

## IKONOGRAFIJA RANOKRŠĆANSKE LUNETE IZ GATA

Jasna Jeličić

Slučajnim otkrićem antičkih zidova na mjesnom groblju u Gatima kod Omiša 1982. g. pronađeni su perimetralni zidovi ranokršćanskog sakralnog objekta centralnog tipa sa sjeverne i južne strane današnje župske crkve. Građevina je kvadratnog oblika, pravilno orijentirana, izvana pojačana kontraforima. Glavna vrata se nalaze po sredini zapadnog zida, odakle se pristupalo u narteks. S njegovih su bočnih strana dvije odvojene prostorije. Središte crkve bilo je trolisnog oblika s ophodnim hodnikom naokolo, što građevini daje jedinstven oblik i izgled izdvajajući je iz tipologije dosad poznatih kasnoantičkih sakralnih objekata. Crkva je izraz visokog dometa bizantskog graditeljstva za razdoblja Justinijanove obnove Carstva, potpuno atipičan za ranokršćansku arhitekturu našeg područja. Stoga je to jedini primjer izravnog importa određenog arhitektonskog projekta bez utjecaja lokalnih elemenata, što se manifestiralo i u unutrašnjoj dekoraciji objekta.

Prilikom istraživanja pronađeno je mnogo ulomaka kamenog namještaja — reljefni prikazi ovaca, golubica, grožđa i vinove loze, ulomci pluteja sa stiliziranim biljnim ornamentima i dr., dok je unutrašnjost crkve bila oslikana freskama biljnih i geometrijskih motiva.

Crkva je vjerojatno bila dio složenog sakralnog kompleksa koji je na sjevernoj strani imao niz pomoćnih prostorija gospodarske namjene. U tom dijelu otkriveni su ostaci tijeska za masline s pripadajućim bazenom za ulje i cisterna većih dimenzija. Upravo u toj cisterni, koja je oko 20 m udaljena od sjevernog zida crkve, pronađena je reljefna ploča. Reljef je slomljen u nekoliko komada, no gotovo svi ulomci su nađeni zajedno, što ukazuje na to da se razbio prilikom pada u cisternu. Jedino je ulomak donjeg lijevog ugla pronađen unutar jugozapadnog dijela ophodnog hodnika crkve. Dio bordure koji se spaja sa tim ulomkom nađen je pred zapadnim pročeljem crkve.

Reljef je izrađen u obliku lunete od bijelog mramora ( $50 \times 25,5 \times 1,7$  cm). Njegov polukružan oblik naglašava bordura od niza srcolikih listića, koja završava jednostavnom profiliranom trakom. Površina podloge je neravna, plitko izdubljena s urezima, na kojoj se ističu u pozitivu izrađene figure likovnog prikaza, što je odlika tehnike *champlevé*.

Kompozicija reljefa već na prvi pogled odaje simetričan raspored predstavljenih elemenata koji prati zadani oblik trokutaste sheme. Prostorom dominiraju dvije ptice — golubice, koje su antitetički postavljene

na os reljefa i prikladno ispunjavaju izduženošću svoga tijela oblik lunete. Iz uglova trokuta izlaze dva ljiljana čija stilizirana stabljika i cvijet po principu horror vacui ispunjavaju prostor ispod repa golubica. Središnju os reljefa naglašava niz simbola postavljenih u strogo okomitom redu. Kao prvi u slijedu, u tjemenu lunete, odnosno u ključnoj točki kompozicije, nalazi se križ u krugu. Njegov simetričan pandan pri dnu reljefa jest brežuljak s rajskim rijekama. Središnji dio ispunjavaju simboli također antitetički postavljeni — dva ključa različitih tipova i predmet romboidnog oblika.

Stoga je neophodno razmotriti značenje svakog pojedinog elementa da bi se shvatio smisao cijele kompozicije, odnosno poruke kršćanima koju nosi reljef lunete. Umjetnici tog vremena su iznosili ideje kršćanske doktrine alegorijskim prikazima, prije svega pojednostavnjenim i reduciranim na simboličke znakove.

