

Огњен ТУТИЋ*

Историјски институт

Београд

**ПАПСКИ ПОРТРЕТИ У РИМУ
ОД КРАЈА 6. ДО ПОЧЕТКА 9. ВЕКА:
КА РАЗУМЕВАЊУ РАЗВОЈА ВИЗУЕЛНОГ ИДЕНТИТЕТА
ПАПА У РАНОМ СРЕДЊЕМ ВЕКУ**

Апстракт: Рад је посвећен разматрању папских портрета насталих у Риму, у временском распону омеђеном понтификатима папа Гргура I Великог (590–604) и Лава III (795–816). Како је овај период протекао у знаку систематске изградње ауторитета Рима као централног топоса читаве хришћанске икумене, *града цркве* и *папског града*, у ком је, као и на читавом Западу, моћ папа неприкосновена, сачувани папски портрети представљају значајну трасу ка разумевању изградње идентитета и ауторитета поглавара римске цркве, а последично и њиховог визуелног идентитета и (само)репрезентације, као последице бурних друштвено-политичких и културно-историјских промена. Сходно томе, посебна пажња ће бити посвећена различитим типологијама папских портрета, ктиторским, репрезентативним, комеморативним и др., с циљем извођења закључака о генези *imago papae*, те развоју и променама у иконографији папског портрета у уметности и визуелној култури раносредњовековног Рима.

Кључне речи: Папе, Рим, портрет, рани средњи век.

Abstract: The paper examines the papal portraits created in Rome, from the time of Pope Gregory I the Great (590–604) until the pontificate of Leo III (795–816). As this period was marked by the systematic construction of the authority of Rome as the central topos of the entire Christian ecumene, *the city church* and *the papal city*, in which, as in the entire West, the power of popes was inviolable, the preserved papal portraits help understand the construction of identity and authority of the head of the Roman Church, and thus of their visual identity and (self)representation, as a consequence of turbulent socio-political and cultural-historical changes. Therefore, a particular focus will be placed on different typologies of papal portraits – ktetor, representative, commemorative, etc., with the aim of drawing conclusions about the genesis of the *imago papae*, and the development and changes in the iconography of the papal portrait in the art and visual culture of early medieval Rome.

Keywords: Popes, Rome, portrait, early Middle Ages.

* ognjen.tutic@iib.ac.rs

Папски портрети изведени у римским црквама, у временском распону омеђеном понтификатима папа Гргура I Великог (590–604) и Лава III (795–816), представљају значајне путоказе у разумевању сложених процеса изградње идентитета и ауторитета раносредњовековног Рима као *града цркве*, односно *папског града*, а последично и идентитета и ауторитета поглавара римске цркве. Рад који је пред читаоцем има за циљ да подробније анализира сачуване папске портрете у ширем друштвено-политичком и културно-историјском контексту како би се доследно сагледала генеза *imago papae* у раном средњем веку, кључном периоду формирања папског визуелног идентитета. Наведени хронолошки оквири установљени су, с једне стране, у складу са традиционалним историографским окосницама средњовековне историје која, према знатном броју истраживача, започиње епохом понтификата папе Гргура I, „последњег Римљанина” и „првог папе средњег века”,¹ премда је, као крајње исходиште, одређено време папе Лава III из ког потичу примери папских портрета репрезентативних, готово владарских или у најмању руку „равновладарских” иконографских карактеристика којима се визуелни идентитет поглавара римске цркве може сматрати формираним.

У досадашњој историографији изостала је појединачна студија посвећена сачуваним раносредњовековним портретима папа у Риму. Мада им је посвећена сразмерно велика пажња, они су у делима истраживача третирани углавном као интегрални делови целина, те објављивани у оквирима општих прегледа уметности раног средњег и средњег века, проучавани у контексту развоја апсидалних програма раносредњовековних римских цркава или, у појединачним случајевима, у контексту папског ктиторства. Истраживања раносредњовековне уметности Рима, која је доминантно дефинисана управо личностима поглавара римске цркве, трасирана су радовима Ричарда Краутхајмера (Richard Krautheimer),² Пер Џонаса Нордхагена (Per Jonas Nordhagen),³ Сесилије Дејвис Вејер

¹ Richard Krautheimer, *Rome, Profile of a City 312–1308*, New Jersey 1980, 59; Džozef Linč, *Istorija srednjovekovne crkve*, Београд 1990, 39; Питер Браун, *Успон хришћанства на Западу: Тријумф и разноликост 200–1000. године*, Београд 2010, 280.

² Richard Krautheimer et al., *Corpus Basilicarum Christianarum Romae* (1–5), Vatican City 1937–1977.

³ Per Jonas Nordhagen, „The earliest decorations in Santa Maria Antiqua and their date”, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 1 (1962) 53–72; idem, „The mosaics of John VII (705–707 A.D.)”, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 2 (1965) 121–166; idem, „Hellenism” and the frescoes in Santa Maria Antiqua”, *Konsthistorisk Tidskrift* 41 (1972) 73–80; idem, „S. Maria Antiqua: the frescoes of the seventh century”, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 8 (1978) 89–142; idem, „Constantinople on the Tiber: the Byzantines

(Caecilia Davis-Weyer),⁴ Ан ван Дајк (Ann van Dijk)⁵ и др., а у новије време сабрана су и у исцрпним библиографијама Марије Андалоро (Maria Andalaro),⁶ Жилијен Маки (Gillian Mackie), Џона Озборна (John Osborne) и Ерика Тунеа (Erik Thunø),⁷ једнако као и у делу Розамонд МекКитерик (Rosamond McKitterick)⁸ којим је, у знатној мери, осветљен друштвено-политички и културно-историјски контекст у ком је ова уметност настајала.⁹ Циљ овог рада огледа се у померању фокуса на визуелност папског портрета, а последично и личност самог поглавара римске цркве, који ће бити сагледан у ширем контексту, иконографском, иконолошком, друштвено-политичком и културно-историјском, а поглавито у односу на потребу за систематском изградњом и јачањем ауторитета Рима и поглавара римске цркве. Такође, пажња ће бити посвећена и необичним, идеолошки интонираним композицијама у оквиру којих су поглавари римске цркве приказивани заједно са светоотачким фигурама и својим претходницима, као и њиховим образима извођеним на нестандартним местима.

Из периода којим се бави овај рад потиче значајан корпус сачуваних портрета папа који омогућава сагледавање развоја, у првом реду иконографије папских образа, али и извлачење закључака о визуелности репрезентације и саморепрезентације поглавара римске цркве. Значајно је нагласити да су портрети о којима ће бити речи извођени на различитим местима у оквиру сакралне топографије храма. Не без разлога, знатан корпус папских портрета изведен је у апсидама, дефинишућим топосима

in Rome and the Iconography of their Images”, in: *Early Medieval Rome and the Christian West: Essays in Honour of Donald A. Bullough*, Ed. J. M. H. Smith, Leiden 2000, 113–134.

⁴ Caecilia Davis-Weyer, *Early Medieval Art, 300–1150. Sources and Documents*, Toronto 1986. Остали радови од значаја биће цитирани у другим напоменама у тексту.

