

Anton Šuljić
O ODNOSU LIKOVNE UMJETNOSTI I KRŠĆANSTVA
Slike i njihova moć
On the relationship of visual arts and Christianity
Paintings and their power

Primljeno /2010.

UVOD

Slika ima moć. Ali po čemu i na koji način? Ima li, kršćanski gledano, slika moć iz same sebe, kako to katkad znaju tumačiti likovni kritičari? Možda. Postoji li samosvojnost likovnoga izraza u boji, liniji, kompoziciji? Vjerojatno. No, nakon svega ipak ostaje nepobitna činjenica da iza slike – iza svakoga umjetničkog djela – stoji umjetnik. Umjetnik i njegova darovitost, snaga i jedinstvenost onaj je prvi i posljednji medij koji ima ili nema spomenutu moć. Umjetnik je zapravo medij koji prenosi svoj pogled, svoj doživljaj, svoju fascinaciju, radost, tugu, bol i ushit, vjeru i nadu – u ovome slučaju putem slike. No, otkuda to čovjeku? I, je li to zaista samo *njegova* moć, *njegov* doživljaj, *njegova* darovitost?

MOĆ STVARANJA – ČOVJEK SLIKA BOŽJA

Ostanemo li vjerni Bibliji, trebali bismo najprije reći kako je čovjek “slika Božja”. A slika, kako je vidi Biblija, sadrži *fluid* onoga koga predstavlja. Slika i njezin stvarni lik jedno su, a ipak se razlikuju po važnosti i posebnosti, po značenju i jedincatosti. Trebamo li u tom kontekstu odrediti “moć slike”, tada ona proizlazi samo iz te sličnosti čovjeka s njegovim Bogom. Ako je čovjek sličan Bogu, ako je jedno s njime jer je u njemu božanski *fluid*, božanski život, božanska prvostvorena bit, teološki gledano, ta se sličnost izražava na više načina, no najviše ipak u mogućnosti slobodnog i stvarateljskog činjenja. U nekom bismo smislu smjeli reći kako je čovjekova sličnost Bogu najveća po

kreacionizmu pa ćemo najbliže istini biti ako ustvrdimo da je čovjek Bogu najsličniji kada stvara. Bog Stvoritelj dio svojih stvoriteljskih sposobnosti prenio je na svoje stvorenje - na čovjeka. Kada, dakle, stvara, čovjek najviše nalikuje Bogu, ali tada je najvjerniji i samom sebi jer njegova fluidnost postaje originalnom. Ta se izvornost potvrđuje kao unutarnji osjećaj ispunjenosti, radosti, nemirnog tragalaštva za izrazom, ali i osjećaj suptilnog proćućivanja Tajne. Likovnost, u nekom smislu, izražava pa i tumači tu čovjekovu sposobnost ili moć, no i sama je likovnost moć. Kršćanska je vjera to vrlo brzo shvatila, no ne odmah i ne bez teškoća.

Podsjetimo se: Isprva je kršćanstvo bilo pod snažnim utjecajem židovstva koje je zabranjivalo svako prikazivanje Jahve dotle da se nije smjelo ni pisati ni izgovarati njegovo ime, a kamo li ga bilo na koji način pokušati prikazati nekim likom. Stoga se kršćani, snažno naslonjeni na judaističku tradiciju, prvih nekoliko stoljeća izražavaju simbolima da bi postupno i analogijom počeli upotrebljavati likove iz tadašnjega poganskoga ikonografskoga kruga uvodeći izrazito kršćansku ikonografiju koja je već negdje u 5. i 6. st. bila vrlo razvijena, te se težila posve razmahati. No onda odjednom u 8. st. dolazi do provale judaističkoga duha u tzv. ikonoklazmu koji je ostavio strašne posljedice, posebice na Istoku i kada su uništene mnoge vrijedne slike, mozaici, ikone i općenito je došlo do devastacije i zastoja. Nakon gotovo jednostoljetne borbe ikonoklazam je prevladan, a kršćani nastavljaju razvijati svoju ikonografiju. Slika je zadržala svoju moć i nastavila je razvijati. Uporište, naravno, leži u samome Isusu Kristu koji se utjelovio, koji je postao "obličjem čovjeku nalik". Od te inkarnacijske teologije moguće je, uvjetno rečeno, govoriti i o "moći slike". Ta je moć katkada i bol, i stradanje, i snaga, i sreća, i nemoć pa i sama smrt.

