

Ivica Žižić

Križ u ranokršćanskoj simbolici i liturgiji Uz nekoliko bilješki o simbolima križa u Saloni

Ivica Žižić
HR, 21000 Split
Put svetoga Lovre 10 C

Članak tematizira simbol križa u ranokršćanskoj umjetnosti i liturgiji s posebnim osvrtom na križeve u starokršćanskoj Saloni. Polazeći od činjenice da je u kulturnoj povijesti kršćanstva križ teološko mjesto i polazište vjerovanja, tumačenja i umjetničkoga izražavanja, autor pozicionira povijesno-teološku hermeneutiku u spektar kulturne, simboličke i teološke slojevitosti ovoga znamenja kršćanske vjere. Prvi dio članka – Od znamenja do svjedočanstva – bavi se simboličkim oblicima Kristova križa u najranijem razdoblju. Riječ je o problematici prikazivanja križa te o prvim prikazima: oblicima križa, kristološkim monogramima, akronimima i složenicama. Na tom tragu autor razmatra pitanje simboličkoga govora ranokršćanskih simbola križa. U drugom dijelu članka obrađuje se performativni vid sakramentalne geste križa budući da se ritualni obrazac nalaže kao ključni element u tumačenju kršćanske simbolike i umjetnosti. Treći dio članaka govori o arheološkim nalazima u kanoantičkoj Saloni i o nekim vidovima njihova tumačenja. Autor se oslanja na dosadašnje rezultate istraživanja, integrirajući neke povijesno-teološke vidove koji mogu bolje fokusirati simbolizam križa u kulturnim i ritualnim formacijama ranoga kršćanstva na našim stranama.

Ključne riječi: križ, simbolizam, Salona, liturgija

UDK: 246.6:7.04(497.5 Solin)

Izvorni znanstveni članak
Primljeno: 19. lipnja 2012.

Uvod

U kulturnoj povijesti kršćanstva križ je teološko mjesto i polazište u kojem se na jedinstven način ogleda vjera Crkve i identitet kršćanstva. Kroz kulturalne i umjetničke, liturgijske i devocionalne izričaje ta se istina križa neprestano nalagala u svojoj aktualnosti i životnosti. Jedinstvena prisutnost križa kao simbola svega kršćanstva pokazatelj je kako vjera, uronjena u simbole Kristova Otajstva, ostvaruje svoje povijesno utjelovljenje i kulturni rast.¹

Podloga simbolici križa je njegova teologija. Govoreći o otajstvu križa, Pavao piše: »Uistinu, besjeda o križu ludost je onima koji propadaju, a nama spašenicima sila je Božja. Zar ne izludi Bog mudrost svijeta? Doista, kad svijet u mudrosti

Božjoj Boga ne upozna mudročću, svidjelo se Bogu ludošću propovijedanja spasiti vjernike. Jer i Židovi znake ištu i Grci mudrost traže, a mi propovijedamo Krista rassetoga: Židovima sablazan, poganima ludost, pozvanima pak – i Židovima i Grcima – Krista, Božju snagu i Božju mudrost. Jer ludo Božje mudrije je od ljudi i slabo Božje jače je od ljudi« (1 Kor 1, 19-25). Križ kao Božja mudrost, snaga, križ Krista rassetoga samo je središte kršćanske vjere, kršćanske misli i kulture. Stoga se razmatranje povijesti, teologije i liturgijske prakse simbola križa pojavljuje kao važno mjesto u teologiji koje ima za cilj promišljati kršćansku vjeru na obzoru njezinih estetskih, povijesnih i kulturnih formi.

¹ Kršćanski križ valja prepoznavati i shvaćati u redu simbola i simboličkih medijacija. Simboli su epifenomeni društvenoga, religijskoga i kulturnoga života. Njihova se uloga sastoji u međusobnom prepoznavanju i priznavanju članova iste zajednice. Simboli utjelovljuju identitetske procese, baštine kolektivne vrijednosti i cirkuliraju egzistencijalna značenja polazeći od kojih članovi zajednice konstruiraju svijet smisla i vjerovanja. Pred-moderna društva s pravom se smatraju »sistemima simbola« budući da je sav njihov društveni život protkan procesima simboličke razmjene. Ta se simbolička razmjena na osobit način koncentrirala u religiji, koja i sama može biti smatrana sustavom simboličke transcendencije. Simboli otvaraju prema velikim transcendencijama »stavljajući u odnos konstitutivne akte svakodnevnoga života s trenucima prijelaza, poput rođenja, mladenaštva, ženidbe, bolesti i smrti (...).« L. Gattamorta, 2010, str. 37. U tom pogledu valja naglasiti da relativno najveći broj križeva iz starokršćanskoga razdoblja nalazimo sačuvanim na grobištima, tim mjestima transcendencija i prijelaza. Zasebno pitanje kršćanskoga simbolizma, koje bi valja obraditi uz pomoć etno-antropoloških i kulturno povijesnih studija, predstavlja pitanje identiteta kršćanskoga *homo religiosus*, koje ćemo u ovom radu samo naznačiti.

Ovaj prilog ima nakanu pružiti elemente interpretacije liturgijske simbolike križa u ranokršćanskom razdoblju s pojedinim osvrtima na starokršćansku Salonu. Predloženi pristup pokušat će pokazati kulturnu, simboličku i teološku slojevitost znamenja kršćanske vjere. U ovom prilogu nije samo riječ o povijesti simbola, nego o kulturnoj artikulaciji simbola križa u kršćanskoj liturgiji i duhovnosti. S toga gledišta ovaj rad ne namjerava biti pregled povijest umjetnosti kršćanskoga simbola križa, iako će biti istaknuti neki kasnoantički povijesno-umjetnički vidovi, nego smjera ukazati na neke vidove formalizacije simbola križa u starokršćanskoj umjetnosti, arhitekturi i liturgiji, odnosno na ulomak procesa stvaranja simboličkoga govora kojim se kršćanska vjera povijesno izicala.