⁵ Ann van Dijk, *The Oratory of Pope John VII (705–707) in Old St. Peter's* (Doctoral dissertation, John Hopkins University, Baltimore, Maryland, 1995).

⁶ Maria Andalaro, „I mosaici dell’oratorio di Giovanni VII”, in: *Fragmenta picta: Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Eds. M. Andalaro et al., Rome 1989, 169–177; eadem, „S. Susanna. Gli affreschi frammentati”, in: *Roma dall’Antichità al Medioevo. Archeologia e Storia nel Museo Nazionale Romano Crypta Balbi*, Eds. M. S. Arena et al., Milan 2001, 643–645.

⁷ Кључне библиографске јединице наведених аутора следе у наредним напоменама.

⁸ Rosamond McKitterick, *History and Memory in the Carolingian World*, Cambridge 1995; eadem, *Perceptions of the Past in the Early Middle Ages*, Notre Dame 2006; ista, *Charlemagne: The Formation of a European Identity*, Cambridge 2008; eadem, „The Papacy and Byzantium in the Seventh- and early Eight-Century Sections of the ‘Liber pontificalis’”, *Papers of British School in Rome* 84 (2016) 241–273; eadem, *Rome and Invention of the Papacy. The Liber pontificalis*, Cambridge 2020.

⁹ На овом месту је важно нагласити да су наведена имена само дела истраживача који су се бавили овом темом, с обзиром на то да би истицање свих истраживача било немогуће, премда ће дела неколицине бити садржана у напоменама које следе.

сакралног простора храма, затим на тријумфалним луковима, бочним зидовима наоса, у капелама и ораторијумима образованим у простору цркава, а познат је и по један пример папског портрета у агријуму и на икони. Портрети папа извођени су и у различитим техникама – мозаику, фреско-техници и темпером. Природа папских портрета је, такође, била различита, с обзиром на то да познајемо примере који су настајали по непосредном налогу папа, за њихових живота, као и оне комеморативног карактера, усмерене на „памћење” фигура папа, а чија суштина је била идеолошка и односила се углавном на истицање легитимитета поглавара римске цркве и континуитета институције. Напоследку, сачувани портрети папа могли би се поделити у две основне групе, на ктиторске портрете, који су подразумевали приказивање тренутка предаје модела задужбине Христу, Богородици и/или другом/другим светитељу/светитељима, углавном патрону/патронима храма, и оне који то нису, а имају одлике репрезентативних и комеморативних портрета. Идеја овог рада јесте систематизација наведеног, сачуваног материјала као и покушај да се он додатно контекстуализује и сагледа, те да се понуде одговори на питања која су у досадашњој историографији остала без одговора.

Ктиторски портрети папа у Риму од краја 6. до почетка 9. века

На самом почетку, неопходно је размотрити корпус папских ктиторских портрета насталих у временском распону којим се бави овај рад. Како је већ речено, ктиторски портрет, у својој основи, подразумева представу личности заслужне за изградњу, доградњу, обнову или опремање неког храма, с моделом своје задужбине који приноси Христу, Богородици, светитељу/светитељима, патрону/патронима храма, мада су се, с временом, развили различити иконографски обрасци ктиторских портрета. Поред ликовних представа, постоје и различити начини њиховог именованања, при чему се најчешће користе термини донорски портрет, према фигурама донора (*donateurs*) или поручилаца (*commitenti*), и ктиторски портрет који, етимолошки, вуче порекло од грчке речи *ктаомаи* у значењу „добавити”, „стећи”, односно „поседовати”.¹⁰ Посебно је значајно нагласити да су готово сви сачувани примери папских ктиторских портрета, насталих у периоду од краја 6. односно почетка 7. века до почетка 9. века, а о којима можемо поуздано говорити, изведени

¹⁰ Rico Franses, *Donor portraits in Byzantine Art, The Vicissitudes of Contact between Human and Divine*, Cambridge 2018, 17.

у апсидама цркава или, у неколико примера, на тријумфалним луковима у техници мозаика.

Дискусију ћемо започети примером апсидалног мозаика Цркве Свете Агнесе изван зидина града (*Sant'Agnese fuori le mura*), задужбине папе Хонорија I (625–638),¹¹ из два разлога. Најпре, у апсиди овог храма,¹² сазданог на месту страдања патронке на *Via Nomentana*, сачуван је најстарији ктиторски портрет из корпуса којим се бави овај рад, а који сублимира све његове кључне карактеристике (Сл. 1). Поред тога, пример је значајан јер, поред ктиторског указује и на иконографске одлике других папских портрета с обзиром на то да је у апсиди храма, уз патронку и папу-ктитора (Сл. 2), приказан још један неидентификовани поглавар римске цркве за кога се претпоставља да би могао представљати папу Симаха I (498–513) или пак папу Гргура I (Сл. 3).¹³ Значајно је нагласити да су обојица папа приказани готово истоветно, у виду витких мушких фигура издужених пропорција, с кратком брадом и тонзуром, одевени у једноставно рухо, бели стихар и смеђи сакос преко ког се спушта папска пала, падајући преко груди.¹⁴ Фигуре се разликују једино по атрибутима који су им додељени с обзиром на то да папа Хонорије I, покривеним, испруженим рукама придржава модел своје задужбине, док други папа, Симах I или Гргур I, једном руком благосиља, док у другој носи богато украшени кодекс. О представи неидентификованог папе приказаног у апсиди храма у науци су изнета опречна мишљења. У прилог намери да се, на овом месту, прикаже папа Симах I, сведочиле би његове заслуге за обнову првобитног апсидалног мозаика храма посвећеног овој светитељки који је саграђен заслугом цара Константина Великог,¹⁵ премда се, међу аргументима који говоре у прилог идентификацији папе Гргура I, посебно

¹¹ Richard Krautheimer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae I*, Citta del Vaticano 1937, 18–19; Лиз Џејмс (Liz James) наводи да је папа Хонорије I обновио храм који је саградио папа Пелагије у VI веку, види: Liz James, *Mosaics of the Medieval World, from Late Antiquity to the Fifteenth Century*, Cambridge 2017, 282; Марија Фабрицијус Хансен (Maria Fabricius Hansen), с друге стране, бележи како је Црква Св. Агнесе саграђена заслугом папе Хонорија I на месту старије капеле исте посвете, види: Maria Fabricius Hansen, *The Spolia Churches of Rome: Recycling Antiquity in Middle Ages*, Aarhus 2015, 100.

¹² О апсидално мозаику Цркве Санта Агнеса *fuorilemura*, види: Dennis Trout, „Pictures with Words: Reading the Apse Mosaic of S. Agnese f.l.m. (Rome)”, *Studies in Iconography* 40 (2019) 1–26.

¹³ *Ibidem*, 11.

¹⁴ Francesca Pomarici, „Papal Imagery and Propaganda: Art, Architecture and Liturgy”, in: *A Companion to the Medieval Papacy: Growth of an Ideology and Institution*, Eds. K. Sisson, A. A. Larson, Brill 2016, 85–87.