Ispred desne ptice nalaze se dva simbolična prikaza. Prvi, gornji, neposredno ispod njezina vrata u obliku je romba. Sličan simbol susreće se na nekoliko spomenika ranokršćanske umjetnosti. Na njima je prikazan Kristov grob koji u stvarnosti odgovara izgledu groba u Jeruzalemu. To je antički mauzolej ili češće građevina u obliku tholos — teguriuma, koji se nalazio u crkvi Anastasis, što ju je podigao Konstantin poviše Kristova groba. Na aversu reljefne ploče iz Sirije u sredini interkolumnija tholos-građevine nalazi se križ, koji predstavlja Golgotu. Poviše njega je mala pravokutna udubina kojoj sasvim točno odgovara reljefno prikazan romb s lijeve strane. To je predstavljanje ulaza u grob i kamena koji je bio uklonjen s njega. Kamen je dat u perspektivi te je stoga romboidnog oblika.<sup>1</sup> Sličan element nalazi se na jednoj ampuli iz Monze, gdje je predstavljeno Uskrsnuće. U središtu tholos, građevine pored koje su Svete žene u razgovoru s anđelom, nije označen ulaz u grob nego samo »odvaljen kamen« s Kristova groba, koji je bio štovan kao dokaz Uskrsnuća. Na jednoj drugoj ampuli iz Monze s gotovo identičnim prikazom Uskrsnuća unutar tholos građevine ističe se asimetrično položen grob, koji je mogao biti »odvaljen kamen« s Kristova groba ili sam grob.<sup>2</sup> Sasvim realističan prikaz Svetoga groba i njegova kamena sačuvao se na poznatom mozaiku iz S. Apollinare Nuovo u Raveni, koji odaje figuralni »predložak« ovog simboličkog prikazivanja.<sup>3</sup> Iz predstave otvorenog groba danog u perspektivi izdvaja se romboidni oblik »odvaljenog kamena« s Kristova groba koji prerasta u simbol Uskrsnuća Krista.

Taj važan detalj kod prikaza Kristova groba na spomenicima inspiriran je brojnim tekstovima kršćanskih pisaca. Unutar tholosa u crkvi Anastasis nalazio se sam grob izdubljen u stijeni i zatvoren jednim ogromnim kamenom, kako navodi Evandjelje. Upravo »u trenutku Uskrsnuća bio je pomaknut taj kamen koji svjedoči i koji je još danas

<sup>1</sup> P. A. Underwood, *The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospel*, *Dumbarton Oaks Papers* 5 (1950), 91—92, Fig. 39—40.

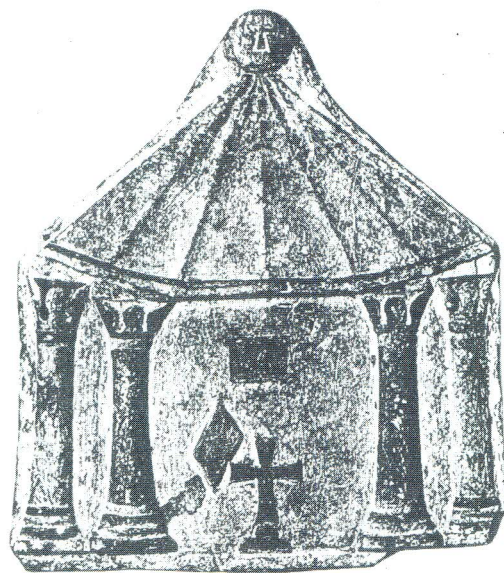
<sup>2</sup> P. A. Underwood, o. c., DOP 5, 92, Fig. 42; A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte* (Monza — Bobbio), Paris 1958, 20—23, Pl. IX, XI

<sup>3</sup> P. A. Underwood, o. c., 92, Fig. 41; A. Grabar, *Christian Iconography, A Study of Its Origins*, Princeton, New Jersey 1980, 124, Fig. 294.



Gata, luneta s prikazom Uskrnuća i Silaska u Limb

tamo« (S. Kiril Jeruzalemski, sredina 4. st.). »Od tamo se ulazi u crkvu sv. Uskrsnuća, gdje se nalazio grob Gospodina i ispred groba kamen« (Breviarius de Hierosolymna, 6. st.). »Uskrsnuće je potvrđeno prvim dokazima kroz njegove prve svjedoke: grob sam i kamen, onaj glasoviti kamen ostavljen na mjestu...« Dakle, uz opise Kristova groba obično se spominje ispred groba kamen „η φερέσβιος πέτρα και ζωηφόρος“<sup>4</sup> Čuveni kamen ima identično značenje kao građevina groba jer je on jednako važan i značajan dokaz Uskrsnuća, te se i u umjetnosti prikazuje taj izuzetno bitan detalj. Stoga bi simbol romba na našem reljefu mogao značiti upravo »odvaljen kamen« s Kristova groba, odnosno prazan grob. Historijski spomenik groba u Jeruzalemu samo je formalni povod za predstavljanje onoga što simbolizira prema vjeri. To je prvi dokaz Uskrsnuća, događaja na kojem se bazirala kršćanska doktrina.

