

Santa Costanza – et kristent mausoleum?

Av Sivert Thue

Innledning

Mange regner Constantin som den første kristne keiser selv om han ikke lot seg døpe før på dødsleiet. Da Constantin kom til makten etter seieren over Maxentius¹, gjorde han imidlertid kristendommen til en lovlig religion og fikk bygget flere kirker. Det har vært en vanlig oppfatning at Constantin lot bygge et mausoleum for sin datter Constantina da hun døde, og at det er dette mausoleet som i dag går under navnet Sta. Costanza.

Forskere strides om Sta. Costanza er et kristent eller hedensk monument. Det er ikke rart fordi mausoleet har en forvirrende utsmykning der kristne og hedenske motiver synes å være plassert ved siden av hverandre. J. Wilpert hevdet i sitt monumentale arbeid over fresker og kirker i Roma at: ”It is now undisputed that the building [Sta. Costanza] was erected by Christians and for Christian purposes.”² Flere kunsthistorikere har sagt seg enige i hans sypunkter.³

Når noen likevel har hatt vanskelig for å godta monumentet som kristent, skyldes dette deler av det man mener er mausoleets opprinnelige utsmykning. Mye av den utsmykningen som i dag finnes i bygningens ambulatorium, virker hedensk. Blant disse kontroversielle delene er to paneler som blant annet viser vinproduksjon, vinranker og bysteportretter. Jeg vil undersøke ikonografien i disse panelene som fortsatt er bevart og se om de i dette monumentet har en kristen eller hedensk symbolikk.

To andre paneler har klart kristne motiver. Det ene viser Kristus som overrekker Peter nøklene til paradiset. Det andre viser overleveringen av loven til Peter og Paulus. Disse to panelene blir ofte regnet som et senere tillegg skjønt man ikke vet dette med sikkerhet.

¹ Constantin vant slaget ved den Milviske bro i 324 e.Kr.

² J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten, Freiburg, 1916, I, s.277.

³ Nordhagen skriver at: ”In general S. Costanza is regarded as a monument purely Christian in spirit – a view that seems well founded, since it is the mausoleum of the family of the first Christian emperor. (Nordhagen, fra: L’Orange, H.P. & Nordhagen, P.J., Mosaics, Methuen & Co Ltd : 11 New Fetter Lane, London 1966, s. 46.)

Jeg vil se disse delene av utsmykningen i sammenheng med den tapte utsmykningen i kuppelen for å undersøke hvordan de har forholdt seg til helheten. Hadde kuppelmosaikken i utgangspunktet en klar kristen eller hedensk karakter? Siden denne delen av utsmykningen har gått tapt, vil mitt utgangspunkt være nedtegninger og skriftlige dokumentasjoner om den. Jeg vil også fokusere på andre deler av den tapte utsmykningen i mausoleet der det eksisterer dokumentasjon på motiver av kristen eller hedensk karakter. Jeg vil ikke behandle de deler av utsmykningen som jeg mener har en mer dekorativ karakter.

I 1992 ble det foretatt arkeologiske utgravninger under Sta. Costanza. Funnene fra disse utgravningene kan ha konsekvenser for vårt syn på mosaikkene. I oppgavens andre del vil jeg derfor bruke disse funnene til å foreslå en ny innfallsvinkel for tolkning av utsmykningen. Jeg vil avvise teorien om at det er Constantin som er byggherre for mausoleet, og jeg vil avvise tanken om at bygget har en klar kristen eller hedensk karakter. Monumentets utsmykning som en helhet er et hybridprodukt skapt av sin tids komplekse historiske og familiepolitiske brytninger.

Beskrivelse av arkitekturen

Santa Costanza ble bygget i perioden mellom 320⁴ og 365⁵ e. Kr., og er en rundbygning som ligger inntil restene av Santa Agnese i Via Nomentana, like utenfor Roma. Monumentet består av et sentralrom med ambulatorium og et narthex. Sentralrommet og ambulatoriet har en diameter på 22,5 meter. Rundt midten er det bygget en søylegang bestående av 12 søylepar med korintiske kapiteler. Disse markerer overgangen til ambulatoriet som har tønnehvelv. I veggene i ambulatoriet er det 15 nisjer, og tre av disse nisjene er større enn de andre. De er lagt på tre av fire steder der det er en større avstand mellom søyleparene. På det fjerde stedet finner vi inngangen til mausoleet. Nisjen rett overfor inngangen er en av disse tre største. Den er firkantet i likhet med inngangspartiet. Man kan si at det går en hovedakse fra inngangen og til denne nisjen. De to andre store

⁴ Den tidligste dateringen gis av Nordhagen. (Nordhagen, fra: L'Orange, H.P. & Nordhagen, P.J., Mosaics, Methuen & Co Ltd : 11 New Fetter Lane, London 1966, s. 46)

⁵ Den seneste dateringen antydes av Mackie. (Mackie, G., Patronage of Santa Costanza, Rome, Byzantion – Revue Internationale des Études Byzantines, Fascicule 2, Bruxelles 1997, s. 403).

nisjene er halvsirkelformede og ligger på tverraksen. Av de resterende små nisjene er det fire firkantede og åtte halvsirkelformede. Trekker man en linje fra den ene firkantede nisjen til den andre på motsatt side, får man en X-form. Hovedaksen går tvers gjennom denne, og med en litt fantasifull plassering av sarkofagen kan man få et chi-roh tegn.