¹⁵ R. Krautheimer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae I*, 17; Erik Thunø, *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome. Time, Network and Repetition*, Cambridge 2015, 24.

истиче епитаф папе Хонорија I у ком је, у личности његовог славног претходника, пронађен његов лични модел.¹⁶ У недостатку аналогних примера из корпуса уметности и визуелне културе као и непосредне идентификације, како уз папин лик тако и у натпису изведеном у подножју апсидалног мозаика, коначни суд не може бити изречен. Ипак, ваљало би нагласити да би у конкретном случају требало обратити посебну пажњу на тезу о представи папе Симаха I с обзиром на то да би позивање на претходника који је имао ктиторске заслуге на овом месту, имало посебно садржајне идеолошке импликације.

Сродним иконографским квалитетима, одликују се и портрети папа сачувани у апсиди капеле Св. Венанција (*St. Venantius*), саграђеној у оквиру комплекса Латеранског баптистеријума (Сл. 4), како би у њој биле похрањене мошти Св. Венанција, Св. Домнија и других далматинских и истарских светитеља чији култови, развијени у Риму, указују на изузетну мобилност светитељских моштију и реликвија у раном средњем веку.¹⁷ На крајевима ниже зоне апсидалног мозаика, уз личности Богородице, Св. Петра и Павла, Св. Јована Јеванђелисте, Св. Јована Крститеља и Св. мученика Венанција и Домнија, стоје готово истоветне фигуре папе Јована IV (640–642) који је започео изградњу капеле и папе Теодора I (642–649) који ју је довршио. И Јован IV и Теодор I приказани су у виду витких фигура кратке косе и браде, са тонзуром, у карактеристичној одежди која по свим елементима одговара оној коју носе двојица папа приказани у апсиди Цркве Свете Агneze изван зидина града. Поред тога, на овом месту је важно нагласити да је феномен двојног ктиторства решен тако што је модел капеле приказан у рукама првог ктитора, папе Јована IV (Сл. 5), док је папа Теодор I приказан с атрибутом кодекса оперваженог златом, бисерима и драгим камењем (Сл. 6).

Посве другачије типолошке одлике има, хронолошки гледано, наредни познати папски ктиторски портрет који потиче из фунерарне капеле папе Јована VII (705–707), посвећене Богородици, формиране у североисточном углу Цркве Св. Петра у Риму.¹⁸ Папа је приказан у оквиру монументалне композиције којом доминира стојећа, фронтално

¹⁶ J. Moorhead, *Gregory the Great*, 174.

¹⁷ О околностима и историји изградње капеле Св. Венанција, види: Gillian Mackie, „The San Venanzio Chapel in Rome and Martyr Shrine Sequence”, *RACAR: revue d'arte canadienne* 23 (1996) 1–13; Gillian Mackie, *Early Christian Chaleps in the West, Decoration, Function and Patronage*, Toronto, Buffalo, London 2003, 223–229.

¹⁸ О ораторијуму папе Јована VII, види: Ann van Dijk, *The Oratory of Pope John VII (705–707) in Old St. Peter's*; За реконструкцију првобитног изгледа ораторијума, види: Antonella Ballardini & Paola Pogliani, „A reconstruction of the oratory of pope John VII (705–7)”, in: *Old Saint Peter's Rome*, Eds. Rosamond McKitterick et al., Cambridge 2013, 190–213.

постављена фигура Богородице, у ставу Оранте, изображена у раскошном, царском орнату. Истичући се као *servus sanctae Mariae*, што је потврђено и кроз натписе откривене у капели, папа је приказан знатно мањих димензија, како стоји пред фигуром патронке придржавајући модел капеле. Сачуван у гроту испод савремене цркве, фрагмент портрета папе Јована VII (Сл. 7) указује на изузетну иконографску сличност с раније поменутих портретима папа како у смислу одоре, тако и у смислу начина приказивања физиономије. Међутим, оно што портрет папе Јована VII издваја од осталих портрета јесте квадратни нимб. Истраживања иконографије нимба, атрибута наслеђеног из античке традиције, те посебно развијеног у оквирима хришћанске теологије, богословске мисли као и иконографије, показала су да функција нимба није увек и обавезно била сведена на истицање светитељског статуса одређене фигуре. Напротив, почевши од 6. односно 7. века, нимб постаје саставни део иконографије црквених великодостојника, због чега се, у случају да портрети настају за живота патрона, неретко посезало за квадратном уместо овалне форме ореола.¹⁹

Сличних иконографских карактеристика оличених, између осталог, и у представи квадратног нимба, папа Јован VII приказан је и на тријумфалном луку Цркве Санта Марија Антиква (*Santa Maria Antiqua*) и на икони Мадона дела Клеменца (*Madonna della Clemenza*) из Цркве Санта Марија ин Трастевере (*Santa Maria in Trastevere*) (Сл. 8). Мада нису сачувани натписи који би, у наведеним случајевима, непосредно идентификовали фигуру папе Јована VII, иконографске карактеристике и квадратни нимб представљају кључне трагове у „препознавању” фигуре. Међутим, ове представе свакако указују на још неколико типологија папског ктиторског портрета с обзиром на то да је, на тријумфалном луку,²⁰ папа приказан без уобичајених ознака ктиторства, што је свакако последица чињенице да папа Јован VII није био ктитор храма него само дела живописа. С друге стране, посебно је занимљива представа на икони Мадона дела Клеменца, јер је папа приказан уз Богородичино десно стопало, у акту проскинезе.²¹ Међутим, уколико је фигура папе Јована

¹⁹ Видети *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Eds. Alexander P. Kazhdan et al., New York, Oxford 1991, 1487.

²⁰ О фрескама папе Јована VII на тријумфалном луку Цркве Санта Марија *Antiqua*, види: Per Jonas Nordhagen, „John VII's Adoration of the Cross in S. Maria Antiqua”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967) 388–390; Такође, J. Osborne, *Rome in the Eight Century, A History in Art*, Cambridge 2020, 48.

²¹ О најстаријим иконама из Рима, види: Gerhard Wolf, „Icons and Sites. Cult images of the Virgin in medieval Rome”, in: *Images of the Mother of God, Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Ed. Maria Vassilaki, London and New York 2005, 31; Maria Lidova, „Empress.

VII насликана накнадно у односу на остатак иконе, акт проскинезе не би се могао тумачити у контексту ктиторства, већ обожавања Богородице чији култ је био посебно значајан за папу Јована VII.

Напоследку, неопходно је поменути још и ктиторски портрет папе Лава III из Цркве Санта Сузана (*Santa Susana*). Наиме, познато је да је након опсежне преградње храма у ком је служио до избора у звање папе,²² папа Лав III посветио апсиду цркве ванредним мозаиком у оквиру ког је, уз личности свете историје, а насупрот Карлу Великом (768–814), приказан с моделом храма у руци. Мада је мозаик пострадао, предложене реконструкције изведене на основу цртежа мозаика (*Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 2160, fol. 177^r–177^v*), указују на стојећу представу папе, приказаног у полупрофилу, са квадратним нимбом и моделом своје задужбине у рукама.

