

Ivica Žižić

Ikonizam i anikonizam u liturgijskoj umjetnosti Uz teologiju slike i nekoliko bilješki o kršćanskoj Saloni

Ivica Žižić
HR, 21000 Split
Put sv. Lovre 10 C

Članak obrađuje teološko poimanje slike u liturgijskoj umjetnosti s kraćim osvrtom na kršćansku Salonu. Riječ je o nekim općim zapažanjima kao i o pokušaju cjelovitijega tumačenja nekih vidova ikoničkoga u povijesno-umjetničkom istraživanju liturgijskih prikaza, simbola i slika. Autor iznosi neke povijesno-teološke probleme vezane uz teologiju slike dovodeći ih u svezu s dosadašnjim analizama arhitektonskih i umjetničkih elemenata ranokršćanske Salone. Članak je podijeljen u tri dijela: kult i kultura slike u kršćanstvu, nevidljivo i misterij ornamentalnoga i slike te obredni program. U sva tri dijela provlači se ideja o polazištima hermeneutike simboličkoga i ikonografskoga materijala iz perspektive liturgijskoga.

Ključne riječi: ikonizam, anikonizam, liturgija, Salona, slika, mozaik

UDK: 7.04:264>(497.5 Solin)

Pregledni članak
Primljeno: 19. srpnja 2011.

Uvod

U svojem začetku i razvoju, kao i u čitavoj kulturnoj povijesti, kršćanstvo je religija slike. Ikoničnost, kojom je prožeta kršćanska vjera, pronalazi svoj temelj u vidljivosti Riječi koja je »tijelom postala« (usp. Iv 1,14). Taj teološki argument utjelovljenja, koji će definirati samu bit kršćanstva, produžuje se kroz središnji liturgijski kontekst kršćanske vjere u kojemu slika igra neobično važnu, gotovo odlučujuću ulogu u definiranju ranokršćanske liturgijske umjetnosti, duhovnosti i simbolike. Naime, slike u liturgiji neće biti samo poučni prikazi Krista – Utjelovljene Riječi Božje, Majke Božje i svetaca, još manje uresi liturgijskoga prostora. Slike će biti simboli vjere izrasle iz sakramentalnoga dionštva na Otajstva Isusa Krista. Prije negoli će postati predmet teoloških rasprava, osporavanja i naučavanja, dogmatskih definicija, slike su bile liturgijska žarišta kršćanske vjere. Kulturna povijest slike u kršćanstvu, barem u okviru prvoga tisućljeća, jasno pokazuje da su svete slike bile plod vjere i tradicije, ali da su također uvodile u vjeru i tradiciju. Vjera je naime definirala slike, ali su i slike bez sumnje definirale vjeru u njezinu povijesnom i kulturnom razvoju i gibanju.

Tema ovoga rada je poimanje slike u teologiji umjetnosti s kraćim osvrtom na ranokršćansku Salonu. Ovdje će biti riječi o nekim općim zapažanjima kao i o pokušaju cjelovitijega tumačenja određenih vidova ikoničkoga u povijesno-umjetničkom istraživanju liturgijskih prikaza, simbola i slika. Riječ je o temi koja u metodologijskom pogledu

treba biti nadopunjena teološkim slojem tumačenja ikoničkoga u perspektivi liturgije i kršćanske obrednosti čime se otvara dublje shvaćanje slike kao ritualnoga mjesta, geste i govora, odnosno, svijeta iskustva kršćanske vjere koja se uvijek kulturno, umjetnički i povijesno konfigurirala.

U ovome radu pokušat ćemo iznijeti tek osnovne povijesno-teološke probleme vezane uz teologiju slike te pritom istaknuti neke segmente problematike važne za valjano razumijevanje liturgijskoga, arhitektonskoga i umjetničkoga govora u salonitanskim liturgijskim prostorima. U žarištu našega istraživanja jest teološko-liturgijska analiza slike i drugih ikonografskih elemenata. Pritom ćemo također uzeti u obzir otvorenost teme prema povijesno-umjetničkim i kulturalnim vidovima, koji se redovito bave analizom arhitektonskih i simboličkih elemenata obrednih mjesta, predmeta i prostora, pružajući teološku poveznicu takvim tumačenjima.

Kult i kultura slike u kršćanstvu

Počeci kršćanske vjere i liturgijske predaje duboko su ukorijenjeni u misterij slike. Slika je u kršćanstvu zacijelo jedno od središnjih mjesta, svojevrsni *teologumen* preko kojega se artikulira predaja vjere. Ona je poput ključa za razumijevanje najranijih dogmatskih, liturgijskih i kulturnih formacija kršćanstva, budući da je upravo slika bila mjesto i sredstvo samorazumijevanja kršćanske zajedni-

ce u odnosu prema svojem utemeljiteljskom događaju u Objavi, ali i života kršćanske zajednice u okrilju antičke kulture. Povijest slika na svoj način pripovijeda povijest vjere, jer su se u pitanju slike susretali, sučeljavali i bistri-li gotovo svi najvažniji elementi kršćanske vjere i prakse. Kršćanstvo je na vlastiti način stvorilo kulturnu povijest slike. Taj slojeviti razvoj, u mnogim segmentima još uvijek nejasan i neosvijetljen, posebno u odnosu prema liturgiji, bio je predmetom različitih disciplinarnih pristupa koji su svi redom stavljali sliku u središte razmatranja. Povijest kršćanskoga nauka i umjetnosti uglavnom se bavila dogmom o Kristu uz koju je bila vezana slika o Kristu.¹ Tumačenja kulta svetih slika u kršćanskoj obrednosti i pobožnosti većinom su se oslanjali na povijesna i teološka istraživanja doktrinalnih rasprava iz kojih su se izvlačili tek djelomični odgovori. Rjeđi su pokušaji tumačenja slike iz liturgije, budući da iz tog razdoblja nema dovoljno pisanih liturgijskih izvora, niti je liturgijska teologija dovoljno dobro razradila i integrirala hermeneutiku slike. U svakom pogledu činjenica je da svako proučavanje kršćanske dogme i liturgije započinje s tumačenjem prikaza, slika i predaja o slici Isusa Krista u najrazličitijim kontekstima, te da slika na svojstven način otkriva bit kršćanstva.