1. Od znamenja do svjedočanstva

Slikovno i simboličko prikazivanje Kristova križa u kršćanskim zajednicama zastrto je mnogim nepoznanicama. Stoga je razumljivo da interpretacija početaka kršćanske simbolike i umjetnosti obiluje mnogim nesigurnostima i nedorečenostima. »Interpretacija ranokršćanske umjetnosti je jedan od neriješenih problema ne samo kršćanske arheologije, nego čitave povijesti Crkve i patristike«, mišljenja je Jutta Dresken-Weiland.² Tome valja pridodati epistemološku problematiku stanovite razdvojenosti teološkoga od arheološkoga i povijesnoga istraživanja. Proučavanja kršćanske starine i njezinih simbola zahtijeva transdisciplinarnu hermeneutiku koja će ne samo uvažiti različite pristupe, nego i objediniti različite spoznaje. Stoga je povijesno-umjetničko i arheološko tumačenje simbola križa upućeno prema teologiji, dok je sama teologija pozvana susresti se s pozitivnim istraživanjem i njegovim tumačenjima. Budući da je ideja križa neodvojiva od svojega simboličko-ritualnoga ishodišta, ona je prvotni predmet teologije vjere. A prva dijalektika koja se nalaže u tumačenju križa je interakcija ovoga simbola od znamenja do svjedočanstva.

1.1. Prvotni prikazi

Čini se vjerojatnim da prvi prikaz simbola križa paradoksalno potječe od najljućih neprijatelja kršćanske vjere. Radi se o karikaturi s Palatina iz 2. stoljeća grubo iscrtanoj na zidu jedne kuće na rimskom Palatinu. Blasfemni crtež prikazuje raspetoga s glavom magarca i osobu koja pred njom kleči. Uz prikaz stoji natpis na grčkom: »Aleks-

semon se klanja svojem bogu.« Prema različitim povijesnim izvorima, među kojima i Tertulijanov *Apologeticus*,³ Rimljani su kršćane, kao i Židove, ismijavali kao klanjatelje magarca.⁴

U najranijem razdoblju kršćani su se suzdržavali od prikazivanja raspeća ne samo zato jer je on bio znakom sramotne smrti, nego zbog anikoničnosti, motivirane čuvanjem transcendencije kršćanskoga Otajstva, kao i zbog činjenice da nisu imali stalnoga prostora za bogoslužje. Povijesno-arheološka istraživanja otkrila su prve kršćanske slike s konca 2. stoljeća koje su imale ritualnu funkciju. Takav je primjer freski iz *Domus christiana* u Dura Europosu u sjevernoj Siriji na obalama Eufrata. Slike su ilustrirale povijesno-spasenjske događaje s jasnom nakanom da ukažu kontinuitet između spasenjskoga događaja i njegove liturgijske aktualizacije; bile su program na čijem su se temelju zbivale ritualne geste. Stoga, slike u kućnim crkvama i katakombama valja shvatiti kao vodiče u središnje istine sakramentalno slavljene vjere, a ne kao katehetske ilustracije.

Barem do 4. stoljeća (313.) kršćani su se izražavali simbolički, kombinirajući elemente klasične rimske umjetnosti. Oni su, naime, radije koristili slike razumljive samo iniciranima. Prvi kršćanski simboli bili su upravo slike vezane uz riječ (slovo), kao što je *Chi-Ro*, kombinacija dvaju početnih grčkih slova riječi *Christós* – *XP*, koji na svojstven način stiliziraju simbol centra – križ. Recimo samo to da se prema predaji Konstantinova pobjeda *in hoc signo* (godine 312.) dogodila u znaku Kristova monograma što dovoljno govori o simboličkom naboju ovoga znaka i o njegovu širokom utjecaju na stvaranje kršćanskoga rimskog društva. Gdje-kad je umjesto *X* – *Hristos*, stavljen znak *T* – *Tau* u duhu starozavjetne tipologije križa. Ovaj grafički simbol (*crux commissa*), osim literalne također ima brojčanu vrijednost (100) čije je značenje punina.⁵ Dok s jedne strane upućuje na inicijal imena – *Hristos* – a s druge je strane uvodio u značenje jedne druge riječi – *Pax* – mir, jer je Krist svojim križem pomirio svijet s Bogom (usp. 2 Kor 5, 19).

Već od 2. stoljeća križ će dobiti druge slojeve teoloških interpretacija poput one koja u njemu prepoznaje *stablo života*. U tom motivu nalazimo na prve tragove mistike drva križa (*Arbor vitae*) koja će doseći svoju puninu u ikonografiji istočne kršćanske tradicije. Križ će biti ikonografski interpretiran kao teofanijski simbol pomirbe između neba i zemlje, simbol objave Božjega Otajstva.

2 J. Dresken-Weiland 2012, str. 15.

3 Usp. Tertullian, *Apologeticus*, 16, PL I, 257-536.

4 Usp. F. Caroli 2009, str. 5-6.

5 Usp. J. D. Parsons 1896.

Sličan primjer križa, prikrivenog drugim formama (*crux dissimulata*), nalazimo unutar simboličkog motiva sidra, koji je bio veoma omiljen u ranokršćanskoj simbolici i umjetnosti po svojim bogatim duhovnim značenjima (nada, sigurnost, spas). U mediteranskom kulturnom okruženju značajan dio simbola je vezan uz more. Među kristološkim simbolima, bliskima soteriološkim dimenzijama križa, valja spomenuti akronim *ICHTYS* – što znači riba – također izražava simbolički smisao ispovijesti: Isus Krist Sin Božji Spasitelj (*Iesus Christos Theou Yios Soter*). Time su kršćani, preko znamenja križa, ali i drugih prikaza, posredovali svjedočanstvo o vjeri u Krista. Ranokršćanski simboli nalaze se u redu svjedočanstva i ispovijesti vjere. Prikaz lađe (*signum navis*) s otvorenim jedrima čiji se jarbol rastvara u obliku križa također je jedan od najranijih primjera ekleziološke interpretacije simbola križa. Artemidor, navodi Michele Loconsole, u 2. stoljeću piše: »Drvo lađe slično je križu.«⁶ Osim toga, prikaz upućuje na Crkvu, shvaćenu kao lađu spasenja, koja zahvaljujući križu Gospodnjem plovi preko nemirnoga mora nošenog olujama. Takvo ekleziološko čitanje križa naći ćemo i u drugim prikazima u kojima se križ bez iznimke pokazuje kao simbol centra, tj. središnji kristološki simbol u kojemu se fokusiraju različite dimenzije kršćanske istine.