Over sentrum av bygningen er det en hemisfærisk kuppel. Denne sees ikke fra utsiden da kuppelen er kamuflert med en høy sylindrisk vegg, toppet av et konisk tak. I tamburen er det et kleristorium bestående av 16 rundbuede vinduer. Dette gjør at sentralrommet danner en kontrast til halvmørket i ambulatoriet. Den avdødedes sarkofag av porfyr⁶ stod i mausoleet frem til 1791. Da ble den fjernet og plassert i Vatikanets samlinger. Det er i dag uenighet om hvor sarkofagen opprinnelig stod. Pagano hevder at den stod i midten av bygget.⁷ Dette er lite trolig da det virker som om dekorasjonene legger opp til en annen plassering, noe Oakeshott argumenterer for.⁸ Utsmykningene i mosaikk når nemlig sitt høydepunkt nærmest hovedaksen rett overfor inngangen. Her er det brukt mye gull, og håndverket er av ypperste kvalitet. Utførelsen minner nærmest om emblema – svært naturalistiske og detaljerte.

Mosaikkutsmykningene

En rekke av mosaikkutsmykningene i Santa Costanza har gått tapt og mye av det som er tilbake er tydelig restaurert. Det var opprinnelig utsmykninger i kuppelen, i hvelvene over ambulatoriet og på gulvet. Antakelig var det også utsmykninger i flere av nisjene i ambulatoriet.

I dag er en rekke av mosaikkene i ambulatoriet bevart og viser scener som var vanlige i 300-tallets begravelleskunst. Utsmykningene er oppdelt i trapesformede paneler, og de

⁶ En rød marmortype som kommer fra Egypt. Etter at denne typen marmor ble brukt i forbindelse med sarkofagen i Sta. Costanza, ble den standard for keiserne i Konstantinopel.

⁷ "Every element focuses attention on the centre of the mausoleum, where the porphyry sarcophagus containing the remains of Constantia originally stood.", Rome – Art and Archaeology, Fabio, Scala, Firenze 2000, s.62.

⁸ The focal point of the church was the porphyry sarcophagus of Sta Costanza which stood astride the circle formed by the pillars of the collonade immediately opposite the entrance, on the far side of the church; and the design of the decoration leads up to this centre-piece." (Oakeshott, Walter, The mosaics of Rome, Thames and Hudson, London 1967, s. 61.)

fleste har en dekorativ karakter. Flere paneler har fremstillinger av ulike fugler, frukter og eroter omgitt av dekorative border eller akantusranker. Et panel har et dekorativt korsmønster. Det har vært uenighet om man kan betrakte disse korsene som kristen symbolikk, eller om de simpelthen er dekorative border. To paneler viser scener med vinproduksjon, vinranker og portrettbyster. I tillegg er det også bevart to mosaikker med et klart kristent motiv i nisjene av ambulatoriet. De fleste er enige om at det ene viser Kristus som overrekker nøklene til Peter, og den andre viser overrekkelsen av loven til Peter og Paulus. Man kan også se restene etter et chi-roh-tegn over stedet man tror at sarkofagen opprinnelig var plassert. Resten av utsmykningen har gått tapt selv om en del ble tegnet av. Skriftlige dokumentasjoner forteller oss også en del om den opprinnelige utsmykningen. Blant annet skal gulvet ha vært utsmykket med en drukken Silenus til hest, men dette er omdiskutert. Dette motivet er bare registrert av P.S Bartoli eller hans sønn Francesco.⁹

Panelene med vinproduksjon, akantusranker og portrettbyste

To av panelene i ambulatoriet har et motiv med vinproduksjon, vinranker og en portrettbyste. Begge panelene er temmelig like bortsett fra identiteten til personene som er fremstilt i en portrettbyste på hvert sitt panel. I begge endene av panelene er det en fremstilling av vinproduksjon. Det betyr at det er fire like scener til sammen, selv om de ikke er helt identiske. Jeg vil først beskrive scenen, og så komme tilbake til forskjellene.

Scenen viser tre menn som trækker druer i et enormt firkantet kar som har en arkitektonisk overbygning der fire søyler bærer et pediment. Pedimentets tak er toppet med takstein, og helt på toppen ser vi et lite pilspissformet blad med spissen nedover. Pedimentet har et tympanonfelt med en fremstilling av noe som ligner en øks. Den arkitektoniske overbygningen har form av et hedensk tempel, selv om bygningen er svært liten.