Povijest slike i umjetnosti u kršćanstvu rođena je u krilu raznolikoga, izrazito složenoga kulturnoga svijeta u kojem je kult slika i kipova bilo općeprihvaćena religijska praksa. U tom kontekstu, izričita starozavjetna zapovijed - »ne pravi sebi lika ni oblića bilo čega što je gore na nebu, ili dolje na zemlji, ili u vodama pod zemljom« (Izl 20, 4) - postala je aktualna u ranim kršćanskim zajednicama. One su naime morale definirati svoj identitet u sučeljavanju s kulturnim i religijskim nagnućima ondašnjega antičkog svijeta. Kršćani su se vodili starozavjetnom odredbom ne samo zato jer su držali do biblijske tradicije Prve Objave, nego ponajviše zbog problematike slike i prikaza u tadašnjem kulturnom i religijskom svijetu u kojem su prevladavali mnogoboštvo, idolatrija i misterijski kultovi. U najranijem razdoblju kršćanske liturgije i umjetnosti prevagu je nosio anikonizam koji je u osnovi bio motiviran teološkim razlozima Božje transcendencije i radikalne drugosti spram svijeta osjetnoga i materijalnoga.

Prve kršćanske zajednice, svjesne svoje posebnosti i poslanja, bile su suočene s baštinom starozavjetnoga anikonizma, ali i s veoma živom antičkom kulturom slike, ne samo u umjetnosti, nego i u filozofiji. Prikaz božanstava u grčko-rimskom svijetu, kao i imaginarne antropomorfne

projekcije božanstava, bile su pravi izazov kršćanima koji su vjerovali u Krista - sliku Boga nevidljivoga. Nema razloga posumnjati da se prvi koraci kršćanske umjetnosti događaju na obzoru helenističke kulture. Ali je također nedvojbeno da bilo koja vrsta ikonolatrije nije bila prihvatljiva za kršćanske zajednice. Ipak slika u kršćanstvu nije jednostavno produkt rimske kulture, niti je ranokršćanski anikonizam posljedica starozavjetne zabrane slika. Slika u kršćanstvu radije je produkt složene dijalektike između hebrejske baštine i antičke kulture, između dogme o Kristu i liturgijske ikonografije. U tom neobično složenom spletu povijesnih, kulturnih i teoloških okolnosti povijest kršćanske i liturgijske slike obavita je misterijem, tvrdi P. Bernardi.² Dok na povijesno-arheološkom području bilježimo pojavu prvih kršćanskih slika krajem 2. stoljeća, u pisanim svjedočanstvima crkvenih otaca i drugih crkvenih pisaca već ranije pronalazimo izričita svjedočanstva o svetim slikama, te o njihovu teološkom tumačenju. Iako je teško ustvrditi da najranije kršćanske zajednice poznaju praksu oblikovanja i štovanja svetih slika, podjednako je teško zanijekati njihovo postojanje. No, izvjesno je da slika u kršćanstvu nastaje kao plod izraza i tumačenja vjere, te da se oslanja na središnju istinu - vidljivost utjelovljene Riječi. Slika postaje ritualno žarište kršćanskih zajednica kojim su obilježena sva važna mjesta kršćanskoga identiteta, vjere i tradicije.

Kao što je poznato, prve slike u kršćanstvu nastaju u ambijentu grobišta i katakomba. Ta vrsta dakle pripada svojevrsnoj ritualnoj umjetnosti budući da su kršćani pohađali grobove i na njima obavljali specifične obredne čine i molitve, kojima su se sjećali, spominjali i naviještali, te molili za svoje pokojne. U najranijem sloju kršćanske umjetnosti prisutno je osnovno simboličko izražavanje. Tek će kasnije doći do realističkih prikaza i likova, a s njima i do prave problematike slike u kršćanstvu. Rano-kršćansko simboličko izražavanje imalo je za cilj sažeto i jednostavno govoriti o životu vjere. To je posebno vidljivo u pogrebnim natpisima i simbolima gdje se jasno iščitava život vjere pojedinaca i čitave crkvene zajednice, a osobito na grobovima mučenika na čiji se spomendan, rođendan za nebo (*dies natalis*) kršćanska zajednica redovito okupljala i obredno slavila spomen njihova života i smrti.

Poznato je da su u jugoistočnom dijelu amfiteatra u Saloni postojale dvije memorijalne kapele-oratoriji u kojima su sačuvani dosada najstariji prikazani likovi mučenika. Jedna je bila posvećena svetome Asteriju i njegovim

1 J. Pelikan 1997, str. 7.

2 P. Bernardi 2007, str. 25.



Slika 1
Sarkofag s prikazom Dobroga pastira

drugovima pokopanima na obližnjem groblju Kapljuču.³ Obilježavanje tih prostora slikom, vjerojatno iz razdoblja kad su prestale igre u amfiteatru, pokazuje kako je memorijalna uloga ikoničkoga igrala važnu ulogu u kršćanskoj topografiji Salone. Slika je bila mjesto spomena na mučeništvo koje je trajno obilježilo život Crkve.

Prvotno kršćanstvo je njegovalo pretežno simbolički izričaj sugerirajući transcendenciju i nevidljivost Božjega lika. Najraniji sloj kršćanske umjetnosti stoga se može smatrati razdobljem simboličke produkcije. Problem ikonizma i anikonizma dolazi tek u kasnijem razdoblju u kojem se razvijaju realistične slike i likovi. Simboli su bili sažet izričaj vjere, kao što je primjerice riba (ICTHYS) - skraćena riječ - *Jesus Christos Theou Yios Soter* - Isus Krist Sin Božji Spasitelj. Križ je također univerzalni kršćanski simbol koji kazuje identitet, pashalni Misterij. Simboli su u sebi nosili biblijske slike i likove aludirajući izravno na scene i događaje iz povijesti spasenja. Prve slike Krista očito nisu bile upravljene realističnom i figurativnom prikazivanju lika, koliko iskazu kristološke vjere. Tek kasnije će Krist biti prikazan kao mladić, Dobri pastir ili Sunce.