1.2. Simbolički govor

Kršćanska umjetnost, počev od 2. stoljeća, uglavnom poznaje ne-figurativno (anikonično) predstavljanje Kristova križa, odnosno prikaz križa u njegovoj osnovnoj grafičkoj formi. Različiti su razlozi tom jednostavnom načinu izražavanja. Među prvima, činjenica da u vremenu dok je još bila praksa kažnjavanja razapinjanjem, takav prikaz se smatrao neprimitivnim i neprikladnim.⁷ Drugi je razlog sadržan u tendenciji da se ne prikazuju likovi, djelomično na tragu starozavjetne zabrane pravljenja likova (usp. Izl 20, 4), nego samo simboli likova i događaja iz spasenjske povijesti, tvoreći tako simbolički okvir gledanja u vjeri. To je slučaj križeva pokrivenih drugih formama (svastika, krug) kao i drugih simboličkih stilizacija i kriptograma, koje se pripisuje skupini *crux dissimulata*. Oni su omogućavali specifičan način prikaza i govora o otajstvima kršćanske vjere da ih se pritom ne otkrije. Osim toga razloga, za kršćane je bilo važno da se sadržaj simbola sačuva u svojoj otajstvenosti.

No, križ je u ranom kršćanstvu bio mnogo više od izvanjskoga motiva: križ je utjelovljavao kršćanski identitet, bio je znamenom vjernika preobražena Kristovim Vazmenim Otajstvom te stoga simbol krsnoga dostojanstva, odnosno pripadnosti kršćanskoj vjeri i kršćanskoj zajednici. Križ zacijelo nije bio shvaćen kao zasebni znak koji nosi tek jedno statično značenje, niti kao vanjski ures koji bi imao za cilj dekorirati mjesta, nego kao ključ razumijevanja cjelokupnoga Otajstva kršćanske vjere te kao ključ razumijevanja kršćanskoga identiteta začeta u krilu sakramenta krsta. Simbol križa stoji i izranja u obrednoga konteksta: bilo da se radi o liturgijskom prostoru, bilo da se radi o grobištu, utisnuti sveti znamen posredovao je svjedočanstvo vjere sakramentalno preobražene Otajstvom Kristova Vazma. Ranokršćanski prikazi križa, naime, vizualiziraju vjeru začetu u sakramentu i pretočenu u svjedočanstvo, vjeru utkanu u simbol da bi uvijek iznova posredovala svoj temeljni smisao – Božje djelo čovjekova otkupljenja u Kristu. »Uzaludno je tražiti prikaz raspeća. Simboličke stilizacije križa omogućavale su govor o Otajstvu Krista. Križ nije bio promatran kao zasebna epizoda Kristova života nego kao ključ razumijevanja cjelokupnoga Otajstva-Krista. Stoga umjetnost nije bila u iskušenju prikazivati raspeće kao epizodu pashalnog otajstva.«⁸

Križ, stoga, valja promatrati kao osnovni simbol vjere čija vrijednost počiva u posredovanju živoga iskustva vjere u Krista. Na toj osnovi pruža se širok prostor razumijevanju različitih simboličkih stilizacija križa, kao i drugih slikovnih izraza kojima su kršćanske zajednice ispisivale, ali i iščitavale svoju vjeru. Polazište kršćanske simbolike i umjetnosti, tvrdi Bernardi, valja potražiti u realističkoj dimenziji, koja je uvjetovana teološkim razumijevanjem istina kršćanske vjere.⁹ Naime, kršćanska simbolika i umjetnost ne smjera izraziti sveto kao potpuno drugačije, nego kazivati Onoga koji je postao čovjekom i tako postao vidljivim. Ta vidljivost Božja u Kristu teološki je temelj i trajni princip kršćanske simbolike i umjetnosti.

Kršćanski znamen križa kao i drugi ikonografski prikazi raspetoga, na temelju teološkoga i umjetničkoga realizma, nisu ograničavali simboličku ulteriornost i mnoštvenost značenja, nego su štoviše poticali kultnu i kulturnu, semantičku i simboličku aktualnost tih figura. Pritom je ključna novozavjetna teologija križa i patristička paradigma koja se nije samo odrazila u umjetnosti, nego i u li-

6 M. Loconsole 2009, str. 26.

7 Usp. G. Zanchi 2008, str. 27.

8 Usp. A. Crnčević - I. Šaško 2009, str. 419.

9 Usp. P. Bernardi 2007, str. 15.

turgijskoj poeziji i obrednosti.¹⁰ Križ će biti znamen djelatne prisutnosti otkupiteljskoga djela u povijesti ljudi i stoga će trajno, u svim povijesnim slojevima, u svojoj teofanijskoj snazi i liturgijskoj efektivnosti, posredovati Otajstvo otkupljenja. Slike i simboli će stoga biti svjedočanstva u kojima se zrcali istina Riječi koja je Tijelom postala (usp. Iv 1, 14).

2. Križ kao kršćanska gesta

Prije negoli će postati grafički, ikonografski oblikovani znamen kršćanske vjere, križ je bio gesta kršćanske vjere. Origen (185. – 254.) će posvjedočiti da se kršćani znameću križem (*tau*) na čelima prije rada ili molitve.¹¹ Naime, Origen povezuje znak križa s Ezekijelovim proroštvom prema kojem Jahve šalje čovjeka odjevena u lan, koji ima za pojasom pisarski pribor, da pođe Jeruzalemom i znakom tau (T) obilježi čela tugujućih i plačućih zbog nevolje koja ih je zadesila. Upravo oni će biti pošteđeni od suda uništenja (usp. Ez 9, 4-7). Tipologija križa kao spasenjskoga znaka, prema Origenu, anticipira smisao Kristova križa, znamen i svjedočanstva vjere.

Osim toga, povezivanje kršćanske geste i simbola sa starozavjetnim značenjem imalo je za cilj ukazati na jedinstvo spasenjske povijesti koja se očitovala po znakovima i simbolima. Tau, kao zadnje slovo hebrejskoga alfabeta, pisalo se u feničkom starom pismu u obliku križa. Taj isti znak je bio na nadvratniku i dovratniku u noći Pashe (usp. Izl 12, 22 sl.). I taj se isti »znak Jahvin« stavlja u ruku (usp. Izl 44, 5). Veoma je vjerojatno da su se tim znakom pomazivali kraljevi i svećenici, jer je Tau bila redovita ritualna gesta posvećivanja koja se sve donedavno održala u latinskoj liturgijskoj tradiciji.

U situaciji progona i mučeništva kršćanske zajednice su prepoznavale u znaku križa biljeg spašenih i otkupljenih. U križu su vidjele sintezu svega kršćanskoga vjerovanja i njime su kazivale soteriologiju i eshatologiju.