På denne tiden var det basilikaen som ble brukt som kirkebygg. En kristen betrakter på denne tiden ville nok lett assosiert bygget med et hedensk tempel. Det var først på

⁹ Mackie, G., Patronage of Santa Costanza, Rome, Byzantion – Revue Internationale des Études Byzantines, Fascicule 2, Bruxelles 1997, s.404.

Theodosius den førstes tid at kirken begynte å konfiskere og bygge om hedenske bygg som kirker.

Mennene som trækker druer, er kledd i lendeklede og holder hver sin stav. Skikkelsene har hvert sitt bandulær. To av dem holder stavene hevet over hodet som om de svinger og veiver med dem mens bena er løftet høyt i trækkingen. Fremstillingen gir et sterkt inntrykk av bevegelse og villskap. Det kan nærmest se ut som de danser, og selve produksjonen av vin virker mindre vesentlig enn det kultiske aspektet ved det de gjør. Saften fra druene renner ut fra tre åpninger i karet og ned i tre store krukker.

Til venstre for de tre som trækker druer, nærmer det seg en kjerre som også er fylt med druer. Kjerren blir trukket av to okser. En mann kledd i en grønn drakt pisker oksene fremover. En annen mann som er kledd i oransje klede trekker i tømmene. Fysiognomien til alle skikkelsene virker noe karikert. Dette understrekes av Pagano som også påpeker deres forbindelse med populær begravelleskunst på den tiden.¹⁰ Alle mennene er fremstilt i ulike nyanser av dyp grønt som grenser mot blått. De kan virke som vegetative vesener eller mennesker som er i pakt med vinrankenes symbolske vekstprinsipp.

Som jeg nevnte tidligere er det visse forskjeller i de ulike fremstillingene av vinproduksjonen. Hovedforskjellene er for det første den ulike graden av villskap som vises i scenene. Noen gir mer inntrykk av bevegelse og energi enn andre. Den andre vesentlige forskjellen er at i tre av fire paneler har en av mennene som trækker druer, noe som ser ut som en slange i hånden. Det virker som om slangen er en vesentlig del av vinproduksjonsdansen. Det er vanskelig å si med absolutt sikkerhet at det er en slange. Det kan også være et bånd av tøy eller noe liknende, men mest sannsynlig er det en slange med et markert hode der. Tamme slanger var i hvert fall rent mytologisk ofte ivrige deltakere i Bakkantiske orgier.¹¹

¹⁰ "The style of the mosaics is derived directly from popular art, as is evident from the almost caricatural expressions on the faces of the putti and bacchantes, where no attempt at naturalistic representation seems to have been made". Pagano, Fabio, Rome – Art and Archaeology, Fabio, Scala, Firenze 2000, s.63.

¹¹ "Alexander's mother, Olympias, was said to have indulged passionately in Bacchic orgies, in the company of huge tame snakes". (Turcan, Robert, The Cults of the Roman Empire, Blackwell Publishers Ltd., Oxford 2000, s.291).

Over og rundt disse skikkelsene er panelet dekorert med vinranker som bærer frukt. Nakne gutter og menn klatrer i rankene og plukker druer. Det sitter også forskjellige fugler i rankene og spiser av frukten. I midten av begge panelene er det en byste som omslutes av vinranker i en sirkel. Rankene fungerer med andre ord som et slags clipeus.¹² Det er vanskelig å identifisere hvem dette skal fremstille. Personene er fremstilt i halvprofil og med blikket vendt bort fra betrakteren. Også disse personene er fremstilt i mange grønne nyanser, og det virker derfor som om de er en naturlig del av vinrankene som snor seg rundt portrettene. Hvis man tar konvensjonene til sarkofagkunst i betraktning, ville det være sannsynlig at de fremstilte dem som er gravlagt i mausoleet. Portrettene virker kraftig restaurert, og det er vanskelig å vite hvordan de opprinnelig så ut. Slik portrettene fremstår i dag virker det som om de avbilder to forskjellige personer. Oakeshott hevder at det etter all sannsynlighet er portretter av Constantins datter og hennes mann.¹³ Det virker i hvert fall som om det ene portrettet fremstiller en kvinne og det andre en mann. Ansiktene kan ha forandret seg en god del gjennom restaureringen. Enkelte nedtegninger viser imidlertid en vakker ung kvinne i det ene panelet.¹⁴ Men dette kan like gjerne skyldes at avtegningen er en idealisering som en bekreftelse på at portrettene er kraftig restaurert.