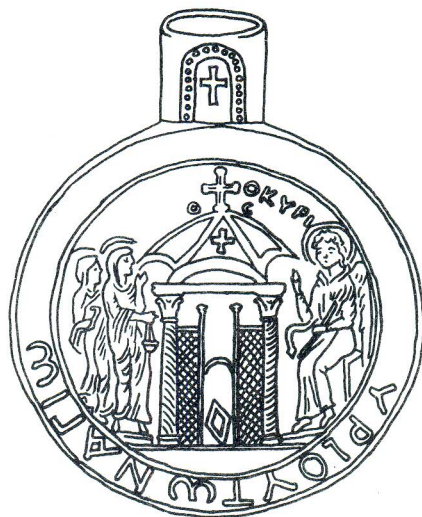


Reljefna ploča iz Sirije u Dumbarton Oaks Library and Collection (prema Underwoodu)

Drugi simbolički prikaz izduženog vijugavog oblika prikladno ispunja prostor prateći obrise tijela golubice. Njegov gornji kraj neposredno je povezan s rombom, dok je donji poput bršljanova lista. To je prikaz tzv. »homerskog« tipa ključa, u stvari metalne šipke koja se

<sup>4</sup> J. Villette, *La Résurrection du Christ dans l'art chrétien du IIe au VIIe siècle*, Paris 1957, 72—76.

savija dva puta pod pravim kutom. Njegovo otkriće pripisuje se Teodoru sa Samosa, a u umjetnosti se prikazuje vrlo rano, krajem 6. na 5. st. pr. n. e. U grčkoj klasičnoj umjetnosti pojavljuje se u ikonografiji svećenica. One su prema literarnim izvorima čuvarice hrama te se u likovnoj umjetnosti predstavljaju s ključem, i to isključivo »homerskog« tipa. Mnoga grčka božanstva prikazuju se s ključevima, među kojima



Ampula iz Monze s prikazom Uskrsnuća (prema Garrucciju)

posebno ona koja su povezana s podzemljem. U prvom redu to je Pluton, njegova žena Persefona, zatim Hekata i Kibela, koji drže ključeve podzemnog svijeta. Naime, kako navodi Pausanija opisujući prikaze stola od zlata i slonovače Kolotisa u Olimpiji, Pluton »drži ključ podzemlja i priča se da se tim zatvorio Had od Plutona i tako se nitko ne može vratiti iz njega«. Veliki broj prikaza svećenica s ključem ili božanstava susreće se na nadgrobnim i votivnim reljefima, freskama oslikanim grobnicama i na nadgrobnim vazama.<sup>5</sup>

Taj tip ključa, dakle, često se upotrebljavao za zatvaranje vrata podzemnog svijeta. To možda najbolje ilustriraju njegovi prikazi na helenističkim nadgrobnim stelama u obliku vrata.<sup>6</sup> Ne samo da se taj tip

<sup>5</sup> O tom tipu ključa usp. doktorsku dizertaciju s kataloškim prikazima i kompletnom bibliografijom, A. Γ. Μάντις, Προβλήματα της εικονογραφίας των ιερειών και των ιερέων στην αρχαία ελληνική τέχνη, Θεσσαλονίκη 1983, 29-60, πιν. 46-53.

<sup>6</sup> G. Mendel, Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines, tom. III, Constantinople 1914, 296—304.

ključa prikazuje u likovnoj umjetnosti nego su prilikom arheoloških istraživanja **pronađeni** njegovi metalni oblici koji dugo zadržavaju oblik starijih primjera.<sup>7</sup>

Klasična tradicija često je povezivala »homerski« tip ključa s podzemljem — Hadom. Njegov oblik odgovarao je ključu podzemnog svijeta čija vrata su bila zatvorena polugama, tj. šipkama. Primjena upravo tog tipa ključa na reljefu nije slučajna. On predstavlja sasvim određenu ideju, vrlo poznatu antičkom svijetu. Ranokršćanska umjetnost, koja proizlazi iz antičke klasične umjetnosti, ne samo da preuzima i koristi poznate oblike određenih elemenata, nego zadržava njihovo značenje primjenjujući ga na svoj način u novom kontekstu. »Homerski« tip ključa simbolizira ovdje podzemni svijet.