KRISTOLOŠKI KARAKTER LIKOVNOSTI

Da bi se, dakle, uopće moglo govoriti o snazi slike, nužno je govoriti o tzv. *kristološkome karakteru umjetničkog djela*, odnosno slike (ovdje ćemo se za lakše shvaćanje poslužiti slikom kao paradigmom za umjetnost). Što to znači? Za Isusa se kaže: "On je slika Boga nevidljivoga" (Kol 1, 15). U grčkom izvorniku stoji izraz "eikon" - dakle ikona. Krist je slika svih slika, ikona svih ikona. On odražava samog Boga. Razumijemo li u tom smislu

Isusovu riječ koju je rekao Filipu: “Tko vidi mene, vidi i Oca” (Iv 14, 9), lakše ćemo se približiti istinskom smislu, uvjetno rečeno, sakralne slike i likovnosti kao takve. Na neki bi način to trebalo značiti: *Tko vidi sakralnu sliku, vidi Boga*. Ovo objašnjava npr. i činjenicu da su istočnjački monasi prije no što će početi slikati duže vrijeme molili i postili.

Sakralni sadržaj nekoga umjetničkoga djela spušta se za stupanj niže i dublje od prikaza teme i opet izranja kao poruka - nadahnuta, prepričana i doživljena. Jer, slika je također riječ. Slika govori, ima svoje značenje i poruku. Mogli bismo parafrazirati prolog Ivanova evanđelja i reći: “*Na početku bijaše slika.*” U konačnici - čovjek je slika Božja. Slika stoji na početku bitka. Ona bitno karakterizira i čovjekov svijet. A on nas zanima. No, čovjek sliku samo ne prima, nego je i stvara. “Ako je slika odraz Boga u stvarima, tada je ‘iznošenje’ umjetnika, na neki način, Bog koji traži sebe i koji se u slici djela prepoznaje”¹ i kojega u slici prepoznavemo. Ako nije to, slika, odnosno umjetničko djelo, ne bi se mogla smatrati sakralnim, pa imala ona i najkršćanskiju temu.

Vratimo li se sada kristološkom karakteru onoga što uvjetno nazivamo sakralnom umjetnošću, onda to znači da u činjenici što je “Krist došao sve ispuniti sobom u skladu s načinom postojanja svih stvari” (Schmemmann) leži najdublja zbilja ljudske, a onda i umjetničke egzistencije. Krist je, prema tome, postao izraz tajne koja je umjetnost. “U tajni Krista također je i posljednje značenje tajne umjetnosti. Istinska će umjetnost stoga biti ona koja je ispunjena Kristom u skladu s vlastitim načinom postojanja umjetnosti.”² Otuda će kristološki naglasci tijekom čitave povijesti bitno utjecati na sakralnu umjetnost, kao što će to biti i ostale teološke discipline, ali i filozofija. No, nas zanima, kako do toga doći?

LIKOVNI RAZVOJ PRIKAZIVANJA KRISTA

Više od tisuću godina nije se usuđivalo realistično slikati Isusov križ, njegovu patnju i smrt. U prvim stoljećima kršćani su bili svjesni kakvu bi *sablazan* i kakvu bi apsurdnu reakciju

¹ William Congdon, “Umjetnik, umjetnost i kršćansko zajedništvo”, *Svesci* br. 64, str. 39.