Disse panelene ser ved første øyekast ut til å være av bakkantisk karakter. Men dette spørsmålet er omstridt. Oakeshott hevder i sin beskrivelse av panelene at: "In the harvest section that follows the wine is surely the True Wine, Christ [...]."¹⁵ Han fremhever med andre ord bildenes kristen-symbolske karakter. Han begrunner sin påstand med at vin og vinranker blir brukt som et symbol på Kristus i fresker fra 200-tallet i katakombene, selv om han ikke henviser til noen form for dokumentasjon av et konkret motiv. Det at vin er et viktig kristent symbol, er riktig. Oakeshott begrunner også motivets kristne symbolikk med Leonardis poeng om at vin for de tidlige kristne var et symbol på

¹² Clipeus – "rundskjold" – brukes for å betegne sirkelformet ramme som omgir for eksempel bysteportretter.

¹³ Oakeshott, Walter, *The mosaics of Rome*, Thames and Hudson, London 1967, s. 62.

¹⁴ Amadio, Anna Adele, *I mosaici di S. Costanza*, De Luca Editore, Roma 1986, s.34.

¹⁵ Oakeshott, Walter, *The mosaics of Rome*, Thames and Hudson, London 1967, s. 62.

martyrdom og gledesfylt udødelighet.¹⁶ Spørsmålet blir om mennene som trækker druer, kanskje er litt for glade til å være fylt av den kristne vin.

Det er urimelig å betrakte disse mennene som noe annet enn bakkanter, og ut fra deres gester virker de også temmelig beruset. Stavene de er utstyrt med, kan imidlertid sees som hyrdestaver. Dette ville øke muligheten for å kunne betrakte fremstillingen som et kristent motiv, da den gode hyrde var et vanlig kristent symbol. Men den gode hyrde er også brukt som motiv på sarkofager som er klart hedenske, og da som et symbol på humanitas.¹⁷ Å betrakte de tre mennene som gode hyrder er også vanskelig, da de i sin ivrighet snarere fremstår som glade hyrder. Nordhagen fastslår at motivet med vinproduksjon finnes på et stort antall sarkofager i tidlig kristen tid, og at det derfor ikke er underlig at et slikt motiv dukker opp i utsmykningen av et mausoleum som var knyttet til en keiserfamilie.¹⁸ Dette og liknende motiver er ikke noe bevis for å avkrefte eller bekrefte bygningens hedenske opprinnelse, men i dette monumentet inngår det i en sammenheng med andre fremstillinger av bakkisk karakter hvis Bartolis avtegninger er korrekte.

De tapte deler av utsmykningen

Kuppelmosaikken

Mosaikkene i kuppelen ble avtegnet siste gang i 1611 da motivene fortsatt var synlige, før de i følge Oakeshott ble ødelagt rundt 1620.¹⁹ Det er ut fra de forskjellige tegningene som eksisterer, mulig å trekke visse slutninger om utsmykningenes karakter.²⁰ De beste avtegningene av kuppelen er gjort av F. d'Ollanda og P.S Bartoli,²¹ men også ut fra disse tegningene er det vanskelig å si noe sikkert om motivene. Delvis skyldes dette at de virker svært fremmede i forhold til andre monumenter på denne tiden, og delvis er det

¹⁶ C. Leonardi, Ampelos. Il simbolismo della vite nell' arte pagana e paleocristiana, Rome 1947, s. 68-69.

¹⁷ Humanitas – en oversettelse av det greske paideia, menneskelighet.

¹⁸ Nordhagen, fra: L'Orange, H.P. & Nordhagen, P.J., Mosaics, Methuen & Co Ltd: 11 New Fetter Lane, London 1966, s. 46.

¹⁹ Oakeshott, Walter, The mosaics of Rome, Thames and Hudson, London 1967, s.100.

²⁰ For en oversikt over tegningene av mosaikkene i Santa Costanza: Amadio, Anna Adele, I mosaici di S. Costanza, De Luca Editore, Roma 1986.

²¹ Amadio, Anna Adele, I mosaici di S. Costanza, De Luca Editore, Roma 1986, s.82.

vanskelig å kunne stole på nøyaktigheten og forutsetningene til de som har tegnet av kuppelen.²² Siden det finnes flere avtegninger og registreringer er det mulig å vite at flere har sett omtrent det samme. Like fullt virker enkelte avtegninger av de motivene som fortsatt eksisterer, som idylliserende i sin karakter.

Tegningene til Bartoli forteller oss at den nederste delen av kuppelen viste et belte med vann der små eroter fisker og ror i båter med et yrende fugleliv rundt seg.²³ Denne typen skildring med eroter og fugler i vannet finnes også i andre mosaikker i monumenter som vi vet er kristne, ofte som en fremstilling av elven Jordan. Likevel er det vanskelig å tro at fiskende eroter har noen tilknytning til en kristen symbolikk. Denne nederste delen av kuppelen har nok snarere en dekorativ funksjon.