Kada je pak riječ o specifično kršćanskim likovima i slikama kao što je primjerice Dobri pastir na sarkofagu u Sa-

loni iz približno 320. godine, gdje se takve simboličke poruke tumače iz čisto kulturoloških i umjetničkih vidova, kao što je slučaj jednoga tumačenja Th. Klausera - kojega spominje Nenad Cambi u svojoj studiji o sarkofagu⁴ - prema kojem poznati lik pastira s ovcom na leđima nema veze s biblijskim parabolama i ne odnosi se na Krista, nego je riječ o personifikaciji nekih antičkih filozofskih pojmova, posebno pojam *pietas* i *humanitas*. Pastir dakle ne bi bila specifično kršćanska tvorevina, nego takva pastoralna scena aludira na tipično pogansku temu. Ove se tvrdnje dako ne podudaraju sa značenjem prikaza u ranokršćanskoj umjetnosti gdje su one imale snažan identitetski karakter što je uostalom razumljivo budući da se radi o grobnjnoj ikonografiji. Stoga je teško prihvatljiva teza da bi kršćani, koji su u to doba u svemu tražili svoju posebnost, u središte prikaza stavljali antičke likove, te da su uopće bili motivirani simbolički izražavati poganske teme na tako značajnim mjestima kao što je bilo groblje. Kršćani su radije isticali vlastite teme: biblijske slike spasenja, života vječnoga... Prenoseći riječ u sliku stvarali su simboličku aluziju, odnosno ikonički kontekst tumačenja iskustava vjere, života, smrti.

Ako je simbol bio polazište, slika je bila odredište takve vrste mistagoškoga i ritualnoga govora. Stvarajući

3 E. Marin 2007, str. 254-255.

4 N. Cambi 1994, str. 39-40.

postupno mjesta prikazima, likovima i scenama, liturgijska umjetnost je više isticala istaknutiji narativni i ilustrativni vid, a manje onaj kriptosimbolički. Transformacija simbola u realistički prikaz nije potpuno uklonila simboličke elemente, nego ih je sačuvala, integrirala i dodatno razvila. Simbol križa tipičan je primjer za takav jedinstveni razvoj.⁵ On postaje dio ikonografskoga i u tom kontekstu doživljava daljnju umjetničku i teološku interpretaciju. Osim umjetničkoga, simboličkoga razvoja, valja istaknuti da je stil kršćanske umjetnosti uvelike ovisio o anikonizmu u liturgiji i teologiji, koje su se uvijek dinamički ispreplitale i uvjetovale jedna drugu.⁶ S dogmatsko-povijesnoga gledišta teologija je u većem dijelu svoje kulturne povijesti bila usredotočena na kristološke rasprave i na nauk o Kristu. Razvitak kršćanske umjetnosti prolazio je kroz teološka osporavanja i sučeljavanja, ali i kroz postupni razvoj obredne estetike temeljene na kristologiji. U tom kontekstu, već zarana dolazi u središte interesa pitanje o dopuštenosti prikaza i slika koji se formirao u duhu anikonizma, a svoj vrhunac našao u ikonoklazmu. Crkveni će oci upozoravati na rizik štovanja slika, ali će slika postati polazište mišljenja mnogih teoloških tema, među prvima one o Kristu kao slici Očevoj. Nicejski koncil godine 325. izričito je formulirao nauk o Kristu kao pravoj slici Očevoj, istaknuvši da je on istobitan s Ocem čija je slika.⁷

Pitanje istobitnosti, međutim, iniciralo je pitanje ontološke participacije slike na božanskom prototipu, budući da je očito da nijedno umjetničko djelo ne može biti istobitno s Kristom i u tome smislu ne može biti njegova objava. Jedina »slika« za koju se može reći da je istobitna s Kristom je sakrament euharistije, koji sadrži stvarnu prisutnost Krista. Prema tome, euharistija, po svojoj istobitnosti, može se smatrati autentičnom slikom, dok sve druge slike valja odbaciti.⁸ Time je traganje za čistom transcendencijom preraslo u nijekanje mogućnosti štovanja slika i likova, sve u ime bojazni prema antropomorfnom svođenju božanskoga na ljudsko. Prikazi, slike i likovi bili su smatrani povredom transcendencije božanskoga i time neprihvatljive za istinsku vjeru. A ono što preostaje kao istinska slika, sadržano je u euharistiji.

Prema J. Pelikanu, pitanje slike se još više radikaliziralo nakon Kalcendonskoga sabora godine 451. na kojem se raspravljalo o odnosu između božanske i ljudske naravi u Kristu. Ikonoklazam će svoj vrhunac doseći godine 726.

ediktom Leona III. kojim se zapovijeda uništavanje svih slika i likova Krista, Marije, svetaca i anđela. Drugi nicejski sabor (787.) i potvrda štovanja slika označila je okončanje ikonoklazma. Međutim tek godine 843. pod vlašću Teodore ponovno je uveden kult slika što se na kršćanskom Istoku obilježava blagdanom pravovjerja svake prve korizmene nedjelje. Kršćanstvo je prošlo kroz katarzu ikonoklazma da bi zadobilo novi integritet vjere, ali i integritet slike i obreda. Pobjeda nad ikonoklazmom značila je stvaranje uvjeta da se ispravno razumije tijelo i osjetnost uneseni u događaj ritualnoga ophođenja i štovanja. Naime, ikonoklazam nije samo nijekao mogućnost slike, odnosno prikaza božanskoga, nego također i sposobnost ljudske osjetnosti da primi božansko. Prigovori ikonoklasta u ime radikalne drugosti i transcendencije božanskoga mogu se svesti na kritiku antropomorfizma slike čime isto pitanje zadire temeljne antropološko-teološke postavke i nauk o čovjekovu tijelu i spasenju. Ipak, korijene ikonoklazma valja potražiti u ranijem anikonizmu, kojega je u određenoj mjeri njegovala salonitanska crkvena zajednica, a koji je donekle vidljiv u njezinoj arhitekturi i umjetnosti.