² *Isto*, str. 42.

kod suvremenike bio izazvao navještaj: taj sramotno osuđeni i na križ raspeti, taj koji je na sebi ponio sve epitete zastrašujuće sramotnosti – upravo je on Mesija, Krist, Božji sin. Kristov križ u tim je prvim stoljećima smatran brutalnim povijesnim činom. U carskome Rimu navještaj o na križ raspetome kao o Bogu općenito se smatralo lošom šalom, poput neke, čak i doslovno naznačeno, magareći glupom izmišljotinom. Naime, Rimom je još i u 3. stoljeću kružila neka vrsta karikature naslikane na jednome zidu carske palače na Palatinu koja je predstavljala na križ raspetoga, ali s magarećom glavom i natpisom: “Aleksamenos se klanja svome bogu.” Zbog toga nije čudno da se u prva tri stoljeća kršćanstva Krist prikazivao najprije *u simbolima, a zatim kao mladić i to pastir*.

Najstariji prikaz Kristova raspeća seže negdje u 5. st. i nalazi se na bjelokosnoj ploči koja se čuva u British Museumu, a drugi je prikaz iz istoga razdoblja na vratima starokršćanske crkve Santa Sabina u Rimu. No, svaki je izraz boli na tim prikazima nestao – ne postoji. Krist se pojavljuje ili *kao pobjednik ili kao molitelj*. Krenulo se sa simbolikom, a kasnije, sve tamo od 6. st. pa sve do kraja 11. stoljeća Krist, kad se i prikazivao na križu, bio je, ustvari, *Svevladar*, sukladno himnu koji je u pjesmi govorio: “Zavlada Bog s drveta”. Krist se, dakle, prikazuje kao bog car, gospodar svijeta, odjeven u carsku odoru sjedi na prijestolju obilježen nimbusom. Taj ikonografski razvoj identičan je na Istoku i na Zapadu. Umjetnici nastoje slikovno jače isticati individualne crte Kristova lica. Božanstvo se izražava hijeratičnošću. U to se vrijeme vjerovalo da je Krist imao dugu raščešljanu kosu, bujnu bradu, izdužene crte lica i velike oči što se, osobito na Istoku, očuvalo sve do danas. I na Istoku i na Zapadu podjednako je, međutim, raširen prikaz Krista *Pantokratora*. U istočnim se crkvama tema *Pantokratora* od 11. st. najčešće pojavljuje u kupolama.

Tek je kasna gotika muku raspetoga prihvatila kao prevladavajuću temu, a u tom se smislu ističe poznati *Isenheimski oltar Mathiasa Grünewalda (oko 1475.-1528.)*. Otad je zavladao *kult boli*. No, bilo je to i *vrijeme mistike* u kojoj je odnos prema Kristovoj patnji pošao u pravcu koji nije novozavjetni. Taj je mistični odnos prema Kristovoj patnji ulazio u strpljenje s Kristom, razmatrao njegovu fizičku i duhovnu patnju a da nije pitao za njezine glavne razloge već joj je *pridavao simboličko-mistička i teološka značenja*. U takovoj patnji trpjeti s Kristom

znači *poistovjetiti se s njime, podnositi sve boli i prikazivati ih za spas svijeta; nadalje ulazak u bol kao kaznu za grijeh, kao nadoknadu za tuđe grijehe* i tako redom.... Današnji naši suvremenici kao da se pred tom boli više ne mogu sagnuti, ne mogu je više podnositi i kao da poručuju: Dosta više s takvom patnjom! Nismo li, dakle, s prenamaglašavanjem Kristove patnje na takav mistično-simbolični način učinili i neke krive korake i neke pogrešne poruke? Možda.

DOMINACIJA SREDNJOVJEKOVNE IKONOGRAFIJE

Iako svako razdoblje povijesti umjetnosti ima 'svoju' ikonografiju, nikada ikonografija nije bila tako važan čimbenik oblikovanja kao u srednjem vijeku, kad je slika imala posebnu funkciju kao sredstvo povlaštenog komuniciranja. U vezi s razvojem odnosa prema svijetu, u ranijim ili kasnijim razdobljima opada i značenje ikonografije kao propisa ili usvojenog načina programa prikaza, strogost kojom se provodi, dosljednost i sveobuhvatnost ikonografskog sustava. U antici ili baroku kvantiteta izvanreligioznih tema, kvantiteta svjetovnih sadržaja 'slobodnih' tema, jednostavno je proporcionalno tako velika i likovno tako značajna u odnosu na religiozne teme, da čak i kad bi ikonografija bila najstrože određena, odnosila bi se samo na manje područje i ne bi imala ono značenje za profil umjetničke produkcije u cjelini kao što ima u srednjem vijeku, kad su tipizaciji likova i shematizacija kompozicija upravo ikonografske norme bile odlučujući čimbenik.