Over dette vannbeltet er det en serie med 12 billedscener. Disse fremstår først og fremst som dekorative pastorale temaer. Enkelte av scenene virker imidlertid hedenske. Et av motivene synes å være en fremstilling av Ikarosmyten. Et annet synes å fremstille en offerhandling. Men de fleste av motivene virker som paradisiske pastoraler der ofte nakne kvinner og menn bærer frukt og mat eller spiller musikk. Man kan imidlertid ikke utelukke at enkelte av scenene har kristent innhold. Det er blitt argumentert for at scener med blant annet avbildninger av ”Tobias og fisken” og ”Suzannah i badet” skal ha vært i kuppelen.²⁴ Jeg vil ikke gjøre noe forsøk på å motbevise dette, men det virker underlig at Tobias skal få følge av så mange nakne kvinner. Det må også tas med i betraktning at dette ikke er bibelske tekster, men apokryfe og pseudo-skrifter.

Det går imidlertid an å si mer om det arkitektoniske reisverket mellom disse billedscenene. Opp fra vannet reiser det seg caryatider som står på små oktagonale øyer bygget av stein. Caryatidene synes å vokse ut av akantusblader som folder seg ut midt på

²² Det fantes på denne tiden ikke et klart kristent utsmykningsprogram av den typen som blir vanlig i bysantinsk tid.

²³ Fisking og fiskene som går igjen også andre steder i kuppelen, kan henseile på at flere av kristi disipler var fiskere, og at apostlene blir karakterisert som menneskefiskere. I tidlig kristen tid var også fisken et symbol på Kristus.

²⁴ ”The very small Christian figure scenes near the centre of the dome, representing Susannah, Tobias, etc., were completely alien elements in the decoration, [...]. (Nordhagen, fra: L’Orange, H.P. & Nordhagen, P.J., Mosaics, Methuen & Co Ltd : 11 New Fetter Lane, London 1966, s. 46.)

øyene. Caryatidene har en panter på hver side av seg. Disse panterne har blikket rettet opp mot caryatidene som bærer et reisverk på hodet. Panteren er et kjent dionysisk symbol og forekommer sjelden i kristne motiver.²⁵ Panteren, eller villdyret, blir ofte brukt som et symbol på virtus. Det kan være fristende å betrakte caryatiden som vokser frem som ett slags bilde på vekst, reproduksjon og det kvinnelige, mens panteren ser opp mot dette.

Reisverket som caryatidene bærer, består av tolv nye caryatider som vokser ut av ornamenterte blomster som igjen springer ut fra de første tolv hoder. Den øverste sirkelen av caryatider har innrammede paneler med ulike motiver på hver sin side. Panelene er plassert på en lys bakgrunn. Det er tolv paneler i alt. For meg synes enkelte av panelene helt klart å være bilder av menader, bakkanter og silener, med én figur avbildet i hvert panel. Andre er det vanskeligere å se hva avbilder. Over disse små panelene går det en mørk sirkel som ligger bak reisverket av caryatider. Over denne mørke sirkelen ender hele reisverket i noe som ser ut som tolv blomster. Bakgrunnen er en ny sirkel som er lys i fargen. Alle blomstene ender opp ved midten av kuppelen som består av tre sirkler, den ene innenfor den andre, og et sentrum som består av et slags hjul eller en vifte. Denne består også av tolv deler.

Antakelig er det en tallsymbolikk her som peker i retning av de tolv månedene i året. På denne måten kan utsmykningen sees i sammenheng med en syklus. Det er ofte tilfellet at rundbygninger har syklusfremstillinger. Et annet eksempel på dette er St. Georg-rotunden i Thessaloniki. Her går det en seierskrans rundt kuppelen, og den består av vekster fra de ulike delene av året. Dette symboliserte evigheten og tidens uopphørlige gang i romersk triumfalkunst.²⁶ Utsmykningene i kuppelen har i hvert fall en paradisiske karakter. Sammen med syklussymbolikken kan dette betraktes som et ønske om et paradisiske liv for den avdøde.²⁷ Mest sannsynlig kan motivet knyttes til udødelighetstankene i

²⁵ Løver forekommer av og til på kristne sarkofager, og villdyret representerer ofte virtus – manndom. Panteren forekommer derimot svært sjelden.

²⁶ Kiilerich, Bente & Torp, Hjalmar, Bilder og Billedbruk i Bysants, Cappelens Kunstfaglige Bibliotek, Oslo 1998, s.25.

²⁷ Romernes syn på dødsriket var ganske dunkelt før kristendommen og mysteriereligionene som blomstret sent i antikken. I Vergils Aeniede som ble skrevet på keiser Augustus' tid, møter Aeneas under sin

Bakkantisk mysteriekultus. Men selvsagt kan kristne tanker også ha bidratt til å øke håpet om et godt liv etter døden.