На основу наведених, описаних и размотрених примера сачуваних папских ктиторских портрета могуће је закључити да су папе, у својству ктитора, најчешће приказиване у складу са стандардним иконографским обрасцима ктиторског портрета, у стојећем ставу, у свештеничкој одори како, покривених руку, приносе моделе својих задужбина светитељима, те да су карактеристике њихове физиономије очигледно биле од секундарног значаја с обзиром на то да су у свим наведеним примерима поглавари римске цркве приказани готово истоветно. Идентичних одора, кратке косе и браде, с тонзуром, поглавари римске цркве на ктиторским портретима из раног средњег века функционишу као деперсонализоване фигуре чији би идентитет, без сигнатуре или увида у шири контекст, био недокучив. Међутим, на овом месту је посебно значајно истаћи манир извођења ктиторских портрета у мозаику, као најлуксузнијој техници, и њиховог постављања у апсиду цркве као најсветији, дефинишући простор у сакралној топографији храма где су, са нимбовима, придруживани фигурама свете историје. Свакако, такав обичај води ка неколико значајних питања. На овом месту, а у складу с темом рада, значајно је нагласити да приказивање ктитора, у овом случају папа, у апсиди храма или на тријумфалном луку, није било новост у раном средњем веку. Аналогне примере проналазимо у 6. веку, када је у апсиди храма Св. Козме и Дамјана у Риму (*Santi Cosma e Damiano*) међу светитељима окупљеним око апокалиптичне визије Христа приказан папа Феликс IV (526–530) с моделом своје задужбине.²³ Такође, познат је и пример

Virgin. Ecclesia. The Icon of Santa Maria in Trastevere in Early Byzantine Context”, *IKON* 9 (2016) 109–128.

²² J. Osborne, *Rome in the Eight Century*, 227.

²³ Erik Thunø, *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome*, 14.

портрета папе Пелагија I (556–561) на тријумфалном луку Цркве Светог Павла изван зидина града (*San Paolo fuori le mura*).²⁴ Осим тога, вреди поменути и апсидалне програме двеју цркава ван Рима у оквиру којих су сачувани портрети ктитора, високих црквених достојанственика, с моделима својих задужбина. Наиме, у апсидама храмова Сан Витале у Равени и Еуфразијевој базилици у Поречу, обе из средине 6. века, приказани су ктитори, епископ Еклезије, односно епископ Еуфразије.²⁵ Обојица носе једноставне одежде, налик онима које носе папе, премда су приказани без атрибута нимба. Пратећи наведене примере, у прилици смо да следимо генезу карактеристичног *imago papae*, која се у својој коначној форми појављује у 6. веку и од тада представља, практично, незаобилазан сегмент апсидалних као и програма који се изводе на тријумфалним луковима цркава подизаних, или пак опреманих, папском заслугом. Такве целине, без сумње, следе развојну линију најранијих познатих апсидалних мозаика, пре свега из времена цара Константина Великог, када се дефинишу кључне теме хришћанске уметности. У новим околностима, уз Христа и/или Богородицу, те принчеве апостола, Св. Петра и Св. Павла, препознајемо фигуре папа-ктитора, неретко обдарених атрибутом нимба, који, у идеолошком смислу, представљају наследнике Св. Петра. При томе, посебно треба истаћи да ће се, нарочито од краја 6, односно од почетка 7. века, искристалисати програми у којима се појављује само фигура папе-ктитора, без наглашавања заступништва кроз представу Св. Петра. Суштина таквих програма не може се читати искључиво у својој примарној намери да се нагласе ктиторске заслуге одређеног појединца, већ их је неопходно посматрати у симболичним, идеолошким кодовима, кроз директно транспоновање ауторитета Св. Петра на папу који је *vicarius Petri*. Мада се постављање портрета папа непосредно уз личности свете историје не може тумачити као истицање поглавара римске цркве „равним” светитељима, сматрамо да је њихово укључивање у токове свете историје, позиционирање у лиминални простор, између неба и земље, указивало на њихово посредништво, а последично и заступништво, те наглашавало аспекте сакралне комуникације између овоземаљског и небеског.

²⁴ Gaetano Curzi, „Mutual Identities. The Construction of the Figure of the Pope and the Emperor in Carolingian Age: A Historical Perspective”, in: *Imago Papae. Le pape en image du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, Ed. Claudia D'Alberto, Roma 2020, 61.

²⁵ E. Thunø, *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome*, 39.

Репрезентативни и комеморативни портрети папа у Риму од краја 6. до почетка 9. века

Поред ктиторских, у Риму је сачувано и неколико портрета поглавара римске цркве који би се могли окарактерисати као репрезентативни и/или комеморативни. Тој групи би свакако, на самом почетку низа, припадао и већ поменути портрет папе из апсиде Цркве Свете Агнезе изван зидина града, али је о њему већ било речи. Било да се у наведеној фигури препознаје образ папе Симаха I или Гргура I, како је већ сугерисано у другом одељку текста који је пред читаоцем, у томе треба видети специфичан начин истицања континуитета или у односу на ранијег ктитора тог места или пак у односу на претходника на папском трону чији је култ, у време понтификата папе ктитора, очигледно био у снажном повоју.

Обичај евоцирања претходника на папском трону нашао је посебан израз у формулацији, могло би се рећи, галерије папских портрета на тријумфалном луку Цркве Санта Марија Антикава (Сл. 9). Изведено заслугом папе Јована VII, сликарство концентрисано на бочним зидовима тријумфалног лука, укључивало је и четири папска портрета. Они су приказани у стојећем ставу, у трочетвртинском профилу, благо окренути ка апсиди храма, са атрибутима богато украшених кодекса које, уздигнутим рукама, уздижу пред собом. Међу насликаним фигурама, судећи према натписима, изображени су папа Лав I (440–461) и Мартин I (649–655), као и двојица неидентификованих поглавара римске цркве, при чему се за једног од њих, с атрибутом квадратног нимба, оправдано верује да приказује папу ктитора Јована VII.²⁶ Уз фигуру четвртог папе очувао се само део натписа те се не може поуздано говорити о његовом идентитету, при чему ваља нагласити да је почетком 18. века, у време када су портрети били у знатно бољем стању, наведени папа идентификован као Гргур I.²⁷ Посебно је значајна веза коју, с галеријом папских портрета, творе представе четворице Светих отаца цркве, приказаних фронтално, у стојећем ставу, у најнижој зони бочних зидова тријумфалног лука. Међу њима, поуздано су идентификоване представе Св. Августина на северној, односно Св. Григорија Назијанског и Св. Василија Великог на јужној страни,²⁸ премда је једна светоотачка фигура, услед оштећења, остала непрепозната. У недостатку поузданијих информација, на овом

²⁶ Per Jonas Nordhagen, *The Frescoes of pope John VII (705–707 A.D.) in S. Maria Antica*, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 29 (2018) 163–176.

²⁷ J. Osborne, *Rome in the Eight Century* 48, са широм литературом.

²⁸ *Ibidem*, 49.