Srednjovjekovno razdoblje na neki je način omeđeno raspravom o slici: Od kratke ali burne avanture ikonoklazma u 8. st do reformatorskog odricanja od kršćanske slikovnice i njezinoga protureformatorskoga ponovnog ustoličenja na Tridentskom koncilu u 16. st. ikonografija obuhvaća induktivno sve propise, pravila i norme komponiranja i oblikovanja pojedinih tema.

Razlikujemo tipičnu i individualnu oznaku djela, već prema tome koliko autor ima slobode. Prema tome određuje se i suvremenost i vrijednost pojedinog djela. Primjerice, jedna takva revolucionarna inovacija, nasuprot uhodanom Deisisu (Bogorodica s jedne i Ivan s druge strane nalaze se uz tron Krista suca) bila je smještanje Bogorodice ravnopravno uz Krista na isto prijestolje u sceni Posljednjeg suda u 14. st. (Orcagna u

S.M. Novella). Tako se u 13. st. susrećemo i s “duhom vremena” kada Bogorodica, doduše, u nešto podređenijoj poziciji, zajedno s Kristom na tronu, prima krunu. Ta, gotovo bogohulna emancipacija Bogorodice i njezino sudjelovanje u najvišim ‘muškim’ ulogama i funkcijama, može se pripisati novom odnosu prema ženi koji je nastao u doba trubadurske poezije i Danteova *vita nova* – to je odnos prema ženi, *gospji*, pa tako i “Našoj Gospji” (Notre Dame, Madonna) u visokom srednjem vijeku. Duh vremena i njegovo uvođenje u ikonografiju može se pratiti i još mnogo ranije, primjerice u kavalkadama kod pohoda Triju kraljeva (sjajan primjer za to je Vincent iz Kastva u crkvi sv. Marije na Škrilinama u Istri iz 1474.) gdje se vidi sva raskoš nošnji, gradskih veduta, običaja, cijela svijeta koja tvori društveni život i tako redom. No, to isto možemo pratiti i kad je po srijedi tzv. *strahotnost* (terribilità) Michelangelova Posljednjeg suda u Sikstini. Usto Michelangelo svece *slika bez aureola*, a *anđele bez krila*. Jednako tako Michelangelo preokreće ikonografski kanon da se, naime, prizor Posljednjega suda uvijek nalazi na zidu nasuprot oltaru pa ga on, gotovo ‘prevratnički’, smješta iznad ili iza glavnog oltara. O golotinji Michelangelovih likova naknadno prekrivenih krpicama vjerojatno je sve već poznato pa o tome ne treba trošiti prostor i vrijeme.

Podloga za ikonografsku analizu svakako su tekstovi koji ih na svoj način osvjetljaju – od čega i dolazi izraz „ilustracija“. Korijeni kršćanske ikonografije obilno crpe motive iz tla poganske ikonografije, i to ne samo neposredno rimske nego i grčke (npr. Dobri pastir s janjetom preko ramena nalik je arhajske grčkoj skulpturi, a krilata božica pobjede Nika očituje se kao prototip anđela) pa čak i egipatske (vaganje duša) i babilonske (tetramorf). Zatim, tu su aureola (prisutna još kod Justinijana u Svetoj Sofiji i u ravenkim mozaicima gdje se osjeća da taj bizantski car misli: *Ja, car i bog* – a mozaičar to slijedi tako da i njemu oko glave stavlja zlatnu aureolu, a to čini i njegovoj ženi, carici Teodori), simbol duša u liku malog djeteta, personifikacija rijeka ili vjetrova i sl.