Panelene med klare kristne motiver

Det er knyttet to problemer til argumentasjonen for at Sta. Costanza er et hedensk monument. Det dreier seg om to nisjer som er utsmykket med kristne mosaikker. Det ene panelet viser Kristus som overrekker nøklene til Peter, og det andre overrekkelsen av loven til Peter og Paulus. Begge motivene tilhører en kanon av kjente, kristne motiver. Panelene er et viktig argument for å betrakte monumentet som kristent, men var de del av den opprinnelige utsmykningen? Begge panelene er kraftig restaurert og ser ut til å være laget av et annet håndverkslag enn de som utførte resten av utsmykningene. Ut fra sin stil synes de å være fra første halvdel av 400-tallet, men ut fra rene stilistiske kriterier kan man ikke utelukke at de var del av den opprinnelige utsmykningen. Det kan synes som om disse panelene er i disharmoni med Bartolis nedtegninger og med resten av den bevarte utsmykningen. Panelene er også veldig typiske for den kristne kunst på 400-tallet, men det er ikke resten av de bevarte utsmykningene.

Et annet spørsmål er hva disse kristne motivene gjør i et mausoleum? Hadde det ikke vært mer naturlig å vise scener fra Kristi død og oppstandelse? Dette mausoleet var først og fremst et privat bygg for keiserfamilien. De kristne motivene som er avbildet der er av en type som understreker den romerske kirkes forrang og makt gjennom Kristi overrekkelse av nøklene til Peter. Overrekkelsen av loven til Peter og Paulus har også sterke kirkepolitiske undertoner og derfor virker de malplassert her. Jeg vil i denne oppgaven ikke gå nærmere inn på disse to panelene med kristne motiver som jeg mener er et senere tillegg, da det ville blitt et altfor omfattende prosjekt.

Hvem bygget egentlig Sta. Costanza?

En mengde spørsmål reiser seg ved å betrakte Sta. Costanza som en bestilling av Constantin. Ofte har forskere tøyd grensen for hva som kan betraktes som kristen

vandring i dødsriket Achillevs – helten fra Troja. Achillevs forteller Aeneas at han heller vil være den usleste slave på jorden enn en helt i dødsriket.

symbolikk. Man vet riktignok at keiser Constantिन hadde fremstillinger av hedenske guder på flere av sine monumenter.²⁸ Dette var imidlertid monumenter som var laget for offentligheten. I en tid der de mektigste menneskene i Roma var hedenske, ville det være dårlig politisk maktpill å sette opp kristne motiver til offentlig beskuelse. Det er ikke tilfeldig at de kirkene Constantिन bygget, ble lagt utenfor byen.²⁹ Noe annerledes blir det imidlertid for et privat mausoleum for keiserfamilien. Hvorfor sette opp hedenske motiver her? Muligens var ikke Constantins kristentro særlig dypt grunnet, og dette kan stemme med at han først ble døpt på dødsleiet, eller så finnes det en helt annen forklaring.

Kanskje ble ikke mausoleet bygget av Constantिन. Dette ville gi oss muligheten til å betrakte monumentet i et helt nytt lys. G. Mackie åpner for muligheten av at det kan ha blitt bestilt av en helt annen – nemlig keiser Julian apostaten.³⁰

Julian Apostaten – en ny mulighet?

Julians tilnavn ”apostaten” betyr den frafalne, og i en alder av nitten år erklærte han at han hadde mistet sin kristne tro. Under sin korte tid som keiser³¹ iverksatte keiser Julian flere tiltak for å få gjeninnført de gamle guder i et rike som nå hadde tapt mye av sin tiltro til disse, og hans uttalelser om Constantins kristendom var krasse.³² Julian var gift med Constantins datter, Constantinas yngre søster Helena, som døde i 360 eller tidlig i 361 da Julian ble utropt som keiser av sine soldater i Gallia. Så da Helena døde, hadde Julian makt og penger til å bygge et praktfullt mausoleum til hennes minne.

²⁸ Et eksempel på dette er Constantinbuen som har fremstillinger av både Nike og Sol Invictus.

²⁹ San Giovanni in Laterano lå akkurat utenfor byens murer.

³⁰ Mackie viser til Stanleys utgravninger under Sta Costanza i 1992. Utgravningene avslørte at det befant seg en triconch under gulvet til mausoleumet. Bygget hadde samme teglstein som Sta. Agnese fuori le mura, og ut fra dens plassering kan man gå ut fra at det hang sammen med kirken. Mackie knytter funnet av denne bygningsdelen til en bestilling av keiser Constantिन og hans datter Constantina som er dokumentert i Pave Silvesters biografi. Men i biografien lyder bestillingen på et baptisteri og ikke et mausoleum som man nå vet med tilnærmet sikkerhet at Sta. Costanza er. Dette åpner muligheten for at monumentet ble reist senere. For nærmere forklaring se: Mackie, G., Patronage of Santa Costanza, Rome, Byzantion – Revue Internationale des Études Byzantines, Fascicule 2, Bruxelles 1997.