Nevidljivo i misterij ornamentalnoga

Protivnici slika i zagovornici radikalne transcendencije smatrali su da je nedopustivo prikazivati Krista u slikama jer bi time bilo narušen ispravan odnos prema njegovu božanstvu. Takva povreda u očima protivnika slika mogla se smatrati svojevrsnom herezom. Protivnici slika na kršćanskom Istoku, tijekom 8. i 9. stoljeća, smatrali su da će se samo pod cijenu radikalnoga uklanjanja svih prikaza božanskoga stvoriti prostora čistoći vjere i kulta. No, u osnovi ikonoklazma stajali su argumenti bliski jednostranim krivovjernim interpretacijama vjere i dogme, koje su zazirale od osjetnoga i materijalnoga. Ako je naime *Logos* postao tijelom, jaz između vidljivoga i nevidljivoga je premošten, a slika moguća polazeći od same činjenice da je Bog preuzeo inicijativu sebeobjavlivanja u vidljivom obliku, objave u tijelu. Za kršćanske zajednice povijesna Božja Objava je temelj i razlog liturgijske slike, koja ne želi samo prikazati nego i preobraziti gledatelja, tj. molitelja. Time se slika ugrađuje u dinamizam objave te bivajući njegovim sastavnim dijelom upisuje se u njegovu povijesnu aktualizaciju.⁹ S toga je gledišta jasno da su crkvene zajednice slike tumačile i doživljavale u obrednom ključu.

5 M. Loconsole 2009.

6 G. Zanchi 2008, str. 27-29.

7 F. Caroli 2009, str. 18-19.

8 Isto, str. 111-112.

9 W. Otten 2007, str. 35-36.

Kult slike bio je sastavni i bitni dio kršćanskoga kulta, ni pošto njegov ornamentalni ili sporedni dio.

Slikotvorstvo i štovanje slika je postalo kamen spoticanja, ali i polazište razumijevanja kršćansko-antropološke kategorije slike kao i opravdanja liturgijske umjetnosti što je ostavilo dubok trag u teologiji i liturgiji kršćanskoga Istoka. Tu je slika ostala prisutna u estetskom kanonu bogoslužja, a bogoslužje duboko utkano u kult i kulturu slike. Dok će na Zapadu slika težiti prema naraciji i biti sve više predmet meditacije Kristova čovještva, na Istoku će ona ostati čvrsto vezana uz obredni kontekst i zadržati karakter objave i epifanije usredotočene na lik Kristova božanstva. Kršćanski anikonizam, međutim, ne može biti jednostavno sveden na starozavjetnu zabranu prikazivanja likova. Kršćanska se vjera definirala u ondašnjem religijskom i kulturnom ambijentu u kojem je prikaz i štovanje božanstava u slikama, likovima i kipovima doživljavalo pravi procvat. Čini se odveć pojednostavljeno ustvrditi da je kršćanstvo preuzelo anikonizam iz starozavjetne predaje, a ikonizam iz grčko-rimskoga svijeta, te među tim dvjema opcijama pronašlo svoje specifično mjesto. Pitanje slike nastalo je u okrilju predaje i liturgije kao mjesta gdje se zrcali sama istina vjere. Čin vjere u sebi je sadržavao prihvaćanje slike Božje, Božje objave koja se dogodila upravo na obzoru tjelesnosti i povijesnosti. Suočeno s kultom i kulturom ondašnjega svijeta, obilježenoga gnosticizmom, ikonolatrijom i mnogoboštvom, kršćanske su se zajednice radije okretale prema vlastitoj tradiciji i praksi, te u duhu iste pokušale tumačiti i razvijati vlastite kulturne forme. Kršćanska slika produkt je nutarnjih dijalektika samoga kršćanstva koje se kroz niz stoljeća borilo za istinitost principa utjelovljenja i na toj osnovi temeljilo svoje pravovjerje.

Iako nije moguće s punom sigurnošću utvrditi, zbog malo sačuvanih pisanih i materijalnih izvora, salonitanska kršćanska zajednica u svojim bazilikama i drugim liturgijskim prostorima radije se priklanjala anikoničkom ostavljajući prostora tek prikazima biblijskih scena.¹⁰ U Saloni i njezinoj okolini otkriveno je ukupno šesnaest crkava i bazilika. Njih devet se nalazi unutar gradskih zidina. Veoma je vjerojatno da su sadržavale freske, slike i druge ikonografske prikaze. Dokazano je da obiluju ornamentalnim motivima, osobito podnim mozaicima koji su imali preciznu ritualnu funkciju. Tako su primjerice mozaici na Marusincu nesumnjivo nastali pod utjecajem antiohijskih



Slika 2
Posvetni natpis biskupa Sinferija i Hezihija

mozaika što govori o svezama Salone i drugih crkvenih i umjetničkih središta.¹¹ Salonitanska bazilika, podignuta za biskupa Sinferija i Hezihija, bila je ukrašena raskošnim podnim mozaicima koji sugeriraju čvrstu povezanost s Akvilejom.¹² Takav je primjerice ambulatorij, odnosno, ophodni prostor oko oltara u kojem se nalazi poznati posvetni natpis biskupa Sinferija i Hezihija, čije je značenje sadržano u ritualnoj funkciji.¹³

Među simboličkim elementima posebno se ističe križ, pleter, osmerokutni ornamenti, koji simboliziraju osnovne kristološke motive. Takva geometrijska simbolika daje vidjeti ideju crkve i liturgije u salonitanskoj zajednici u perspektivi obreda i obrednih gesta, kakav je primjerice ophod. Simbolička ornamentika podnoga mozaika salonitanske stolne crkve sagrađene početkom 5. stoljeća artikulirala je geste i pokrete, tj. opisivala je sveto

10 E. Marin 1994, str. 32.

11 B. Matulić 1997, str. 129-149.

12 J. Jeličić-Radonić 1999-2000, str. 51-72.

13 Osobito važan natpis u podnom mozaiku u sklopu apsida gradske bazilike kojega je pronašao don Frane Bulić svjedoči o svijesti salonitanske kršćanske zajednice o crkvi kao daru i domu: *Haec munera / domus HPE (Christe) grata / tene.* (Kriste poklon taj – dom sveti – primi rad.)

mjesto u njegovoj cjelini. Ona je bila u potpunosti ukrašena podnim mozaicima. A osnovni raspored mozaičnih cjelina slijedio je artikulaciju obrednih kretnji i žarišta.