месту, а у прилог идентификацији наведене фигуре, могло би се једино рећи да би препознавање овог Светог оца као Јована Златоустог било сасвим прихватљиво. У прилог томе сведочи чињеница да је на истом месту, на другој половини зида приказан Св. Василије Велики уз ког се, готово по правилу, слика фигура овог Светог литургичара. Сва је прилика да пример повезивања портрета четворице папа с портретима четворицом касноантичких Светих отаца цркве указује на намеру да се визуализује легитимитет и нагласи идеолошка, догматска утемељеност институције папства која вуче своје корене из живота и дела најугледнијих хришћанских епископа. Таква представа функционише као манифест правоверности и континуитета институције папства, повезује прошлост и садашњост, корене и делатност савремених поглавара римске цркве који се истичу наследницима и настављачима делатности Светих отаца.

Да су папе, за живота, могле бити приказиване и у сликарству које није извођено њиховом заслугом указује пример портрета папе Захарија I (741–752) на апсидалном зиду капеле Св. Кирика и Јулите у Цркви Санта Марија Антиква где је приказан уз Богородицу, Св. Петра и Павла, патроне капеле и ктитора идентификованог именом Теодотус (Сл. 10). Папа Захарија I је изобразен у полупрофилу, руку испружених у молитви, с квадратним нимбом и атрибутом раскошно украшеног кодекса, а идентификован је натписом +ZACCHARIASPAPA.²⁹ На сличан начин је, идентификован натписом (Sanct)ISSIMUS (Hadr)IANUS (Pa)PA (Romanus),³⁰ био приказан и папа Хадријан I, на западном зиду атријума Цркве Санта Марија Антиква. Пажљиво одвојена од зида и пренета у унутрашњост храма, композиција је представљала Богородицу са Христом, фланкирану фигурама светитеља којима је, на крају низа, придружена фигура папе Хадријана I с атрибутом квадратног нимба. Уз папу Хадријана I, у оквиру ове композиције, идентификоване су још две папске фигуре, једна сасвим сигурно као папа Силвестер I, док се за другу фигуру претпоставља да представља папу Марка I (336) или пак папу Гргура I.³¹ Строго иконографски гледано, папе су, и у наведеним примерима приказане готово истоветно, у идентичним одеждама и с једнаким атрибутима у виду раскошно украшених кодекса. С друге стране,

²⁹ Ibidem, 104.

³⁰ Ibidem, 194.

³¹ Теза о идентификацији фигуре као папе Марка почива на информацијама забележеним у оквиру *Liber pontificalis*, где се наводи да је млади папа Хадријан приносио молитве и постоио у храму папе Марка, премда је претпоставка о папи Гргуру I темељена на доказима о развоју култа овог поглавара римске цркве систематским деловањем његових наследника, Ibidem, 196–197.

фигура папе Силвестера I из атријума Цркве Санта Марија Антика, издваја се атрибутом пале оперважене мотивима крстова, на подобје омофора.³²

Напослетку, неопходно је размотрити и портрет папе Лава III, познат на основу копија раносредњовековних мозаика³³ с тријумфалног лука *триклинјума* који је, по налогу папе, саграђен у оквиру Латеранског комплекса као *aula* намењена свечаним окупљањима, аудијенцијама и церемонијалним обредима (Сл. 11).³⁴ Мада је папа био ктитор *триклинјум*, његов образ изведен на тријумфалном лишен је свих иконографских елемената ктиторског портрета и подређен врло специфично компонованој целини снажног идеолошког утемељења. Наиме, јединствену програмску целину изведену на тријумфалном луку *триклинјума* чине две представе које међусобно кореспондирају. На једној страни, приказан је Христос на престолу, фланкиран фигурама Св. Петра и цара Константина Великог који клече пред њим, док је, на другој страни, према идентичној иконографској матрици, приказан Св. Петар на престолу пред којим клече папа Лав III и Карло Велики (Сл. 12). Идентификован натписом, папа је приказан како прима палу из руке патрона града чиме је, у јединствено замишљеној и оствареној целини, суптилно истакнута порука о легитимитету, ауторитету и идеолошкој позицији папа у оквирима читаве хришћанске икумене. Мада се, као значајна димензија програма истиче и изградња и визуализација владарског идентитета Карла Великог као *новог Константина*,³⁵ она је у потпуности усклађена с намером папе да обавеже Карла Великог да према

³² Ibidem, 196.

³³ Реч је о копијама оригиналних раносредњовековних мозаичких панела с тријумфалног лука триклинјума папе Лава III изведени за папу Бенедикта XIV (1740–1758) у XVIII веку који су и данас видљиви на комеморативном апсидалном зиду у северном делу *Piazza di Porta San Giovanni*, недалеко од места где се оригинално налазио *триклинјум*.

³⁴ О ктиторској делатности папе Лава III у оквиру Латеранског комплекса, изградњи и опремању триклинјума, види: Caecilia Davis-Weyer, „Das Apsismosaik Leos III. in S. Susanna. Rekonstruktion und Datierung”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 28 (1965) 177–194; eadem, „Die Mosaiken Leos III. und die Anfänge der karolingischen Renaissance in Rom”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 29 (1966) 111–132; eadem, *Early Medieval Art 300–1150, Sources and Documents*, 89; Ingo Herklotz, „Francesco Barberini, Niccolo Alemanni and the Lateran triclinium of Leo III: An episode in restoration and seicento medieval studies”, *Memoris of the American Academy in Rome* 40 (1995) 175–196; Gaetano Curzi, „Two triclinia of Pope Leo III as 'Icons of Power'”, *IKON* 9 (2016) 141–152.

³⁵ Види: Devis Valenti, „L'Iconografia del potere imperiale Carlo Magno come 'Novus Constantinus'”, *IKON* 5 (2012) 115–138; Judson Emeric, „Charlemagne, a new Constantine?”, in: *The Life and Legacy of Constantine, Traditions through the Ages*, Ed. M. Shane Bjornlie, Routledge 2017, 133–161.

римској цркви и њеним поглаварима делује на исти начин као Константин Велики који је, документом познатим као Константинова даровница,³⁶ даровао папи Силвестеру I и његовим наследницима власт над Западним провинцијама царства. Сходно томе, могло би се закључити да у тако пажљиво осмишљеној програмској целини, чији основни циљ није било истицање папског ктиторства, није било потребе за приказивањем папе с моделом задужбине. На мозаицима *триклинјума*, папа је изобразен као изабрани поглавар римске цркве, наследник Св. Петра, преко кога се на њега преноси ауторитет који потиче од самог Христа.