Sam znak križa kazuje kako vjeru u raspetoga Krista, ludost i sablazan za one koji propadaju, a »pozvanima Božju silu i Božju mudrost« (1 Kor 1, 25), tako i znak identiteta kršćanina i njegova jedinstva s Kristovom mukom. Križ je dakle prvotno bio gesta ispovijesti vjere.

Osim geste križa, valja spomenuti i liturgijski molitveni stav molitelja (*orantes*) čija specifična pobožna gesta (*pietas*) – raširenih ruku u obliku križa – ukazuje na cjelovitu molitvenu izloženost kršćana Otajstvu.¹² Gesta oranta također je u sebi gesta križa. Prema nekim mišljenjima lik oransa se pojavljuje u pogrebnom kontekstu da bi simbolizirao dušu u rajskom spokoju. Drugi će pak pretpostaviti simbolički paralelizam ovoga lika koji bi upućivao na sinovsku odanost kršćana prema njihovim obiteljima i Crkvi. Neizostavno je međutim tomu nadodati dublji, teološki sloj tumačenja: ovaj lik prikazuje uspravni, zahvalni stav vjernika otvorena Otajstvu, odnosno vazmeno stanje kršćana.

Križ kao znamen i svjedočanstvo tako iskazuje dva bitna i uzajamno povezana karaktera – vizualni i gestualni – te se kao takav, u svojoj simboličkoj formi artikulira u ranokršćanskoj umjetnosti i teologiji.

2.1. Križ u sakramentalnoj gesti

Da je riječ također o molitvenom stavu, odnosno o liturgijskoj gesti, govori svjedočanstvo sv. Justina koji u svojoj Apologiji opisuje nedjeljno euharistijsko slavlje te kaže: »Nato, kad čitač prestane, predstojnik nas opomene i potakne živom riječju da se ugledamo u one primjere. Zatim se dižemo svi zajedno i molimo molitve.«¹³ Upravo ta gesta liturgijskog podizanja i stajanja imat će formu križa. Najjasnije svjedočanstvo o ritualnom prakticanju geste križa pružit će Tertulijan, koji kaže: »Mi, ne samo da podižemo ruke, nego ih i širimo; ugledajući se na taj lik predoznačen u mucu Gospodnjoj, u molitvi ispovjedamo vjeru u Krista.«¹⁴ Kršćanska vjera će stoga biti vjera križa (*religio crucis*), a kršćani »oni koji su pobožni križu« (*crucis religiosi*).¹⁵

10 Usp. R. Viladesau 2006, str. 19-47.

11 Usp. M. Loconsol 2009, str. 2.

12 Naziv *orant* dolazi iz latinskoga *orans* što znači osoba koja moli. Ta univerzalna i popularna figura kasnoantičke umjetnosti prikazuje ženu prekrivenu glavom u uspravnom položaju s raširenim rukama (*expansis manibus*). U rimskom kulturnom kontekstu ovaj je lik simbolizirao pobožnost (*pietas*), poglavito prema bogovima i precima, ali i prema autoritetima carstva. Lik pobožnosti i odanosti prema obitelji i državi kršćani će prereći i njime prikazivati u liturgijskoj stav štovanja Boga Isusa Krista. Orans je u kršćanstvu lik vjere i vjernika u molećem stavu otvorena Bogu. Ovaj će personificirajući lik uvelike odrediti ikonografiju svetaca u kasnijim razdobljima, kao što je primjerice lik sv. Apolinara u Ravenni (6. stoljeće) koji drži raširene ruke poput ranokršćanskih likova oranta. Lik oranta poznaje dakako i druge slojeve značenja. Znakovito je primjerice da je ovaj lik žena, a ne muškarac. Uzavši u obzir da se o Crkvi govori u ženskom rodu (*ecclesia*), razumljivo je da se orant tumači i kao slika Crkve-moliteljice (*Ecclesia orans*). Prisutnost ovoga lika je relativno proširena: u Priscilinim katakombama s konca 3. stoljeća (*donna velata*), zatim pet oranta iz Kalistovih katakomba s početka 4. stoljeća. Ovaj simbolički prikaz, slojevit u svojem teološkom značenju i liturgijskoj matrici, imao je funkciju simboličkoga vizualiziranja neumrlog stanja vazmene vjere kojim kršćani žive u Bogu. Na tom tragu Jutta Dresken-Weiland, u svojoj studiji o slici i riječi na počecima kršćanske ikonografije, tvrdi da je orant slika duše pokojnika u preliminarnom stanju, nakon smrti a prije ulaska u puno zajedništvo s Bogom. Usp. J. Dresken-Weiland, str. 314.

13 Iustinus, *Apologia Prima*, 67; PG 6, 429-430.

14 Tertullian, *De Oratione*, 39, PL I, 1145-1196.

15 Usp. R. Viladesau 2006, str. 7.

Križ se, dakle, ispisuje i iscrtava na tijelima vjernika poput drugih inicijacijskih simbola, te od geste tvori sjećanje.¹⁶ Nije dvojbena da su kršćani, obilježavajući tijela znakom križa, njime ocrtavali trag prijelaza u zajedništvo života u Kristu. S toga gledišta je jasna ne samo tjelesna, nego s njome usko povezana, prostorna artikulacija prostora baptisterija koji je u svojem središtu imao krsni zdenac najčešće u obliku križa (*piscina cruciformis*). Tu se krštenje događalo trostrukim uranjanjem/polijevanjem uz trostruku ispovijest vjere. »Najstariji se, dakle, oblik vjeroispovijesti ostvaruje u tročlanom dijalogu, u pitanju i odgovoru, koji je uz to utkan u praksu krštavanja.«¹⁷ *Cannones Hippolyti*, zbirka kanona koja seže možda već od sredine 4. stoljeća, a koja je egipatska preradba sažetaka *Traditio apostolica* Hipolita Rimskoga, donosi opis pomazanja neofita kod krštenja. Nakon što biskup dahne u lice katekumena, pomaže ga na čelu, na ušima, na ustima i na prsima izgovarajući riječi: *Ego te ungo in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti*.¹⁸ Na tragu otačkih svjedočanstava, osobito sv. Augustina, Loconsole s pravom ističe da je znak križa bio uronjen u posvetiteljsku gestu, tj. da se njime blagoslivljuje i posvećuju voda, ulje, kruh, kaleži vina.¹⁹ Drugim riječima, osim ritualne i sakramentalne, gesta križa ima također i devocionalnu funkciju.