³¹ Julian regjerte fra 361-363.

³² ”He was a wicked innovator and tamperer with the time-hallowed laws and the sacred ethical traditions of our fathers.” Alföldi, Andrew, The Conversion of Constantine and Pagan Rome, (Translated by Harold Mattingly), Oxford at the Clarendon Press, 1948, s.31.

Det er vanskelig å si noe sikkert om Julians forhold til sin kone, men man vet at aldersforskjellen var relativt stor. Etter all sannsynlighet var hun rundt 30 år da hun giftet seg med Julian som var 23. Ammianus nevner imidlertid at Julian valgte å leve i kyskhetsresten av sitt liv etter Helenas død. Dette kan selvfølgelig forklares med at han ikke var videre begeistret for kvinner, men det kan også tale for at han valgte å ære sin avdøde kones minne. Helena som var en datter av Constantin, var kristen. Så hva slags mausoleum skulle Julian bygge? Hvis det stemmer at Julian ville ære sin avdøde kone, kan man regne med at han i en periode respekterte hennes kristne tro selv om han personlig hadde mistet sin egen. Han var tross alt oppdratt som en kristen. Kanskje dette er årsaken til at noen mener kristne og hedenske motiver dukker opp side om side?

En slik løsning passer imidlertid dårlig med det tradisjonelle bildet av Julian. Han er nok en av de keisere som det er blitt rakkert mest ned på gjennom historien. Det er kanskje ikke så merkelig for det er seierherrene som bestemmer sin fiendes ettermæle. Julian er blitt beskrevet som en lodden geit med brennende sinnsykhets i blikket, lange negler og et ustyrlig raseri.³³ Det er kanskje ikke underlig at kirken betraktet ham som en slags demon, denne siste av de hedenske keisere. Jeg tror man gjør rett i å være kritisk til slike karakteristikk. Likevel virker det underlig at keiser Julian ville godta kristne. Han hadde bare forakt til overs for dem han kalte ”fiskerfilosofene fra provinsen Gallia”, og selve hans politiske prosjekt gikk ut på å få gjeninnført de gamle guder og dyder.

Julians tro på de gamle guder kan forklare mosaikkens bakkantiske karakter. Bacchustilbedelsen i senantikken var først og fremst en mysteriereligion knyttet til vekst, fruktbarhet, vin og gjenfødelse, men det er ikke til å komme fra at flere av disse elementene er svært viktige også i den kristne tro. Det kan være lett å tro at monumentet er kristent fordi man tror det er bestilt av keiser Constantin.

Likevel mener jeg at Mackie's teori har en vesentlige brist. Bacchustilbedelse passer ikke til Julians karakter. Hvis man leser Julians egne skrifter får man inntrykk av at han

³³ For urimelige skildringer av keiser Julian se: Bowersock, G.W., Julian The Apostate, Duckworth, London 1978.

er en slags kysk, asketisk hedning, en som ville slå selv de strengeste kristne i selvtukt.³⁴ Julian skriver hymner til Jupiter, Helios og Hermes, ikke Bacchus. Spørsmålet blir da hvorfor han har valgt disse motivene for mausoleet.

Konklusjon

Jeg har tidligere nevnt i oppgaven at Bacchus-motiver var vanlige i tidens begravelseskunst. Kanskje er utsmykningen i Sta. Costanza et slags kompromiss. Hvis Helena var kristen, men keiser Julian ikke ønsket en kristen utsmykning, hva ville være mer naturlig enn å utsmykke mausoleet med Bacchus-scener? Vinproduksjon og vinranker er ofte avbildet på kristne sarkofager. Kanskje var dette et billedmateriale begge parter kunne godta? På samme måte som ekteskapet mellom Helena og Julian i utgangspunktet var en politisk kontrakt, hadde kanskje utsmykningene viktige politiske sider. Et viktig moment her er Julians standpunkt på det tidspunktet hans kone døde. Da Helena døde var nemlig Julian fortsatt under press fra Constantius II, som var kristen, og jeg tror ikke han våget å gi mausoleet et utsmykningsprogram helt etter eget ønske. Det var først da Constantius døde plutselig året etter Helenas bortgang, at Julian startet sitt prosjekt med å få gjeninnført de gamle gudene. Jeg tror at det er her løsningen ligger. Monumentets hybride utsmykning er resultatet av både religiøse brytninger og familiære maktforhold.

