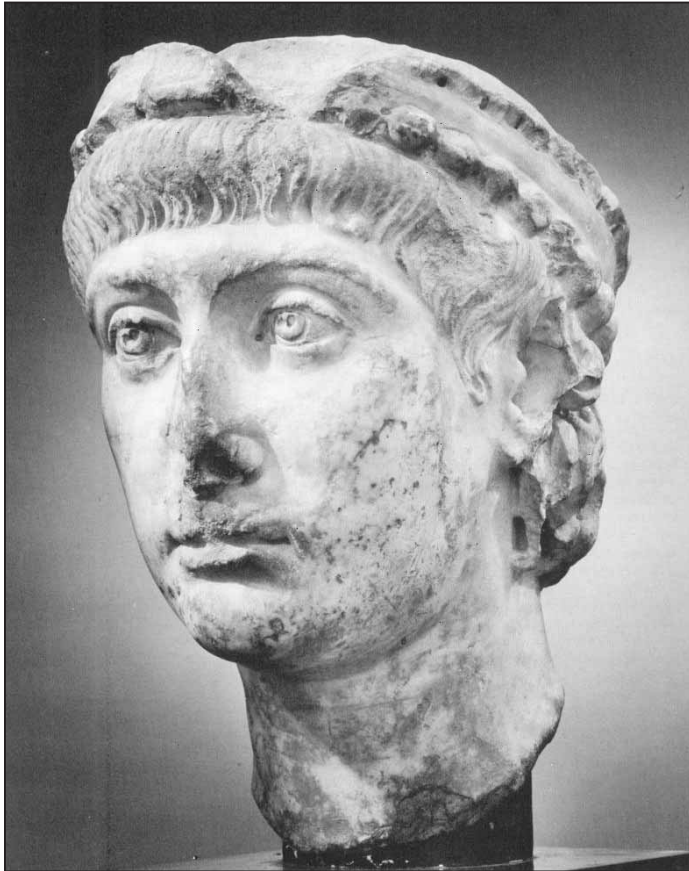
L'époque des tétrarques a marqué un point décisif entre le siècle des troubles externes (les invasions des barbares sur toutes les frontières et la menace persane à l'est) qui avait caractérisé le temps des empereurs militaires. Dioclétien (284-305) lui-même était un militaire, mais au plus un homme de génie, de vision et plutôt un grand organisateur. Le système tétrarchique, qui a divisé le pouvoir suprême (mais pas le territoire) entre quatre souverains presque égaux a sauvé la vie de l'Empire pour instant. Mais, les troubles internes ont survécu et ce n'était qu'à un seul homme, Constantin le Grand de les résoudre, en sa faveur, naturellement, prenant en ses mains le pouvoir absolu sur l'Empire déjà renforcé.

Tous ces événements ont eu des conséquences immédiates et sérieuses sur l'art, notamment sur la portraiture impériale. D'abord, avec quatre empereurs (aucun ne résidant à Rome), le style et la valeur artistique ce sont diversifiés et, en la majorité

des cas s'éloignés aussi bien des courants classicisants que du réalisme caractéristique pour le temps de l'anarchie militaire. Dioclétien lui-même, a évité sur ses représentations la ressemblance et même toute trace de la beauté humaine. Certainement, c'était son goût personnel, mais aussi l'illustration de l'idéologie par laquelle chaque empereur (du moment de l'accession au trône, jusqu'au jour de sa retraite volontaire) était divin, était la divinité elle-même (Jupiter ou Hercule). Pourtant, on voit sur quelques portraits que Dioclétien était un homme à front haut et froncé, aux yeux grands et écarquillés et aux lèvres recourbées en bas - l'image parfaite d'un homme soupçonneux, orgueilleux et hardi.

La grande différence entre les portraits des autres tétrarques s'explique aussi par le fait que dans chaque province ou diocèse, il y avait des sculpteurs locaux qui, peut-être, n'ont jamais vu ni l'empereur lui-même, ni une de ses représentations du vivant.

L'histoire de la portraiture romaine à la fin de l'antiquité prend le tournant décisif au temps de Constantin le Grand (306-337), d'abord l'usurpateur, ensuite un des tétrarques (de la branche Herculienne, aussi bien par son père Constantius Chlorus



Сл. 14. Констанс, мермер
(висина 26 цм),
337-340, Њујорк

que par son beau-père Maximien Hercule), et, finalement, seul empereur. A l'unité de l'Empire correspond l'uniformité relative de ses portraits, n'importe leurs dimensions respectives (colossales ou miniatures). La tendance vers le classicisme qui évoque les règnes "d'or" d'un Auguste ou Trajan, comme l'effort de créer un portrait qui ressemble au modèle vivant sont les courants qui caractérisent le règne du premier empereur chrétien, qui n'est plus l'incarnation d'un dieu pendant qu'il soit au trône, mais l'émissaire de Dieu (avec lequel il est en contact personnel). Au front bas et menton robuste, au cou immense et nez recourbé, Constantin ressemble à son père, mais émane beaucoup plus d'énergie personnelle qui, grâce aux yeux larges et fixés, atteint une sorte de l'obsession. Au temps de ses héritiers ce classicisme et cette vraisemblance se transforment à nouveau, mais c'est un phénomène dont il n'est pas encore occasion d'en parler ici.



Сл. 15. Констанције II,
аметист (37,1 мм), Берлин