U tom je pogledu važnu ulogu imala *Kompozicijska shema* (anđeo uvijek naviješta Mariji slijeva udesno, u smjeru čitanja, što se jasno može vidjeti u Eufrazijevoj bazilici u Poreču iz 6. st.). Nadalje, važan je *ambijent* (prikazanje u hramu, Ulazak u Jeruzalem), pa *tipologija likova* (robustni sv. Petar i produhovljeni sv. Pavao) i *njihova odjeća* (Ivan Krstitelj, pustinjač, ogrnut

je kožom ili kostrijeti; tri mudraca s Istoka u orijentalnoj nošnji; arkandeli u plaštevima vojnih starješina). Nužni su dio srednjovjekovne ikonografije i atributi (sv. Katarina s kotačem; sv. Lovro s gradelama; sv. Grgur papa s golubicom) i svakako *boje* (Bogorođičina tunika uvijek je crvena, a plašt modar).

Za svetopisamski obrazovanog vjernika slobodno se može reći da su gotovo jednaku snagu na njegovu memoriju, ali i na poimanje svijeta kao i na religiozne predodžbe imale i riječ i slika. Biblijski prizori stoga su se nastojali prikazivati i likovno. Posebno u doba velike nepismenosti naroda kada je upravo *Biblia pauperum* dočaravala ono što nije mogao i znao pročitati obični vjernik. Osim Biblije, i zatim svega izvedenog iz nje poput *teoloških traktata* ili pak *homiletskih priručnika*, kao osobit izvor likovnoga izraza još su služile *apokrifne knjige* (apokrifna Evanđelja s raznim dodatcima), zatim *hagiografije* (legende o svecima, a najbogatija od svih dotad postojećih bila je tzv. *Legenda aurea* koju je u 13. st. sastavio Jacobus de Voragine). Nakon kasnijih stoljeća sačuvali su se *kodeksi propisa i uputa za prikazivanje scena i likova*, a toga je bilo i ranije. Najčešći uzor za likovni izraz, ipak, bili su *likovni predlošci* na koje su se umjetnici neposredno ugledali (*freske* i *mozaici*, *ikone*, *skulpture*, *reljefi* u drvu, metalu i bjelokosti, *djela malog formata*, lako prenosiva i dostupna, a osobito *knjige s minijaturama*). Daljnji izvor bila su *crkvena prikazivanja*, srednjovjekovni teatar koji je uživo scenski razrađivao pojedine važnije teme i cikluse kao što je Muka i Uskrsnuće Kristovo, zatim Rođenje Kristovo (Radovanov portal iz trogirске katedrale iz 13. st.). Konačno, ne uvijek i na posljednjem mjestu, bile su i *scene iz života* (već spomenute freske Vincenta iz Kastva iz 1474.).

RIJEČ I SLIKA – MOĆ SLIKE

Slike su, dakle, već prema svojoj ikonografskoj zadanosti, potvrđivale verbalno kazivanje o događajima stvaranja svijeta, starozavjetnim zbivanjima ili Kristovu životu, kao i o životima svetaca i mučenika. Koliko se slika na zidu shvaćala kao 'nastavno pomagalo', dokazuje primjer na razmeđu profanoga i religioznoga: Danteova "Božanska komedija", iako nominalno pripada kršćanskoj tematici, sadržajno – od motiva Beatrice do subjektivnosti vizije pakla, čistilišta i raja – ne može se pribrojiti službenoj religioznoj literaturi. Pa ipak, ne samo da

se velika freska s prikazom Danteova “Pakla” i njegovih devet krugova nalazila u crkvi S. M. Novella, što je djelo Orcagne, već je postojala i jedna velika slika u firentinskoj katedrali S.M. del Fiore koja je služila tome da se publici na njoj tumači i ilustrira Danteovo djelo.