Закључна разматрања

У бурним друштвено-политичким и културно-историјским околностима у којима су протицали понтификати поглавара римске цркве у временском распону којим се бави овај рад, могуће је, готово паралелно, пратити систематски развој идентитета града Рима као универзалног центра читаве хришћанске икумене и (визуелног) идентитета и ауторитета папе као неприкосновеног *владара* града, као и својеврсног *imago rapae*, без обзира на то да ли говоримо дословно, у смислу креирања иконографских образаца за представу поглавар римске цркве, или пак знатно шире, кроз призму уобличавања фигуре идеалног папе. Обележени узрочно-последичним везама, процеси изградње идентитета институције папства били су, без сумње, непосредно условљени измењеним историјским околностима, те новим улогама које папе добијају, посебно у периоду којим се бави овај рад, а који су се значајно одразили и на начин на који су папе приказиване у уметности и визуелној култури. Узори за формирање иконографске представе папе, проистекли су из различитих домена. Пре свега, у строго иконографском смислу, могуће је пратити континуитет развоја папског портрета у односу на најраније приказе апостола, а посебно принчева међу апостолима Св. Петра и Св. Павла, чије представе сматрамо кључним у најранијим сачуваним споменицима уметности и визуелне културе хришћанског Рима. Управо због тога, у највећем броју примера који су обухваћени темом овог рада, папе су приказане у апсиди храма, фокалном простору цркве. Такође, наилазимо

³⁶ О Константиновој даровници, види: Edwards, M. J., „Constantine’s Donation to the Bishop and Pope of City of Rome”, *The Journal of Theological Studies* 56 (2005) 115–121; Johannes Fried, *Donation of Constantine and Constitutum Constantini*, Berlin and New York 2007.

и на примере представа поглавара римске цркве на тријумфалном луку, најчешће у звању ктитора, што се свакако може тумачити у смислу континуитета у односу на ктиторски портрет цара Константина Великог који је, први пут на такав начин, изображен на тријумфалном луку Цркве Св. Петра у Риму. Поред тога, узор су долазили и из других центара, пре свега Константинопоља и испоставе власти Ромејског цара у Равени где се, готово паралелно с Римом, током 6. века, уобличава карактеристичан иконографски образац за представе ктитора који су потицали из кругова високих црквених достојанственика. Међутим, процес уобличавања *itago rraae* у раном средњем веку није био искључиво и само последица континуитета у односу на раније примере портрета епископа градова, него је неретко био инован различитим визуелним кодовима који се, поред осталог, читавају у приказивању живих поглавара римске цркве са квадратним нимбом или пак у приказивању папа с атрибутом омофора. Посебно значајно, новости у начину артикулације портрета папа, изражене су и у начину конципирања мозаичких и фреско-програма, у посебно формулисаним целинама снажног симболичног значења и идеолошког утемељења који, неретко, немају адекватне аналогије. Тако је, на примеру фрескосликарства тријумфалног лука Цркве Санта Марија Антика, заслугом папе Јована VII остварена јединствена целина, и то повезивањем портрета папа с портретима Светих отаца цркве. Историјски гледано, посебно је значајно истаћи да је, међу насликаним папама, истакнут и јасно сигниран портрет папе Мартина I који је страдао од византијског цара због своје одлучне борбе против монотелитизма и моноенергизма,³⁷ односно у настојању да се одбране црквене догме.³⁸ Тако је, врло циљаним избором портрета папа и Светих отаца цркве, постигнута готово програмска слика борбе за ортодоксију и очување правоверности. Несумњиво, процес уобличавања слике идеалног папе, намесника Св. Петра на земљи, богомодабраног поглавара цркве, доживео је кулминацију у начину на који је папа Лав III приказан на мозаицима *триклинјума* који је, његовом заслугом, саграђен у оквиру Латеранског комплекса. Сходно свему наведеном, намеће се закључак да је генеза папског портрета, без обзира на то да ли говоримо о ктиторским или оним репрезентативног и комеморативног карактера, представљала последицу развоја ауторитета града и институције папства у знатно измењеној реалности 7, 8. и 9. века.

³⁷ Георгије Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1981, 124; Такође, о моноенергизму и монотелитизму, види: Jack Tannous, „In search for Monotheletism”, *DOP* 68 (2014) 29–67.

³⁸ Георгије Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1981, 132. Такође, види: Bronwen Neil, „The Lives of pope Martin I and Maximus the Confessor: Some Reconsiderations of Dating and Provenance”, *Byzantion* 68 (1998) 91–109.

Формирана у 6. веку, слика папе је досегла сасвим нова исходишта у време којим се бави овај рад, што је сагледиво кроз призму развоја нових улога папе који је, током раног средњег века, постао политичка фигура спремна да истакне своје претензије на најнепосредније управљање Западним провинцијама царства.



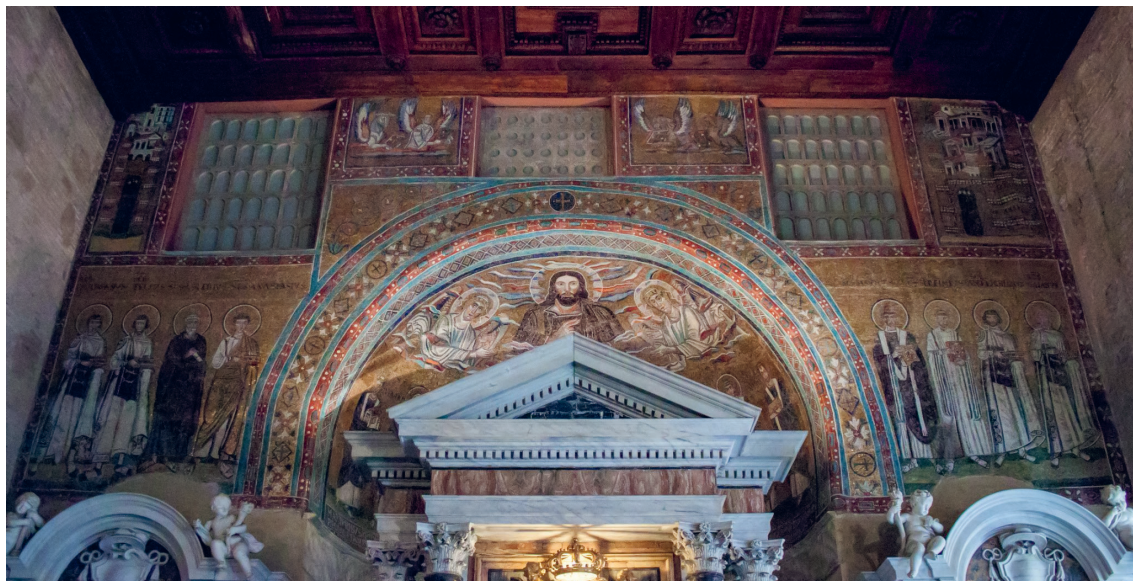
Сл. 1. Апсидални мозаик Цркве Свете Агнеше изван зидина града, Рим, 625–638.



Сл. 2. Папа Хонорије I, детаљ апсидалног мозаика Цркве Свете Агнесе изван зидина града, Рим, 625–638.



Сл. 3. Папа Симах I или папа Гргур I, детаљ апсидалног мозаика Цркве Свете Агнезе изван зидина града, Рим, 625–638



Сл. 4. Апсидални мозаик Цркве Свете Агнесе изван зидина града, Рим, 625–638.