Koji je smisao geometrijskih kompozicija podnih mozaika i kojem je kriteriju podređena takva vrsta anikoničkih dekoracija? Odgovor na ovo pitanje moguće je približno dati u svjetlu arhitekture ranokršćanskih liturgijskih prostora. Arhitektonska formacija kršćanske bazilike, koja je nastala po uzoru na arhitektonska obilježja grčko-rimskih građevina bazilikalnoga tipa, počiva na liturgijskoj nutрини, odnosno, obrednom programu. U formi tlocrta i u simbolici ikonografskih i drugih elemenata unutarcrkvenoga prostora koji definiraju identitet kršćanskoga obrednog prostora, bazilika izrasta iz programa koji definira sam obred. Ova se činjenica daje shvatiti u kontekstu liturgijske simbolike kojom je obilježen taj prostor. On je naime, liturgijski bilo po svojoj oblikovnosti bilo po namjeni. Relativno skromna vanjština, a bogata nutrina još je jedan element koji ide u prilog iznesenoj tezi o nutarnjoj upravljenosti bazilikalne forme. Opisanost kršćanske bazilike ornamentalnim simbolizmom dodatno naglašava liturgijske obrise crkve uronjene u slavlje Otajstva. Takvi simbolički naglasci i motivi proizlaze iz same obredne strategije prikazivanja, očitovanja nevidljivoga, odnosno objave svetoga. Obred, naime, uvodi u gledanje otajstvenoga, a da pritom vjernika povlači u svoj događaj uzbiljujući se u cjelini njegove percepcije. Obredni ornamentalni prikazi smjeraju prema gledanju onkraj njihove materijalnosti i simboličnosti; uranja u prostore nevidljivoga koji se nazire na obzoru njihove osjetnosti. Ornamenti tvore okvir gledanju u vjeri, dok u obredu i obrednom prostoru podcrtavaju mjesta i forme otjelovljenja vjerničkog odnosa.

Stoga ornamentalni simbolizam u liturgijskom kontekstu, upravo zato jer se ne zadovoljava prikazom semantičkog sadržaja već se događa u sklopu šireg mistagoškoga i ritualnoga ozračja, govori o slici kao percepciji i ritualnom činu. Time je dovoljno naznačeno da slika u ritualnom okruženju nipošto ne igra ulogu uresa, nego čina što je, čini se, osobito bilo naglašeno u ranijem razdoblju kršćanske umjetnosti i simbolike gdje se ornamentalni simbolizam upisivao u ritualne ophode, geste, te posebno liturgijska žarišta. »Mozaici«, piše A. Crnčević, »nisu naime imali samo funkciju ornamenta. Počesto su, ne gubeći simboličku snagu i ornamentalnu ulogu, označavali mjesta pojedinih kategorija vjernika i litur-

gijskih službenika u različitim liturgijskim događanjima. Tako npr. u crkvi Sant'Alessio u Rimu sačuvani podni mozaik kvadratnim poljima određuje mjesta za vjernike, a sa - za umjetnost nelogičnim - nizom i rasporedom *circulosa* ili krugova, označava put procesije s biskupom, zatim mjesto na kojem se biskup u procesiji zaustavlja, te u prezbiteriju mjesta na kojem su stajali đakoni i poslužnici.«¹⁴

Ornament je tako, unutar liturgijskoga čina, stvarao sliku. Poradi toga, slika u liturgijskom kontekstu nipošto nije statična nego dinamična stvarnost koja se smješta u napetosti između vidljivoga i nevidljivoga. Liturgijski čin je sjedište slike, ali je slika također kontekst obrednoga djelovanja. To uostalom potvrđuju antropološka istraživanja koja u obredu prepoznaju simbolički imaginarni potencijal koji se aktivira slijedom obrednoga djelovanja.¹⁵ Obred se naime uspostavlja kao perceptivna relacija u redu svetoga u čijem okrilju nastupa tvorba cjeline (Gestalt) nesvedive na pojedine elemente ili na pojedine odnose između simboličkih tvorbi. Može se dakle reći da je obred skup osjetnih i mentalnih slika koje u obrednom činu konvergiraju u percepciju svetoga. Ta antropološka konstanta potvrđena je iz različitih izvora u kršćanskoj obrednosti. Ona ukazuje da se obred temelji na prisutnosti i ikoničkom uprisutnjenju koje se upisuje u ritualne geste i riječi. Nije slučajno da se uz sliku nerijetko nalazi i riječ - ne kao tumačenje, nego kao gesta - kao što nije slučajno da slika prikazuje geste, koje govore svojom vizualnošću. Smisao slike je povjeren liturgijskom kontekstu, dok se isti ikonički reflektira jer je na svoj način povjeren ljudskoj osjetnosti. Vidljivost slike ujedno je vidljivost duhovnoga odnosa koji se neprestano otjelovljuje obrednim događanjem. Proučavajući obred tako dolazimo do uvida u smisao slike: ona teži za izravnom komunikacijom osjetnosti i duhovnosti, za integracijom cjeline, odnosno ona se nalaže kao most između vidljivoga i nevidljivoga.¹⁶

Upravo je pitanje vidljivoga trajno zaokupljalo kršćansku teologiju i umjetnost.¹⁷ Ranokršćanski liturgijski prostori bili su eminentno prostori motrenja, odnosno, molitveno-obredna mjesta. Gledanje i prikaz gledanja svetaca u kršćanskoj ikonografiji tematizira liturgijski stav vjernika i njihov odnos s nebeskom Crkvom te pokazuje stanje blaženstva onih koji su prispjeli k vječnoj slavi. Gledanje u liturgiji, umjetnosti i ikonografiji ima dubok teološki karakter: ono nije samo kontemplacija, nego di-

14 A. Crnčević 2008, str. 343.

15 A. N. Terrin 2011, str. 97-114.

16 E. Franzini 2008, str. 87-88.

17 Više o tome G. Rouwhorst 2007.

jalog, razmjena pogleda između božanskoga i ljudskoga, poniranje u gledanje onkraj vidljivoga.