Ranokršćanska liturgija protkana je gestom križa. Osobito obredi inicijacije poznaju čin znamenovanja (*sfragis*), kao anticipacija Otajstva krsta prema kojemu se neofit kreće. Čini se da je ta gesta prisutna i u pogrebnim obredima.²⁰

Osim klasične geste križa, ranokršćanska liturgija poznaje i jedan drugi znamen, onaj koji počinje početnim slovom Krista – X – a koji se sačuvao sve do najnovijih vremena u liturgiji Crkve u posvetnim gestama. Iz navedenih elemenata dade se zaključiti da se ritualna osnova sadržana u performativnosti geste križa nalaže u fokusu razumijevanja arhitekture, liturgijskih predmeta i općenito umjetnosti za liturgiju.

3. Arheološki nalazi i njihova tumačenja

Rezultate arheoloških istraživanja na našim stranama i njihova tumačenja pružio je Nenad Cambi u nezaobilaznoj studiji *Krist i njegova simbolika u likovnoj umjetnosti starokršćanskog perioda u Dalmaciji*. Autor otvara širok

prostor razmatranju križa kao simbola za Krista vrednujući zasebno njegove teološke, umjetničke i povijesne slojeve. Na tragu ovoga istraživanja, koje pruža valjano polazište za svako daljnje proučavanje simbolike križeva iz ranokršćanskoga razdoblja na našim stranama, izdvojiti ćemo neke elemente u kojima se pronalaze točke od našega interesa. Cambi slijedi uobičajena mišljenja o štovanju križa koje bi nastupilo relativno kasno, a bilo bi povezano uz legendu pronalaska križa od strane Helene, majke cara Konstantina. Od tog razdoblja, dakle od 4. stoljeća, križ bi bio značajnije zastupljen među kršćanskim simbolima.

Suvremena studija o povijesti, arheologiji i teologiji križa talijanskog autora Michelea Loconsolea iz godine 2009. – *Il segno della croce. Storia e liturgia* – pedantnom teološko-povijesnom analizom dokazuje da je križ prisutan u kršćanskoj ikonografiji i simbolici barem od 2. stoljeća. Korigirajući dosadašnja uvriježena mišljenja o štovanju križa, autor svoje teze podupire različitim literalnim, epigrafskim i spomeničkim svjedočanstvima ukazujući kako su križ i njegove varijacije odigrali temeljnu ulogu u složenoj kršćanskoj simbolici. Specifičnost Loconsoleova pristupa očituje se u otvaranju prema utjecajima iz širega disciplinarnog okruženja što je rezultiralo stvaranjem obuhvatnoga kulturalno-historijskog okvira za iščitavanje simbola križa u njegovoj teološkoj i liturgijskoj danosti. Loconsole, naime, polazi od nužnosti transdisciplinarnoga pristupa fenomenu simbola križa. Zahtjev za obuhvatnijim, dijaloškim pristupom proizlazi iz nedostatnosti jednostranih tumačenja simbola u njihovu kulturnom i religijskom ozračju. Loconsoleova egzegeza križa je pokušaj da se toj vrsti redukcije suprotstavi drugo, obuhvatnije i slojevitije tumačenje, koje će razabrati elemente simboličkoga priopćavanja poštujući njegovu dinamičnu cjelovitost. Na tom ćemo tragu izdvojiti nekoliko primjera u kojima se razaznaje teološka i umjetnička artikulacija simbola u kasnoj antici.

3.1. Salonitanski križevi

Prema Cambiju, u Dalmaciji, a osobito u njegovoj metropoli – Saloni, osobito je popularnost uživao motiv križa između dvije ovce.²¹ Vjerojatno najljepši primjerak ovoga

16 Usp. U. Galimberti 2002, str. 17.

17 J. Ratzinger 1993, str. 58.

18 Usp. M. Loconsole 2009, str 51; usp. H. Denzinger - P. Hünermann 2002, str. 20-21.

19 Usp. M. Loconsole 2009, str. 52-53.

20 Usp. M. Loconsole 2009, str. 54.

21 Usp. N. Cambi 1968-1969, str. 85.

motiva je sakrofag koji se nalazi u Kaštel Lukšiću, u čijoj se sredini nalazi Kristov monogram ispod kojega se isprepliće Heraklov čvor, te se zaokružuje bršljanovim listom. Dvije ovce se nalaze s jedne i druge strane monograma. Autor zaključuje da je ovu kulturnu simboliku valja iščitavati kristološkim ključem. Stoga, »kad je umjesto monograma križ, treba vidjeti simboliku Krista«. ²² K tome treba pridodati da kombinacija križa i pastoralne scene (ovaca) objedinjuje simboličku i narativnu funkciju. Primjerak starokršćanskih reljefa s prikazom križa i dvije ovce nalazimo i u ostatku nadvratnika koji se danas čuva u Arheološkom muzeju u Splitu. Po Cambiju, riječ je o karakterističnom salonitanskom tipu križa s dugim okomitim, a kratkim vodoravnim linijama (*crux commissa*). Križevi i monogrami s dvjema ovcama potječu otprilike iz istog vremena, tj. iz 6. stoljeća.

Jedini slučaj prikaza apostola s obje strane križa sačuvan je na sarkofagu s prikazom prelaska Izraelaca preko Crvenoga mora. ²³ Aluzija na krštenje i na apostolsku vjeru ovdje je više nego očita.

Druga, vrlo karakteristična simbolička scena je ona na kojoj se nalazi križ i golubice. Na bočnoj strani poklopca jednoga sarkofaga iz Salone koji se također čuva u Arheološkom muzeju u Splitu, nalazimo upravo taj motiv: u sredini se nalazi monogramatički križ uz slova A (alfa) i Ω (omega). I u ovom slučaju, dakako, riječ je srodnim likovima, tj. o simboličkom kodiranju poruke vjere u liku ovaca, golubice ili pauna.

Prikaz križa unutar kružnice ili kvadrata također je čest primjer na sarkofazima. Riječ je o tzv. kozmičkom križu koji je svojom kvadratnošću i četverokraknom dinamikom u kombinaciji s kružnim motivima, izražavao vjeru u pomirenje svijeta po Kristu. ²⁴ Zaokruženost križa imala je izraziti božansku puninu koja se u njemu očitovala, a njegova četverostranost ili kvadratnost naglašavala je kozmičku pomirenost svijeta sa svojim transcendentnim središtem.