Treći simbol, antitetički postavljen u odnosu na prva dva, nalazi se ispred lijeve golubice. Tu se prepoznaje klasični oblik antičkog ključa s okruglim prstenom i tri zupca na peru. U kršćanskoj ikonografiji smatra se atributom sv. Petra, koji je »claviger regni caelorum«. Najčešće prikazan na ranokršćanskim sarkofazima i mozaicima u sceni Traditio clavium, i to u dvije varijante — Krist predaje ključ Petru ili ga apostol već posjeduje.<sup>8</sup> Likovni izrazi aludiraju na tekst Matejeva evanđelja: »Tebi ću dati ključeve kraljevstva nebeskog, pa što god svežeš na zemlji bit će svezano i na nebesima, a što god razriješiš na zemlji, bit će razriješeno i na nebesima« (XVI, 19). Ključem sv. Petra otvaraju se nebeska vrata, on je simbol kraljevstva nebeskog, te na reljefu iz Gata predstavlja antipod »homerskom« tipu ključa, simbolu podzemlja, odražavajući na taj način dva svijeta.

U središtu kompozicije, pri dnu reljefa, između opisanih simbola uzdiže se mistični brežuljak. Niz njegove obronke teku rajске rijeke. One izviru iz jednog izvora, stijene ovalnog oblika, odakle se račvaju u četiri kraka. Vrlo često su dio mnogih ranokršćanskih prikaza inspiriranih literarnim izvorima nastalim prema opisu u Knjizi Postanka (2, 10—14). Rajске rijeke nisu samo element ukrasa koji određuje mjesto prizora u rajnu nego imaju simboličko značenje. Hrid odakle teku rijeke predstavlja Crkvu, dok rijeke simboliziraju četiri Evanđelja. One proizlaze iz Krista, tj. »žive vode«, Kristove nauke, oglašavajući Evanđelja preko čitavog svijeta. Jedna od takvih alegorijskih interpretacija rajskih rijeka sačuvana je u stihovima Paulina iz Nole — »Petram superstat ipsa petra Ecclesiae de qua sonori fontes meant, Evangelistae viva Christi flumina« (Epist. XXXII, 10).<sup>9</sup>

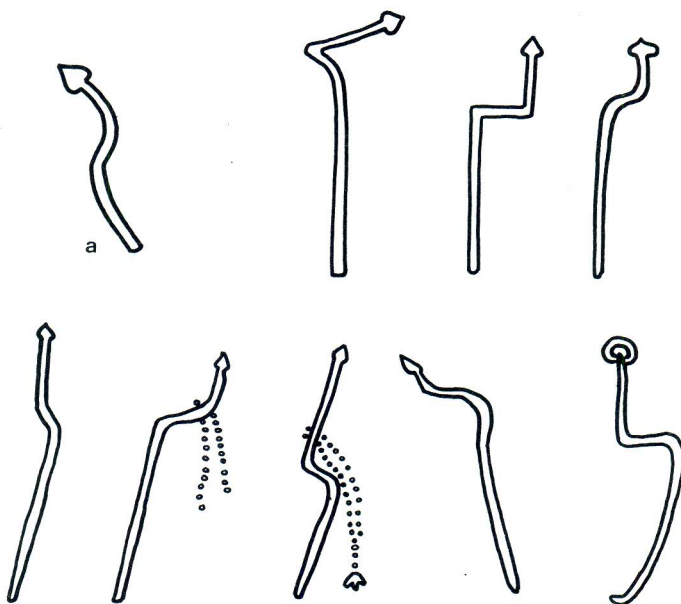
<sup>7</sup> A. Μάυτης, o. c., 146—148, sl. 45.

<sup>8</sup> G. Vikan, *Locking, Security in Byzantium: Locking, Sealing and Weighing*, Dumbarton Oaks Byzantine Collection, Publications No. 2, Washington 1980, 2—9; H. Leclercq, *Clefs. Clefs de Saint Pierre Diction. d'archéo. chrét. et de litur.*, t. III 2, Paris 1914, 1859—1867; P. R. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, vol. (1876), pl. 340,5; 352,2; vol. IV (1877), pl. 24; 271; 283,1; 283,2; 292; 294. J. Jeremias, *κλεις*, G. Kittel, *Theologisches Wörterbuch zum neuen Testament (TWNT) III*, Stuttgart 1957, 743—746.