Сл. 5. Портрет папе Јована IV, детаљ апсидалног мозаика
Капеле Св. Венанција, Рим, пета деценија 7. века



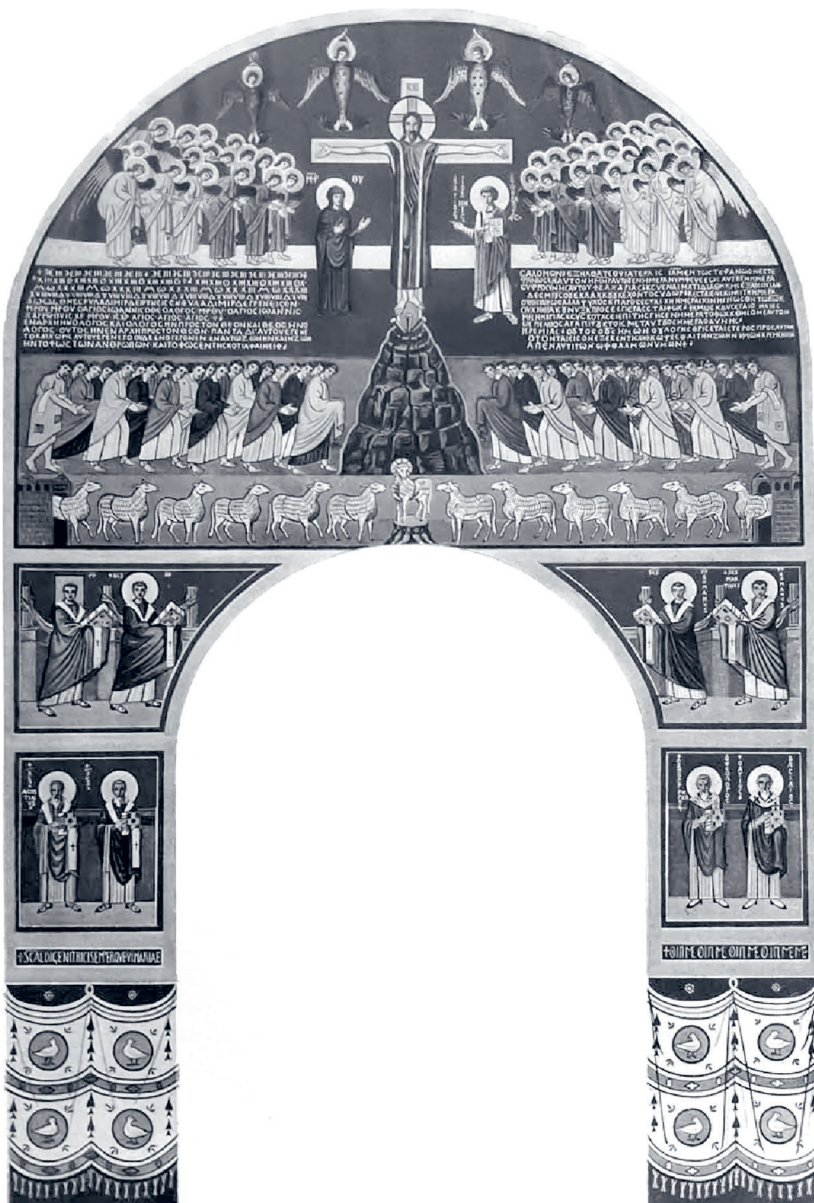
Сл. 6. Портрет папе Теодора I, детаљ апсидалног мозаика Капеле
Св. Венанција, Рим, пета деценија 7. века



Сл. 7. Портрет папе Јована VII, детаљ мозаичке декорације Богородичине капеле у Цркви Св. Петра у Риму, 705–707.



Сл. 8. Икона Мадона дела Клеменца,
Санга Марија ин Трастевере, Рим, 8. век (?)



Сл. 9. Реконструкција фреско-сликарства на тријумфалном луку Цркве Санта Марија Антиква, Рим, 705–707.



Сл. 10. Киторска композиција из Капеле Св. Кирика и Јулите,
Црква Санта Марија Антика, Рим, 8. век



Сл. 11. Реплика апсидалног зида *триклинијума* папе Лава III,
Рим, данашњи изглед



Сл. 12. Папа Лав III и Карло Велики пред Св. Петром, детаљ мозаика реплике триклинијума папе Лава III, Рим, данашњи изглед

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – LISTS OF REFERENCE

Литература – Secondary Works

- Andaloro, Maria, „I mosaici dell’oratorio di Giovanni VII”, in: *Fragmenta picta: Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Eds. M. Andaloro et al., Rome 1989, 169–177.
- Andoloro, Maria, „S. Susanna. Gli affreschi frammentati”, in: *Roma dall’Antichità al Medioevo. Archeologia e Storia nel Museo Nazionale Romano Crypta Balbi*, Eds. M. S. Arena et al., Milan 2001, 643–645.
- Ballardini, Antonella & Paola Pogliani, „A reconstruction of the oratory of pope John VII (705–7)”, in: *Old Saint Peter’s Rome*, Eds. Rosamond McKitterick, John Osborne, Carol M. Richardson & Joanna Story, Cambridge 2013, 190–213.
- Curzi, Gaetano, „Mutual Identities. The Construction of the Figure of the Pope and the Emperor in Carolingian Age: A Historical Perspective”, in: *Imago Papae. Le pape en image du Moyen Âge à l’époque contemporaine*, Ed. Claudia D’Alberto, Roma 2020, 61–71.
- Curzi, Gaetano, „Two triclinia of Pope Leo III as ‘Icons of Power’”, *IKON* 9 (2016) 141–152.
- Davis-Weyer, Caecilia, „Das Apsismosaik Leos III. in S. Susanna. Rekonstruktion und Datierung”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 28 (1965) 177–194.
- Davis-Weyer, Caecilia, „Die Mosaiken Leos III. und die Anfänge der karolingischen Renaissance in Rom”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 29 (1966) 111–132.
- Davis-Weyer, Caecillia, *Early Medieval Art 300–1150, Sources and Documents*, Toronto 1986.
- Emeric, Judson, „Charlemagne, a new Constantine?”, in: *The Life and Legacy of Constantine, Traditions through the Ages*, Ed. M. Shane Bjornlie, Routledge 2017, 133–161.
- Fabricius Hansen, Maria, *The Spolia Churches of Rome: Recycling Antiquity in Middle Ages*, Aarhus 2015.
- Franses, Rico, *Donor portraits in Byzantine Art, The Vicissitudes of Contact between Human and Divine*, Cambridge 2018.
- Herklotz, Ingo, „Francesco Barberini, Niccolo Alemanni and the Lateran triclinium of Leo III: An episode in restoration and seicento medieval studies”, *Memoris of the American Academy in Rome* 40 (1995) 175–196.
- James, Liz, *Mosaics of the Medieval World, from Late Antiquity to the Fifteenth Century*, Cambridge 2017.
- Kinney, Dale, „Communication in A Visual Mode: Papal Apse Mosaics”, *Journal of Medieval History* 44/3 (2018) 311–332.
- Krautheimer, Richard et al., *Corpus Basilicarum Christianarum Romae* (1–5), Vatican City 1937–1977.
- Krautheimer, Richard, *Rome, Profile of a City 312–1308*, New Jersey 1980.