Osim toga, Cambi navodi primjere sitnih reljefa križeva na lucernama pronađenim u Saloni. ²⁵ Križevi tipa *crux gemmata*, sadržavaju lik janjeta – *Agnus Dei* – koja ukazuje na pobjednički, odnosno teofanijski smisao križa. Autor s pravom naglašava da je motiv križa s Kristovom bistom ili jaganjcem i gemama vjerojatno preuzet iz dragu-

ljarske umjetnosti da bi zatim bio primijenjen u skulpturi i mozaicima. Drugi prikaz *Agnus Dei* potječe s kamenoga ulomka nadvratnika sporednih vrata episkopalne bazilike u Solinu i prikazuje janje s nimbusom oko glave i križem. ²⁶

Nema sumnje da je u Dalmaciji, a posebno u njegovu središtu, u Saloni, velik broj križeva vezan uz kristološ-



Slika 1.
Kristološki monogram na ulomku poklopca sarkofaga s Manastirina (snimio Mario Matijević, 2012)



Slika 2.
Reljef iz Salone (Eynar Dyggve, *History of Salonitan Christianity*, Oslo 1951, T. III,6)

²² Usp. N. Cambi 1968-1969, str. 86.

²³ Usp. N. Cambi 1968-1969, str. 85.

²⁴ Usp. T. Burckhardt 2003, str. 43-45.

²⁵ Usp. N. Cambi 1968-1969, str. 83-84.

²⁶ Usp. N. Cambi 1968-1969, str. 83.



Slika 3.
Impost kapitel iz Salone (Arheološka zbirka Matijević, Solin)

ke XP monograme, odnosno, križ kao inicijal bio je znamenom i porukom vjere. Ta se činjenica potvrđuje i u drugim primjerima. Znakovito je da se križ/monograme konstantno ponavlja na uljanicama – lucernama, ali i drugim predmetima za uporabu kao što su primjerice utezi, što je razumljivo uzmemo li u obzir da je križ još u pretkršćanskim kulturama imao funkciju sinteze i mjere.²⁷

Studija grupe autorica o predmetima kulturnoga i drugoga karaktera (*artes minores*) iz kasnoantičke Salone donijela je pregršt zanimljivih rezultata među kojima također i one koji se odnose na motiv križa i koji nam govore o njegovoj devocionalnoj i dekorativnoj funkciji.²⁸ Među fibulama i prstenjem nalazimo uglavnom križeve s jednakim krakovima (*crux immissa*) u kombinacijama s krugovima ili pak križeve/monograme na prstenovima-pečatnjacima.²⁹ Osim toga, križ/sidro u kombinaciji s motivom ribe pronađeni su na gemama.³⁰ Među sitnim predmetima s motivom križa najveću pozornost izazivaju glinene svjetiljke s motivom Kristova monograma ili pak križa.³¹ Dvije svjetiljke su ukrašene na disku motivom *crux gemmata* i likom jaganjca s križem iznad leđa. Kristov monogram



Slika 4.
Detalj prednje strane sarkofaga s Manastirina (snimio Mario Matijević, 2012)

okružen dvjema ovcama također se nalazi na jednom primjerku u muzejskoj zbirci, kao i onaj u kojem se iznad monograma nalazi stiliziran prikaz golubice. Među starokršćanskim motivima na svjetiljkama valja spomenuti onu s prikazom riba i motivom triju starozavjetnih mladića koji odbijaju idolopoklonstvo. Ovi motivi idu u prilog tvrdnji da svjetiljke nemaju samo kulturnu uporabu, nego i moralnu poruku. Jedan od najljepših primjeraka je svjetiljka na čijem je disku prikazan čovjek u kratkoj tunici s rukama podignutim prema trima križevima.³² Taj motiv pobožnosti križu (*crucis religiosi*) još jednom potvrđuje duboku svezu između liturgijske geste i simboličkoga motiva vjere križa (*religio crucis*).

27 Usp. Z. Buljević - S. Ivčević - J. Mardešić - E. Višić-Ljubić 1994, str. 280-281.

28 Usp. Z. Buljević - S. Ivčević - J. Mardešić - E. Višić-Ljubić 1994, str. 213-313.

29 Usp. Z. Buljević - S. Ivčević - J. Mardešić - E. Višić-Ljubić 1994, str. 239-241.

30 Usp. Z. Buljević - S. Ivčević - J. Mardešić - E. Višić-Ljubić 1994, str. 254-255.

31 Usp. Z. Buljević - S. Ivčević - J. Mardešić - E. Višić-Ljubić 1994, str. 271-278.

32 Usp. Z. Buljević - S. Ivčević - J. Mardešić - E. Višić-Ljubić 1994, str. 272.



Slika 5.
Svetiljka iz Salone s prikazom čovjeka s rukama podignutim prema trima križevima (Arheološki muzej u Splitu, inv. br. Fc 573, snimio Jakov Teklić, 2012.)

3.2. Povijesno-teološki vidovi

Nekoliko razjašnjenja mogu nam pomoći pri rekonstrukciji kompletne slike navedenih likova i u razabiranjju njihove simboličko-religijske pozadine. Likovi ovaca i golubica veoma su česti simboli u čitavoj ranokršćanskoj umjetnosti. Osim navedenoga citata – jaganjca s križem – simboličkoga lika Krista Jaganjca Božjeg, kao što je slučaj sitnih reljefa na lucernama iz Salone, likovi ovaca usmjerenih prema križu redovito imaju nakanu izraziti status vjernika. U gore navedenim nalazima iz Salone radi se o vještoj kombinaciji simbolike i narativnosti kakvu nalazimo i na drugim stranama rimskoga svijeta, jer križ sa svom jasnoćom upućuje na Krista, a ovce, odnosno golubice, na vjernike okrenute prema križu kao izvo-

ru na kojem se oni napajaju. Križ tako biva poistovjećen s izvorom, odnosno mističnom rijekom koja daje život i okrjepu. Osim pneumatološkoga značenja (golubica kao simbol Duha Svetoga), golub se redovito interpretira kao simbol duše i simbol mira. U kombinaciji s križem, golub i/ili janje zamjenjuju figure vjernika. No, kao simbol mira, soteriološki i pomirbeni značaj križa, odnosno njegova kozmička dimenzija, oslanja se na novozavjetnu tradiciju ekspliciranu u poslanici Kološanima: »Jer svidjelo se Bogu u njemu nastaniti svu Puninu i po njemu – uspostavivši mir krvlju križa njegova – izmiriti sa sobom sve, bilo na zemlji, bilo na nebesima« (Kol 1, 19-20).