U ono vrijeme sadržaji Biblije, koji su bili podlogom slikarskoj i kiparskoj tematici, bili su općepoznati, iako više usmenom predajom nego pismom, a jednako su tako bile od gledatelja prihvaćene i konvencije njihova vizualnog predočavanja, tj. ikonografske norme. Suvremeni gledatelj, naprotiv, usmjeren umjetničkoj baštini u prvom redu ili isključivo s likovnim interesom, često uopće ne poznaje tekstualnu potku religiozne umjetnosti pa informacijama što mu ih pruža ikonografija može produbiti svoj odnos prema umjetnosti prošlosti.

IKONOGRAFSKE METODE

Sumirajući načine ‘prevođenja’ verbalnog u vidljivi svijet likovnoga, razlučujemo pet sustavno razrađenih načina, ikonografskih metoda. Prva je *govor simbola* – koji odgovara kriptojeziku i dominira u ranokršćanskome razdoblju (riba iz Poreča, Kristov monogram, Kantaros) od 2. do 6. st. Slijede *simboličke scene* – javljaju se paralelno sa simbolima, ali prevladavaju progresivno prema kraju razdoblja, a obje metode nastavljaju se u predromanici (Mozaik koji prikazuje Ps. 42. s dva jelena, Salona, početak 5. st., Posljednja večera, Evanđelistar opatice Vekeneg, 1095. zadarski minijaturist, Križić iz Vukovara, sredina 10. st.). Treća je metoda ikonografskoga govora *metoda redukcije* – (reducira scene), utemeljena također u ranokršćanskoj umjetnosti, dominantna je i tipična za romaniku (raspelo iz Splitskog misala, kraj 12. st.; reljef sv. Ane s malom Bogorodicom, Lopar, 13. st.; raspelo iz Martinščine, 11. st.). Potom dolazi *metoda teološke interpretacije* – osobito se razvija u doba romanike i gotike. Dok romanika slijedi starokršćansku i otačku teološku koncepciju, na dijelu Mediterana i bizantskog izraza (slikano raspelo u crkvi Sv. Frane u Zadru, 12. st.; Krist je živ), teologija gotičkoga razdoblja susljedno razvija izraz Krista Pantokratora – Svevladara (tempera na drvu, Carigrad oko 1363.), ali i raspeća s prikazom patnje, muke i boli (značajan primjer prijelaza je Krist iz Motovuna, 13. st. – gdje se još slijedi koncepcija romaničkoga Krista koji vlada s drveta, ali već se

vide znakovi patnje, savinutosti). *Narativna metoda* – razvija se u gotici u 13. i osobito u 14. st. kao izraz gotičkoga humanizma i okretanja k stvarnosti (Mathias Grünewald: Isenheimski oltar, oko 1513.-1515., drvo), a *metoda simulacije* izražava renesansni otklon od religioznog poimanja svijeta i priklanjanje k “svjetovnome”.

ZAKLJUČAK

Slike imaju svoju moć koja izvire iz imaginacije i nadahnuća samoga autora, ali, kada je sakralna umjetnost u pitanju, njihova je moć povezana s Biblijom, odnosno sa snagom Riječi i dubinom njezina izvora. Ustvari, moć slika proizlazi iz one povezanosti koju slikar ima sa svojim Stvoriteljem, s njegovim tihim i strašnim nadahnućima i s njegovim uvijek novim očitovanjima. No, može biti da slika gdjekad i nadvisi svoga autora. U tom slučaju, govorimo o onoj nadahnutosti koja se kršćanski zove milost. Milost i nadahnuće (umjetničko, ali i svako drugo) imaju isti korijen i isti izvor. U tom smislu, moglo bi se reći kako slike govore i nekom svojom samosvojnošću, zatim mjestom na kojem se nalaze, tehnikom kojom su izvedene, načinom uporabe likovnih materijala i konačno, interpretacijom.