- Lidova, Maria, „Empress. Virgin. Ecclesia. The Icon of Santa Maria in Trastevere in Early Byzantine Context”, *IKON* 9 (2016) 109–128.
- Linč, Džozef, *Istorija srednjovekovne crkve*, Beograd 1990.
- Mackie, Gillian, „The San Venanzio Chapel in Rome and Martyr Shrine Sequence”, *RACAR: revu d’arte canadienne* 23 (1996) 1–13.
- Mackie, Gillian, *Early Christian Chaleps in the West, Decoration, Function and Patronage*, Toronto, Buffalo, London 2003.
- McKitterick, Rosamond, *Charlemagne: The Formation of a European Identity*, Cambridge 2008.
- McKitterick, Rosamond, *History and Memory in the Carolingian World*, Cambridge 1995; *ista, Perceptions of the Past in the Early Middle Ages*, Notre Dame 2006.
- McKitterick, Rosamond, „The Papacy and Byzantium in the Seventh-and early Eight-Century Sections of the ‘Liber pontificalis’”, *Papers of British School in Rome* 84 (2016) 241–273.
- Moorhead, John, *Gregory the Great*, London and New York 2005.
- Neil, Bronwen, „The Lives of pope Martin I and Maximus the Confessor: Some Reconsideratons of Dating and Provenance”, *Byzantion* 68 (1998) 91–109.
- Nordhagen, Jonas Per, „The earliest decorations in Santa Maria Antiqua and their date”, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 1 (1962) 53–72.
- Nordhagen, Jonas Per, „The mosaics of John VII (705–707 A.D.)”, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 2 (1965) 121–166.
- Nordhagen, Jonas Per, „Constantinople on the Tiber: the Byzantines in Rome and the Iconography of their Images”, in: *Early Medieval Rome and the Christian West: Essays in Honour of Donald A. Bullough*, Ed. J. M. H. Smith, Leiden 2000, 113–134.
- Nordhagen, Jonas Per, „‘Hellenism’ and the frescoes in Santa Maria Antiqua”, *Konsthistorisk Tidskrift* 41 (1972) 73–80.
- Nordhagen, Jonas Per, „John VII’s Adoration of the Cross in S. Maria antiqua”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967) 388–390.
- Nordhagen, Jonas Per, „S. Maria Antiqua: the frescoes of the seventh century”, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 8 (1978) 89–142.
- Nordhagen, Jonas Per, „The Frescoes of pope John VII (705–707 A.D.) in S. Maria Antica”, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 29 (2018) 163–176.
- Osborne, John, *Rome in Eight Century, A History in Art*, Cambridge 2020.
- Pomarici, Francesca, „Papal Imagery and Propaganda: Art, Architecture, and Liturgy”, in: *A Companion to the Medieval Papacy: Growth of an Ideology and Institution*, Eds. K. Sisson and A. A. Larson, Leiden/Boston 2016, 85–120.
- Tannous, Jack, „In search for Monotheletism”, *DOP* 68 (2014) 29–67.
- The Oxford Dictionary of Byzantium*, Eds. Alexander P. Kazhdan et al., New York, Oxford 1991.
- Thunø, Erik, *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome. Time, Network and Repetition*, Cambridge 2015.

- Thunø, Erik, „The Power and Display of Writing: From Damasus to the Early Medieval Popes”, in: *Die Päpste und Rom zwischen Spätantike und Mittelalter*, Eds. N. Zimmermann et al., Regensburg 2017, 95–114.
- Trout, Dennis, „Pictures with Words: Reading the Apse Mosaic of S. Agnese f.l.m. (Rome)”, *Studies in Iconography* 40 (2019) 1–26.
- Valenti, Devis, „L’Iconografia del potere imperiale Carlo Magno come ‘Novus Constantinus’”, *IKON* 5 (2012) 115–138.
- Van Dijk, Ann, *The Oratory of Pope John VII (705–707) in Old St. Peter’s* (Doctoral dissertation, John Hopkins University, Baltimore, Maryland 1995)
- Wolf, Gerhard, „Icons and Sites. Cult images of the Virgin in medieval Rome”, in: *Images of the Mother of God, Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Ed. Maria Vassilaki, London and New York 2005.
- Браун, Питер, *Успон хришћанства на Западу. Тријумф и разноликост 200–1000. године*, Београд 2010. [Braun, Piter, *Uspón hrišćanstva na Zapadu. Trijumf i raznolikost 200–1000. godine*, Beograd 2010]
- Острогорски, Георгије, *Историја Византије*, Београд 1981. [Ostrogorski, Georgije, *Istorija Vizantije*, Beograd 1981]

Ognjen Tutić

**PORTRAITS OF POPES IN ROME FROM THE LATE 6TH TO
EARLY 9TH CENTURY: TOWARDS THE UNDERSTANDING OF THE
DEVELOPMENT OF THE VISUAL IDENTITY OF POPES IN THE
EARLY MIDDLE AGES**

Summary

By looking at the papal portraits, created in the timespan from the late 6th, i.e. early 7th to the early 9th century, it is possible to conclude that one of the basic tasks of the art and visual culture of Rome in the early Middle Ages was the construction of the *imago papae*. We could certainly understand this in literal terms – as the creation of an iconographic pattern for the representation of the head of the Roman Church, but also more widely, in the sense of the political and ideological shaping of the figure of the ideal pope. As the entire early Middle Ages was spent in the systematic construction of the identity of this institution as the supreme stronghold of spiritual and secular power in the West, the circumstances of those processes also impacted the visualisation of the identity of the head of the Roman Church. At the very beginning of the journey, the papal visual identity was almost exclusively priestly – popes were depicted with a tonsure, in simple clothes, with the attribute of a lavishly decorated codex – but despite this apparent unobtrusiveness and, one might say, restraint, their portraits were placed in the apse of the temple, the most sacred space in the sacred topography of the church. The depiction of the head of the Roman Church in the apses of the temples, “side by side” with the figures of Christ, the Virgin and Saints, indicated the figure of the pope as a “medium” in the sacred communication that connects the *populus Romanus* with the figures of sacred history. Over time, the character of papal portraits changed, so the heads of the Roman Church were shown, among other things, in galleries with the personalities of their predecessors, and sometimes with the portraits of the Holy Fathers, which, without a doubt, reflected the ideological character of the papal portrait and the aspiration to emphasise the legitimacy and continuity of Institution. Finally, with a unique example of a papal portrait within the mosaic program of the *triclinium* of Pope Leo III, the process of shaping a representative papal portrait experienced a kind of culmination. Placed in the framework of an ideologically based composition with a representation of the investiture, this portrait can hardly be removed from its context and viewed

independently. Although, conditionally speaking, it could also be experienced as a founder portrait, devoid of characteristic iconographic details, the portrait represents the pinnacle in the visualisation of papal election, authority and legitimacy. Consequently, it could be concluded that the processes of shaping the characteristic *imago papae* unequivocally reflected the processes of building the identity of this institution, sublimating its peculiar “search for itself”.

Прегледни рад

Примљен: 31.3.2023.

Коначно прихваћен за објављивање: 02.06.2023.