Kad je pak riječ o sarkofagu iz Lukšića s kristološkim monogramom, Heraklovim čvorom i ovcima koji mu pristupaju, valja ga dovesti u izvjesnu svezu s monumentom u grčko-rimskom svijetu zvanim *tropaion*, koji je također našao mjesto u kršćanskom svijetu. *Tropaion* je bio vojni spomenik pobjedi čije prve tragove nalazimo već u 5. stoljeću prije Krista u helenističkom okruženju. Riječ je o spomeniku na kojem su pobjednici odlagali oružje poraženih. Rimski je umjetnost preuzela ovaj način i oblik prikazivanja, a u kršćanstvu je on doživio značajne modifikacije. Možda najpoznatiji *tropaion* je onaj koji se danas čuva u Vatikanskim muzejima, koji datira iz sredine 4. stoljeća. On može poslužiti kao analogija našem sarkofagu. Na središnjem mjestu, na kojem bi se nalazio ime generala pobjednika, smješta se kristogram zaokružen lovorovim vijencem, a oko njega dvije golubice.³³ Kršćanski *tropaion*, koji je svoje mjesto našao na sarkofazima, kazuje Kristovu pobjedu nad smrću i vjernike koji s toga stabla života beru plodove besmrtnosti. Osim toga, biljni simbolički elementi, poput bršljana, lovora ili palmi, upućuju na postojanost i vječnost, u duhu Pavlova govora o neraspadljivom vijencu kojim će biti ovjenčana kršćanska pobjeda (usp. 1 Kor 9, 24-27). Razumljivo je zašto se taj pobjedni znak Krista našao u okviru kršćanske pogrebne umjetnosti. Uz kristogram, golubica ili neka druga simbolička ptica poput pauna imala je izraziti kršćansku nadu, a *tropaion* u cjelini može se smatrati slaviteljska ispovijest vjere u Krista pobjednika nad smrću.

Posljednji u nizu, simbolički prikaz *Agnus Dei* na lucernama, smješta križ u odnosu prema jaganjcu. Nije na odmet podsjetiti na protivljenje crkvenoga oca Tertulijana u svezi prikazivanja jaganjaca na kaležima.³⁴ Pitanje prikazivanja likova, međutim, nije tek semiotička kontroverza, nego kulturna i ritualna problematika ranoga kršćanstva,

33 Usp. J. Dresken-Weiland 2012, str. 184.

34 Usp. G. Didi-Huberman 2008, str. 72.

koja će biti konačno razriješena tek nakon niza stoljeća.³⁵ »Začudno je konstatirati«, piše povjesničar umjetnosti Georges Didi-Huberman, »kako se kršćanstvo, koje se predstavlja kao najvizualnija religija, rodilo i razvilo polazeći od pravog pravcatog prezira prema vidljivom. Ta neobična činjenica očito ovisi o složenoj igri povijesnih čimbenika iz dugoga povijesnog razdoblja, ovisi o utjecajima (koji idu od biblijskoga judaizma do Platona) i konvergencija (koje se kreću od kulta relikvija do bizantinske teologije ikone).«³⁶ Pitanje istinskoga štovanja Boga na neobičan se način odrazilo na svjetiljkama iz Salone, osobito na onima koje nose motiv triju mladića pred kraljem Nabukodonozorom i one na kojoj je prikazan kršćanin – štovatelj križa (*crucis religiosi*).

Pitanje lika jaganjca i križa na lucernama, međutim, nije samo ikonografsko, nego i ritualno pitanje. Naime, njegov cilj nije samo likovno i teološko izražavanje, nego ritualno djelovanje. Kontekstualno shvaćene, lucerne su služile večernjem otvaranju Dana Gospodnjega, a ne samo pogrebnim običajima, što se sačuvalo i danas u nekim zapadnim liturgijskim tradicijama poput one ambrozijanske, kao i drugim ritualnim i molitvenim događajima na tragu drevnoga židovskog običaja blagdanskog paljenja svjetla.³⁷ Uzveši u obzir živu teološku tradiciju koja je križ (*crux*) vezala uz svjetlo (*lux*), odnosno, u mucí Gospodnjoj i njegovu Uskrsnuću gledala jedno Otajstvo i jedinstveno djelo našega spasenja (*opus nostrae redemptionis*), motiv križa na liturgijskim svjetiljkama dade se razumjeti u svjetlu misterijskoga karaktera ranokršćanskoga bogoslužja koje je bilo protkano ritualima i simbolima vazmenoga svjetla.

Zaključak

Na ovom mjestu nije bilo moguće obraditi liturgijske blagdane vezane uz Otajstvo križa te druga povijesna i otačka svjedočanstva, posebno ona o čašćenju relikvija i hodočašćenju na sveta mjesta, koja nam mogu pružiti pregršt informacija pri kontekstualiziranju ovoga važnog simbola starokršćanske liturgije i umjetnosti. U nedostatku liturgijskih izvora u Saloni zasigurno će biti teško rekonstruirati liturgijske tradicije i običaje koje je slijedila salonitanska Crkva. Na temelju analize manjega broja primjera pokušali smo pružiti teološki sloj interpretacije u odnosu na sigurne rezultate istraživanja, a koji može biti od koristi pri boljem razumijevanju salonitanskih križeva i drugih prikaza koji u sebi nose ovaj simbolički motiv.

Nismo se upustili u razmatranje složenijih formi križa koji sežu u 6. stoljeće a na kojima se nalazi po prvi puta prikazan lik Krista, odnosno, *corpus* Raspetoga. Riječ je o složenijoj likovnoj i simboličkoj analizi koja nadilazi granice i mogućnosti ovoga rada. Recimo samo za kraj da će kršćanski Zapad postupno napuštati anikonični način te ustrajno razvijati slikovne i simboličke prikaze u narativnom obliku čuvajući osjećaj za povijesnost i aktualnost, dok će kršćanski Istok njegovati teofanijski objaviteljski oblik svetih slika i simbola te naglašavati njihovu urođenost u mistiku Božje slave. S toga gledišta biva jasnija istančana zapadnjačka narativnost i realizam kod prikaza Kristova tijela i drugih povijesno-spasenjskih događaja s jedne strane, a s druge strane istočnjačka uzvišenost i teofanija križa u kojem odsijeva vječno Božje Otajstvo. Bilo u redu spasenjske povijesti, bilo u redu misterijske slave, kršćanski Istok i Zapad, unatoč različitosti, njeguju zajedničku baštinu teologije Otajstva koja se nalaže kao motiv, vodič i identitet ranokršćanske simbolike i umjetnosti.