Ranije razdoblje starokršćanske umjetnosti, pretežno obilježeno anikonizmom, njeguje poseban tip predodžbi. Već smo naglasili da ornamentalno u liturgijskom kontekstu tvori okvir gledanja. Ali i sama arhitektura može biti dijelom te iste osjetno-duhovne simboličke tvorbe. Crkva je naime eminentno mjesto vidljivosti vjere koja se zbiva kao slavlje i sakrament. Simbolički ornamenti nemaju pripovjedački sadržaj, niti prikazuju povijesno-spasenjske događaje, već naglašavaju ono vječno preko igre ponavljanja unutar stanovitog formalnog reda. Takva ritmička i ornamentalna umjetnost dio je dinamičnog ritualnog konteksta koji stavlja u središte čin, preobražaj, estetiku vjere. Ornamenti su uronjeni u pragmatiku obreda prema kojem se sve zbiva u sferi geste, čina. Ornamentima obred dodatno naglašava onostranost, a koncentrira se na riječ o čin, njihovu vidljivost i gestualnost.

Slike i obredni program

Slika u liturgijskom kontekstu nije bilo koji umjetnički prikaz ili skulptura, iako sama riječ - eikon/ikona - ima značenje slika, prilike, lik. U odnosu prema prostoru i u odnosu prema obrednoj funkciji u kojoj se nalazi, slika ima dublju i slojevitiju ulogu: ona predstavlja slikovni govor Otajstva i zato je dio obredne simbolike svetoga. Ono što je sveto u liturgijskoj slici jest njezina duboka isprepletenost s ritualnim događajem. Slika se redovito tumači kao vrata lijepoga i svetoga kroz koje se dopire do sfere otajstvenoga. U slici postoje dvije dimenzije - umjetnička i liturgijska - koje se međusobno isprepleću i uvjetuju. Naime, liturgija je prostor slikanja Otajstva, a slika prostor vidljivosti svetoga. Stoga se svaki govor o umjetničkom izravno valja osloniti na teološko-liturgijsko konceptualno polazište. U svojem povijesnom razvoju kršćanska slika se razvila iz okrilja simbolizma, a svoj puni identitet postigla kroz povijesne, kulturalne i teološke transformacije. Kad se vodi računa o postupnom širenju kršćanstva već od 1. stoljeća u svim priobalnim gradovima na Sredozemlju, te o činjenici da je Salona uvijek bila živo povezana sa zemljama iz kojih je stizao kršćanski navještaj, onda se nameće pretpostavka o teološkom i liturgijskom shvaćanju slika i ornamenta. Iako štovanje svetih slika općenito spada u kasnije razdoblje, ono dakako nije odsutno iz oblikovanja liturgijskoga prostora u ranijim razdobljima, pa i u tzv. crkvenim kućama (*domus ecclesiae*) o čemu svjedoči poznata Dura Europos iz III. stoljeća.

Odnos između prikaza/slike i štovanja prisutan je u svim religijskim tradicijama. Poznato je da su kršćani

odbijali iskazivati štovanje rimskim carevima jer su takve slike i likove smatrali idolatrijom. Štovanje slike ili kipa imperatora ujedno je bio religijski i politički čin priznanja vrhovništva i božanstva, što dakako kršćanima nije bilo prihvatljivo. I u tom kontekstu vidimo koliku je važnost igrala slika u političkom i religijskom svjetonazoru. U štovanju slike odražavao se cjelokupan stav i sustav vjerovanja. Stoga nije bilo moguće štovati lik vladara i ostati kršćanin. Štovanje slika bogova bilo je nespojivo s kršćanskom vjerom koja je bila usredotočena na sliku Boga nevidljivoga objavljenu u Kristu. Već se u tom najranijem razdoblju razvija istančan osjećaj za autentičnu sliku te protivljenje svakoj vrsti idolopoklonstva. Uostalom, četvrtim ediktom, u proljeće godine 304. bilo je naloženo da svi moraju žrtvovati poganskom božanstvu, tj. poganskom liku. Štovanje slika tako postaje važan, gotovo odlučujući motiv u shvaćanju mučeništva u Crkvi.

Svi liturgijski događaji, osobito slavlje sakramenata inicijacije (krštenje, potvrda, euharistija), kao i predkršćanskom razdoblju imali su snažnu vizualnu dimenziju. Arhitektura bazilika proizašla iz arhitekture obreda imala je za cilj stvoriti okvir slikovnom smještaju obreda. Zato se primjerice podni mozaici nalaze uzduž svih bitnih procesijskih prolaza jer tvore mjesto liturgijskim gestama i s njima čine jedinstvo. Ali isto tako različita liturgijska žarišta, primjerice krstionica, po svojem križnom obliku (*piscina cruciformis*) već u sebi tvori sliku u koju se smješta obred.

Slike u liturgiji i u službi liturgije događaju se u prvom redu kao obredno mjesto. Slika tvori prostor ritualnoga obraćanja i komunikacije kao i transformacije vjernika. Zato ona ne podliježe isključivo umjetničkom dojmu, nego svoju bit nalazi u estetici obreda. Slike imaju sakramentalni karakter jer su smještene u dinamizam obrednog događanja. Prema tome, samo s gledišta liturgije moguće je nazrijeti bit slike kao očitovanja svetoga. Sakralnost slike reflektira se u činjenici da je ona sposobna objediniti mnoge elemente u jedinstveno iskustvo. Drugim riječima, slika može posredovati holističko iskustvo, kakvo je vlastito obredu, jer inicira promatrača u svoj događaj preobražavajući njegovo vjerovanje, gledanje i moljenje u živ doticaj s prisutnošću Otajstva. U slici se dakle kao i u njezinoj estetičnosti, osjetnosti i narativnosti potvrđuje antignostički princip kršćanstva.