Moć koju slika ima u sakralnome prostoru posve je osobita. Nije stoga svejedno hoće li Krist na *Križnome putu* biti naturalistički prikaz inkarnata ili produhovljen iskaz unutarnje patnje napuštenoga od ljudi i od Oca. Sve ako bi, primjerice, inkarnat Krista patnika govorio o njemu kao *Čovjeku boli*, još bi mu nedostajala ona dimenzija božanskog koja se mora moći doživjeti i čitati. Ako bi ostala na samo jednoj dimenziji, onoj ljudskoj i pojavnjoj, slika bi više izražavala autorove dosege, važnosti i granice, no što bi naznačivala misterij, od njega treptjela i u njemu se kupala. A nema li slika (umjetnost) i tu svoju vibraciju, njoj se ne bi možda moglo poreći umjetnost, no zasigurno bi bila lišena svoje moći kao umjetnost sakralnog reda.

Moć (sakralne) slike (umjetnosti) izvire iz povezanosti u ljubavi onoga tko je primio milost (dar, darovitost, nadahnuće) i osobe, predmeta ili stvarnosti njegova promatranja i prikazivanja. Ako je, kako kaže T. de Chardin, “ljubav najveća sila u kozmosu”, tada je jedini autentični, pa dakle i religiozni i sakralni, umjetnički izraz onaj koji nastane iz unutarnje sjeedinjenosti umjetnika i onoga što se obično naziva objektom

ili temom njegova prikazivanja. Sakralnosti moć, dakle, daje unutarinja kohezivna energija u kojoj se boje i oblici, linije i potezi pretvaraju u tumače toga jedinstva u ljubavi i posve su nova kreacija toga zanosa. A tek je to život, zamah je novoga odnosa i posve je nova komunikacija. A to i jest u temelju božanskoga plana sa svemirom i s ljudima.

No, moguća su i laganja i iskrivljivanja, sve ako se i kunemo u vjernost temama. Spomenut ću samo dvije interpretacije slika poznatih književnika koje pokazuju koliko nesporazuma mogu proizvesti slike i njihova tematska korektnost, ali ne i logika unutaršnjeg sjedinjenja u istini božanskoga. J. Prevert za prizor *Posljednje večere* ovako je napisao: "Sjede za stolom, ne jedu, nisu zadubljeni u svoje tanjure, tanjuri im stoje sasvim uspravno, okomito iza njihovih glava" (Večera), a F. M. Dostojevski za sliku *Skidanje s križa* H. Holbeina ml. napisao je: "Gledajući tu sliku, čovjek bi mogao izgubiti vjeru!"

Poneka djela religiozne umjetnosti pobuđuju ne samo *zgražanje*, nego i osjećaj *uvrijeđenosti vjernika* koji ne shvaćaju *bit moderne umjetnosti*, dapače duboki religiozni osjećaj umjetnika, izražen na novi likovni način, doživljavaju kao porugu (*Krštenje Isusovo* Georgea Roualta ili u godinama nastanka Meštrovićev *Raspeti Isus u crkvi Sv. Marka u Zagrebu* s neobično dugim prstima na rukama i nogama). Čini se da do nesporazuma, s jedne strane, dolazi uglavnom zbog nedovoljnog poznavanja same umjetnosti, njezinih zakonitosti, likovnih alata i ekspresija, a s druge strane, zbog nepoznavanja teološkoga, misterijskoga i simboličkog govora vjere koji ide dalje i dublje od religioznih i obrednih pojavnosti i simplifikacija.

Mogli bismo zaključiti: Riječ se otjelovila, postala je dostupna, dodirljiva – postala je nova, božanska, komunikacija. Kad je postala slika, progovorila je svojim atributima i alatima. U vremenu se poslužila običajima, ruhom i ponekim svjetovnim atributima. Postala je, međutim, izraz i tumač božanskoga stvaranja i svjedok novoga bogogovora, ukoliko je vibrirala na ugođenim božanskim strunama. Stoga bi se parafraza s početka mogla proširiti pa bi glasila: *U početku bijaše Riječ koja je slikom postala*. Riječ i slika, u kršćanskome smislu, uvijek konvergiraju s Kristom, od njega idu i vode k njegovim svjedočanstvima. Sva se, dakle, moć slika sastoji u sjedinjenju, svetom promatranju (*visio beatifica*) slikara i molitelja onoga Krista koji je slika svih slika i "slika Boga nevidljivoga" (Kol 1, 15).