35 Kao svjedočanstvo relativno kasnoga sazrijevanja svijesti Crkve o teološkoj dinamici slike, nakon dugih i mukotrpnih ikonoklastičkih kriza, govori izjava Trulanskog sabora iz 692. u kojoj se kaže: »Ljudski lik Krista, našega Boga, Jaganjca koji je uzeo grijeh svijeta, neka također bude izražen u slikama (...). Preko te figure postajemo svjesni dubine Božjega poniženja, Riječi, i bivamo uvedeni u spomen na njegov život u tijelu, na njegovu patnju i na njegovu spasiteljsku smrt i otkupljenje koje je iz toga proizašlo za sav svijet.« F. Caroli 2009, str. 19.

36 G. Didi-Huberman 2008, str. 60. »Grčka kultura je prva koja je svjesno povezivala temu ljepote s dimenzijom božanskoga«, naglašava Giuliano Zanchi. »Ali razina na kojoj se događa ta sveza nije umjetnička kultura nego filozofska askeza. Ljepota je u biti predmet kontemplacije misli koja se uzdiže toliko onkraj biti stvarnoga svijeta da bi se oslobodila osjetilnog života. Najviša sinteza ovakvoga poimanja nalazi se, kao što znamo, kod Platona. Za Platona same stvari su samo sjene, kopije one istinske stvarnosti čija je idealna dubina pristupačna samo gorljivom pronicanju uma (...).« G. Zanchi, 2008, str. 24. Usp. E. Panofsky 2002, str. 19-38.

37 Usp. S. Levi Della Torre 2010, str. 57.

Literatura

- P. Bernardi 2007 Piergiuseppe Bernardi, *I colori di Dio. L'immagine cristiana fra Oriente e Occidente*, Milano 2007.
- Z. Buljević – S. Ivčević – J. Mardešić – E. Višić-Ljubić 1994 Zrinka Buljević – Sanja Ivčević – Jagoda Mardešić – Ema Višić-Ljubić, *Artes minores Salonae Christianae*, Salona Christiana, Split 1994, 213-313.
- T. Burckhardt 2003 Titus Burckhardt, *L'arte sacra in Oriente e in Occidente*, Milano 2003.
- N. Cambi 1968-1969 Nenad Cambi, *Krist i njegova simbolika u likovnoj umjetnosti starokršćanskog perioda u Dalmaciji*, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku 70-71, Split 1968-1969, 57-107.
- F. Caroli 2009 Flavio Caroli, *Il volto di Gesù. Storia di un'immagine dall'antichità all'arte contemporanea*, Milano 2009.
- A. Crnčević – I. Šaško 2009 Ante Crnčević – Ivan Šaško, *Na vrelu liturgije. Teološka polazišta za novost slavljenja i življenja vjere*, Zagreb 2009.
- H. Denzinger – P. Hünermann 2002 Heinrich Denzinger – Peter Hünermann, *Zbirka sažetaka vjerovanja definicija i izjava o vjeri i čudoređu*, Đakovo 2002.
- G. Didi-Huberman 2008 Georges Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Milano 2008.
- J. Dresken-Weiland 2012 Jutta Dresken-Weiland, *Immagine e Parola. Alle origini dell'iconografia cristiana*, Roma 2012.
- U. Galimberti 2002 Umberto Galimberti, *Il corpo*, Milano 2002.
- L. Gattamorta 2010 Lorenza Gattamorta, *La società e i suoi simboli*, Roma 2010.
- S. Levi Della Torre 2010 Stefano Levi Della Torre, *Il settimo giorno*, u: Massimo Donà – Stefano Levi Della Torre, *Santificare la Festa*, il Mulino, Bologna 2010, 9-70.
- M. Loconsole 2009 Michele Loconsole, *Il segno della croce. Storia e liturgia*, Bari 2009.
- E. Panofsky 2002 Erwin Panofsky, *Idea. Prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti*, Zagreb 2002.
- J. D. Parsons 1896 John Denham Parsons, *The Non-Christian Cross. An Enquiry into the Origin and History of the Symbol eventually adeopted as that of our religion*, London 1896.
- J. Ratzinger 1993 Joseph Ratzinger, *Uvod u kršćanstvo. Predavanja o apostolskom vjerovanju*, Zagreb 1993.
- R. Viladesau 2006 Richard Viladesau, *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, Oxford – New York 2006.
- G. Zanchi 2008 Giuliano Zanchi, *Il destino della bellezza. Ambizioni dell'arte, aspirazioni della fede*, Milano 2008.

Riassunto

Ivica Žižić

La croce nella simbolica e liturgia paleocristiana

Con alcune annotazioni sulle croci a Salona

Paroli chiavi: croce, simbolismo, Salona, liturgia

L'articolo tematizza il simbolo della croce nell'arte e nella liturgia paleocristiana con riferimento particolare alle croci a Salona paleocristiana. Partendo dal fatto che la croce nella storia culturale del cristianesimo sia il luogo teologico e il punto di partenza della credenza, dell'interpretazione e dell'espressione artistica, l'autore posiziona l'ermeneutica storico-teologica nello spettro di stratificazione culturale, simbolica e teologica di questo segno della fede cristiana. La prima parte dell'articolo porta il titolo – Dal segno alla testimonianza – si occupa delle forme simboliche della croce di Cristo nel periodo più antico. Si tratta della problematica della rappresentazione della croce e delle prime raffigurazioni: le forme della croce, i monogrammi cristologici, l'acronimo e le composizioni. Su questa linea l'autore riflette sulla questione del linguaggio simbolico dei simboli di croce paleocristiani. Nella seconda parte dell'articolo viene elaborato l'aspetto performativo del gesto sacramentale di croce, poiché si propone il paradigma rituale in quanto l'elemento cruciale nell'interpretazione della simbolica e dell'arte cristiana. La terza parte dell'articolo tratta le scoperte archeologiche a Salona tardoantica nonché su alcuni aspetti della loro interpretazione. L'autore poggia la sua interpretazione sui risultati delle ricerche compiute finora integrando alcuni aspetti storico-teologici che possono meglio focalizzare il simbolismo della croce nelle formazioni culturali e rituali del cristianesimo nascente sulle nostre parti.