U tumačenju kršćanske umjetnosti i arhitekture u obrednom ključu neobično je važno podsjetiti na ulogu tijela, pokreta, odnosno geste, jer se samo iz perspektive liturgijskoga čina daje razaznati cjeloviti smisao ikono-



Slika 3
Ostaci krstionice i krsnoga zdenca

grafskih i arhitektonskih programa.¹⁸ U obredu tijelo je medij, živo mjesto prožimanja sakramentalne vjere s mjestom i vremenom, zajednicom i gestama slavlja. Podni mozaici, krsni zdenac, liturgijski prostor u cjelini konvergira također u tijelo da bi se zadobilo u svojoj cjelini. Bez ritualnoga pokreta tijela ostaje nerazumljiv život simbola i slika ugrađenih u liturgijski prostor. Oni su naime oživljeni gestama vjere destinirani biti utisnuti u identitet vjernika. Drugim riječima, arhitektura liturgijskoga prostora počiva na arhitekturi obreda, tj. gradi se iznutra, iz dinamične nutrine povjerene obrednom događanju; pojedina liturgijska žarišta ili čitave cjeline moguće je pravilno razumijeti samo ako se uzme u obzir obredno-sakramentalno slavlje kakvo su prakticirale ondašnje kršćanske zajednice. I u tom pogledu postoje mnoge praznine i pretpostavke, budući da je sačuvan vrlo mali dio pisanih liturgijskih izvora. To pak ne znači da nije moguće rekonstruirati arhitekturu obreda iz arhitekture liturgijskoga prostora, kao što je to učinio Ante Crnčević u studiji o baptisteriju episkopalno-

ga centra u Saloni, pružajući čvrsto liturgijsko-teološko tumačenje rečenog prostora.¹⁹ Tako pojedina liturgijska žarišta i prostori bivaju iščitani u perspektivi ritualnoga slijeda (u ovom slučaju kršćanske inicijacije koja započinje u krštenju/krstionici, produžuje se u potvrđi/konsignatoriju, a svoj dovršetak nalazi u euharistiji/bazilici). Niz pragova preko kojih se događao postupni pristup kršćanskoj vjeri i zajednici svoj oblikovni kriterij pronalazi u liturgiji čime je evidentan princip strukturiranja prostora.

Od velike su važnosti natpisi u sklopu ili pored ikonografskih, mozaičnih ili arhitektonskih formi.²⁰ Osobito je važan mozaik pronađen 1848. u zapadnoj prostoriji pokraj krstionice. Jedinstven je to primjer ilustracije 41. psalma na mozaiku krizmaništa (*consignatorium*) središnje salonitanske bazilike. Prikaz jelena koji utažuju svoju žeđ na spasonosnoj vodi daje nazrijeti mističnu viziju obrednoga mjesta gdje se sakramentalno »napaja žeđ« za Bogom. U spomenutom krizmaništu vidljiv je dinamičan suodnos između slike i ornamenta. Ornament tvori polje kretanja koje uvire

18 C. Valenziano 1999, str. 43-63.

19 A. Crnčević 2008, str. 331-349.

20 Više o tome J. Dukić 2009.

u sliku. Slika pak pripovijeda iskustvo neofita, njihovu preobrazbu u krštenju kao i njihovu izručenost otajstvenom izvoru u euharistiji. Na mozaiku su bila prikazana dva jelena kako piju iz kantara, a iznad njih se nalazi početni dio 41. psalma: *Sic[ut cer]vus desi/derat ad fon/tes aquarum, // ita / desi/derat // anima / mea ad te, / Deus!*²¹ Budući da se radi o prostoriji u kojoj se neposredno nakon krštenja slavio drugi sakrament inicijacije - potvrda, a sam psalam je zbog svoje izrazite mističnosti bio interpretiran kao krsni, razumljiv je ovaj susret biblijskoga ornamenta i riječi. Prema tumačenju Ante Crnčevića ovu sliku valja tumačiti u ključu kršćanske simbolike, a ne samo u općenitom značenju koje je jelenu pridijevala opća antička kultura. U osnovi ove slike stoji uvjerenje da jelen imun na otrov zmijske »ali da ipak, progutavši zmijsku, zbog snage otrova osjeća snažnu žeđ koju može ugasiti jedino hladnom izvorskom vodom«. Takva pučka vjerovanja dala su čvrstu podlogu kršćanskoj simbolici, tim više što je već u biblijskom gledanju zmijski jedan od najjasnijih simbola zla i grijeha (usp. Post 3, 1-14). Čovjek zaražen istočnim grijehom osjeća svu težinu grijeha i žudi za lijekom kojim će nadvladati otrov grijeha. Kao što jelen žudi za izvor-vodom da bi ugasio zmijski otrov, tako i čovjek čezne za krsnim izvorom na kojem će ugasiti otrov grijeha i tako pobijediti zlo (zmijsku).²²

Iz gore navedenoga očita je temeljna poveznica tema i programa starokršćanske umjetnosti - kristologija. Ova teološka odrednica, osim što ima za cilj pokazati istinu vjere, odnosno učiniti vidljivim vjeru Crkve, u litur-

gijskom kompleksu igra neobično važnu ulogu: prikaz Krista, kao i cjelokupni simbolički i ikonografski program izrasta iz obrednoga programa na način da obred tumači sliku, a slika očituje obredni događaj. Isprepletenost između obreda i slike, osim što daje konačni smisao pojedinim simbolima, kolorističkim elementima i motivima, zorno ilustrira način shvaćanja i doživljavanja bogoslužja u kršćanskim zajednicama, tj. način na koji Crkva toga vremena liturgijski gleda i slavi istine vjere.

Slike se tvore, interpretiraju i percipiraju u liturgiji i preko liturgije. Taj hermeneutički princip slike čini se neobično važnim ne samo za formalnu analizu simbolike ikonografskih elemenata sakralnoga prostora, nego i za razumijevanje cjeline poimanja crkve i liturgije u starokršćanstvu. Drugim riječima, slika je liturgijsko žarište u kojem se umjetnička i liturgijska dimenzija slike međusobno isprepliću u tematiziranju liturgijskoga govora vjere. Slika je u službi liturgije, a da pritom ne biva puko sredstvo. Ona na svojstven način uvodi, govori, i vrši u obzoru Otajstva. U tom smislu, slika se očituje kao sastavni dio obredne forme i kao takva ne može biti promatrana isključivo pod umjetničkim ili povijesnim aspektom. Osim toga, budući da slika nije ornamentalni ures sakralnoga ambijenta, već se upisuje u temeljni ikonički tonaliteta crkve, nju se ne može smatrati samo pod vidom ljepote umjetničkoga djela. Mnoge slike iz liturgijske umjetnosti i tradicije imaju možda slabu estetsku vrijednost, ali su čvrsto ukorjenjene u liturgijsku estetiku i simboliku jer daju vidjeti nevidljivo



Slika 4

Dio mozaika s dva jelena koji piju iz kantara

21 M. Buzov 1991, str. 55-86.

22 A. Crnčević 2008, str. 342.

i otvaraju oči vjere. Time se ne želi reći da je važna prikladnost slike za bogoslužje, dok njezina estetska vrijednost pada u drugi plan, nego da se bogoslužne slike usklađuju, odnosno stapaju s liturgijom i vjerom Crkve do te mjere da one same postaju teo-logija (govor-o-Bogu), jer su dioništvo na sakramentalnom očitovanju Otajstva.