Godtar man denne teorien, må man også spørre seg om det opprinnelig var scener av en klar kristen karakter i utsmykningen. Hvis panelene av Peter og Paulus er et senere arbeid, finnes det ikke noe godt bevis for dette. Forestillingen om at det skal ha eksistert fremstillinger av Suzannah og Tobias i kuppelen side om side med bakkanter, nakne menader og pantere virker underlig. Det virker også litt overmodig å identifisere disse skikkelsene når det ikke finnes inskripsjoner under panelene. Et annet av panelene som har blitt fremhevet som kristent, er et dekorativt panel som har korsmønster i seg. Det kan selvsagt være en mulighet for at dette er et kristent symbol, men korsene er del av et helhetlig dekorativt skjema der de ikke fremheves mer enn andre deler av dekorasjonen. Lignende dekorative mosaikker finnes i bygninger som er klart hedenske. Jeg ser derfor

³⁴ Wright, Wilmer Cave, The Works of the Emperor Julian, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, London 1954.

ingen grunn til å betrakte dette som et godt argument for monumentets kristne karakter, selv om Wilpert mener at korsene likner *Crux gemata*.³⁵

Men det finnes ett viktig kristent symbol til, nemlig chi-roh-tegnet som det finnes rester etter i taket over den nisjen der man tror sarkofagen sto. I dag er det bare igjen et stykke stjernehimme med sorte stjerner på hvit bakgrunn. Man skal ikke se bort fra at dette er en opprinnelig del av utsmykningen. Det hadde passet på flere måter. Kristne medlemmer av en hedensk familie fikk av og til risset inn et chi-roh-teg på sin sarkofag. Et eksempel på dette finner vi på en sarkofag i nekropolen under Peterskirken.³⁶ Dette ble gjort for å vise respekt for den avdødes tro. Når det gjelder Helena, hadde det passet ekstra godt om chi-roh-tegnet var opprinnelig. Keiser Constantिन, som jo var Helenas far, hadde en drøm før slaget ved den Milviske bro. Han så et chi-roh-tegn og hørte en stemme som sa: ”I dette tegnet skal du seire”. Da Constantिन seiret, bar hans menn skjold med chi-roh-tegnet. Historien har i ettertid blitt svært viktig for kirken og er blitt betraktet som et mirakel. Chi-roh tegnet var sikkert viktig for Constantिनs kristne familie. Hva hadde passet bedre enn å bruke det tegnet som gir seier i forbindelse med dette mausoleet? Som jeg viste i arkitekturbeskrivelsen kan dette tegnet også sees i bygningens grunnplan. Hele mausoleet legger opp til dette ene – å seire over døden: paradiset i kuppelen, den evige sirkelen – og to typer vin som kjemper om å gi frelse.

³⁵ ”Wilpert noticed in it the *crux gemmata*, which, typically for this scheme of decoration, could be intentional, but might be an accident of pattern” (Oakeshott, Walter, The mosaics of Rome, Thames and Hudson, London 1967, s. 64).

³⁶ Det er dessverre ikke lov å ta bilder der.

Litteratur

Alföldi, Andrew, The Conversion of Constantine and Pagan Rome, (Translated by Harold Mattingly), Oxford at the Clarendon Press, 1948.

Amadio, Anna Adele, I mosaici di S. Costanza, De Luca Editore, Roma 1986.

Bang, Chr., Julian den Frafaldne, Alb. Cammermeyer, Christiania 1881.

Barnes, Timothy D., Constantine and Eusebius, Harvard University Press, London 1981.

Bowersock, G.W., Julian The Apostate, Duckworth, London 1978.

Eitrem, S., Keiser Julian og den mislykte renessanse, Særtrykk av Samtiden, Oslo 14.02. 1957.

Kiilerich, Bente & Torp, Hjalmar, Bilder og Billedbruk i Bysants, Cappelen Kunstfaglige Bibliotek, Oslo 1998.

Lehman, Karl, Sta. Costanza, Art Bulletin, XXXVII, 1955, pp. 193 ff.

L'Orange, H.P. & Nordhagen, P.J., Mosaics, Methuen & Co Ltd : 11 New Fetter Lane, London 1966.

Lowden, John, Early Christian & Byzantine art, Phaidon, London 2001.

Mackie, G., Patronage of Santa Costanza, Rome, Byzantion – Revue Internationale des Études Byzantines, Fascicule 2, Bruxelles 1997.

Oakeshott, Walter, The mosaics of Rome, Thames and Hudson, London 1967.

Pagano, Fabio, Rome – Art and Archaeology, Fabio, Scala, Firenze 2000.

Perkins, Ward, Constantine and the Christian Basilica, fotokopierte sider fra DNIR, 1951.

Turcan, Robert, The Cults of the Roman Empire, Blackwell Publishers Ltd., Oxford 2000.

Voelkl, Ludwig, Der Kaiser Konstantin, Annalen einer Zeitenwende, Prestel – Verlag, München 1957.

Wright, Wilmer Cave, The Works of the Emperor Julian I-III, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, London 1954.