Zaključak

Povijest kršćanske liturgije svjedoči da je slika bila jedan od temeljnih čimbenika konstrukcije kršćanske kulture. Slika je bila odraz, ali i polazište izgradnje duhovnoga svijeta kršćanskoga vjerovanja i življenja koji se ne da svesti samo na kulturološke, umjetničke i ine vrijednosti, nego također razmotriti u redu oblikovanja obrednoga

pogleda na svijet. Tek je s toga gledišta moguće proniknuti u duh salonitanske kršćanske zajednice u kojoj je liturgija bila središnje i žarišno mjesto njezina identiteta.

Liturgija predstavlja ishodište kršćanske umjetnosti i simbolike. Ta činjenica, iako nedovoljno vrednovana u dosadašnjim istraživanjima, sugerira dekodiranje ranokršćanske arhitekture na temelju liturgijskih izvora - pisanih, simboličkih i ikonografskih - ali i otačkih spisa i drugih teoloških djela, uvažavajući u punom smislu nutarnju strukturu i logiku kršćanskih obrednih mjesta. Liturgija, kao što smo vidjeli na tek nekoliko primjera, nije bila tek nadahnuće, nego kriterij oblikovanja liturgijskih mjesta, simbolike i ikonografije. A to rječito govori da je vjerski život u Saloni bio uronjen u zlatno doba rimske liturgije.

Literatura

- P. Bernardi 2007 Piergiuseppe Bernardi, *I colori di Dio. L'immagine cristiana fra Oriente e Occidente*, Milano 2007.
- M. Buzov 1991 Marija Buzov, *Prikaz jelena na ranokršćanskim mozaicima prema srednjovjekovnoj umjetnosti*, Starohrvatska prosvjeta III, br. 21, Split 1991, 55-86.
- N. Cambi 1994 Nenad Cambi, *Sakroflag dobroga pastira iz Salone i njegova grupa*, Split 1994.
- F. Caroli 2009 Flavio Caroli, *Il volto di Gesù. Storia di un'immagine dall'antichità all'arte contemporanea*, Milano 2009.
- A. Crnčević 2008 Ante Crnčević, *Baptisterij episkopalnoga centra u Saloni u liturgijsko-teološkom kontekstu*, Salonitansko-splitska crkva u prvom tisućljeću kršćanske povijesti, Split 2008, 331-349.
- J. Dukić 2009 Josip Dukić, *Istraživanje i objavljivanje salonitanskih kršćanskih natpisa*, Tusculum 2, Solin 2009, 173-203.
- G. Durand 2002 Gilbert Durand, *L'immaginazione simbolica. Il ritorno del simbolo nella società tecnologica*, Como 2002.
- E. Franzini 2008 Elio Franzini, *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, Milano 2008.
- M. Ivanišević 1994 Milan Ivanišević, *Ikonografija solinskih mučenika kroz stoljeća*, Salona Christiana, Split 1994, 393-409.
- J. Jeličić-Radonić 1999-2000 Jasna Jeličić-Radonić, *Mozaici Simferijevo Hezihijeve katedrale u Saloni*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 38, Split 1999-2000, 51-72.
- M. Loconsole 2009 Michele Loconsole, *Il segno della croce. Storia e liturgia*, Bari 2009.

- E. Marin 1994 Emilio Marin, *Civitas splendida Salona*, Salona Christiana, Split 1994, 9-108.
- E. Marin 2007 Emilio Marin, *Mozaik u oratoriju sv. Venancija u Lateranskoj krsionici*, Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu 24, Zagreb 2007, 251-256.
- B. Matulić 1997 Branko Matulić, *Utjecaj antiohijskih mozaičnih uzoraka na mozaike Marusinca*, *Opuscula archaeologica* 21, Zagreb 1997, 129-149.
- W. Otten 2007 Willemien Otten, *The Tension between Word and Image in Christianity*, Iconoclasm and Iconoclasm. Struggle for Religious Identity, Leiden - Boston 2007, 34-48.
- J. Pelikan 1997 Jaroslav Pelikan, *Isus kroz stoljeća. Njegovo mjesto u povijesti kulture*, Mostar 1997.
- G. Rouwhorst 2007 Gerard Rouwhorst, *Word and Image in Christian Rituals*, Iconoclasm and Iconoclasm. Struggle for Religious Identity, Leiden - Boston 2007, 75-94.
- A. N. Terrin 2011 Aldo N. Terrin, *Religione visibile. La forza delle immagini nella ritualità e nella fede*, Brescia 2011.
- C. Valenziano 1999 Crispino Valenziano, *Scritti di estetica e di poetica. Su l'arte di qualità liturgica e i beni culturali di qualità ecclesiale*, Bologna 1999.
- G. Zanchi 2008 Giuliano Zanchi, *Il destino della bellezza. Ambizioni dell'arte, aspirazioni della fede*, Milano 2008.

Riassunto

Ivica Žižić

Iconismo e aniconismo nell'arte liturgica

Teologia dell'immagine con alcune annotazioni della Salona cristiana

Parole chiavi: iconismo, aniconismo, liturgia, Salona, immagine, mosaico

L'articolo elabora la concezione teologica dell'immagine nell'arte liturgica con alcune annotazioni della Salona cristiana. Si tratta di una osservazione generale e di un tentativo di interpretazione più integrale per quanto riguardano alcuni aspetti dell'iconico all'interno della ricerca storico-artistica delle figure, simboli e immagini liturgiche. L'autore esamina alcuni problemi storico-teologici relativi alla teologia dell'immagine riconducendoli alle analisi finora compiute degli elementi architettonici e artistici della Salona paleocristiana. Il contributo è diviso in tre parti: il culto e la cultura dell'immagine nel cristianesimo, l'invisibile e il mistero dell'ornamentale, e immagini e programma rituale. In tutte le tre parti si delinea l'idea di ermeneutica del materiale simbolico e iconografico dal punto di vista liturgico.