<sup>9</sup> E. Schlee, *Die Ikonographie der Paradiesesflüsse*, Leipzig 1937, 37—59; P. A. Février, *Les quatre fleuves du paradis*, *Rivista di archeologia cristiana*, Città del Vaticano 1956, 179—199.

Rajske rijeke su često tema primijenjena u svim izrazima likovne umjetnosti ranokršćanskog razdoblja. Prigodno mogu biti označene imenima — Pišon, Gihon, Tigris, Eufkrat, poput onih na mozaiku bazilike u Iunca ili natpisu iz Ostije.<sup>10</sup>

Centralni položaj rajskih rijeka na reljefu ukazuje na njihovu značajnu ulogu u okviru glavnog prikaza. One nisu samostalan likovni prikaz, nego tvore dio cjeline. Poviše njih u tjemenu lunete nalazi se križ u krugu, simbol Krista. Ova dva elementa su u središnjoj osi čitave kompozicije te je već na prvi pogled očita njihova povezanost. Kao na većini ranokršćanskih spomenika, rajске rijeke su ovdje direktno pove-



Crtež »homerskih« tipova ključa  
(a — ključ iz Gata, ostali prema Mantisu)

zane s Kristom nastojeći naglasiti njegovu funkciju.<sup>11</sup> Lik Krista zamijenjen je križem u krugu, vijencem, simbolom pobjede, trofejem. Krist pobjednik postavljen je dakle poviše brežuljka s rajskim rijekama. Promatranjem nastanka samih elemenata razjašnjava se njihova simbolika. Proizlazeći iz rimske, prvenstveno carske triumfalne umjetnosti, ranokršćanska ikonografija preuzima poznate kompozicijske sheme i simbole. Vojni tropaeum, znak pobjede na poganskim spomenicima, kršćani su nadomjestili križem, dok je brežuljak u stvari suggestus vojnih sveča-

<sup>10</sup> P. A. Underwood, o. c., 73, 115; A. Février, o. c., 192, 199.

<sup>11</sup> P. A. Février, ibid.

nosti kojem su dodali mistične rijeke raja, pretvorivši ga u atribut Kristova trijumfa.<sup>12</sup> Prikaz rajskih rijeka u ovom kontekstu zadržao je značenje preuzetog elementa ističući pobjednika Krista.

Krist u trijumfu je središnja figura mnogih ranokršćanskih kompozicija klasične sheme, bilo da je prikazan na prijestolju ili stoji na brežuljku iz kojeg izvire mistične rijeke, odnosno zamijenjen je nekim simboličnim znakom — križem, monogramom, janjetom itd. Okružen je apostolima koji smješteni sa svake strane odaju poštovanje slijedeći uobičajen ceremonijal. Ponekad su njegovi učenici reducirani samo na dvije osobe, najčešće Petra i Pavla. Budući da su na reljefu isključivo simbolički prikazi, oni su također predstavljeni simbolima — golubicama.<sup>13</sup>

Premda reljef u osnovi posjeduje sve elemente klasične ranokršćanske kompozicije, njegova ikonografija je sasvim izuzetna. Predstavljeni simboli poznati su antičkoj, odnosno ranokršćanskoj umjetnosti, ali ne i u ovom kontekstu. Vrlo je važan slijed simboličkih znakova koji otkriva njihove međusobne odnose. U prvom redu to je »odvaljen kamen« s Kristova groba, odnosno prazan grob neposredno povezan s ključem podzemnog svijeta. Nasuprot je prikazan ključ kraljevstva nebeskog, a iz svega toga proizlazi Kristov trijumf.

Osnovna ideja kršćanske religije, na kojoj se bazirala njezina doktrina, jest Uskrsnuće Krista. Vjera u boga koji umire i uskrsava preokupacija je mnogih antičkih religija inspiriranih prirodnim ritmom godišnjih promjena. Zagrobni život, pobjedu nad smrću, težnju k vječnom životu kršćani će ostvariti posredstvom Krista. Na njegovu Uskrsnuću zasniva se spas svijeta i uskrsnuće svih ljudi. To je temeljni događaj, koji neminovno ima trijumfalni karakter izražen u pobjedonosnom uzviku anđela Svetim ženama na Kristovu grobu — »Resurrexit sicut dixit«. Vrlo rano prisutan je u kršćanskim literarnim izvorima, odakle polako prodire u likovnu umjetnost. Prvobitna kršćanska ikonografija uglavnom alegorijski prikazuje ideju općeg spasa ljudi kroz starozavjetne priče aludirajući na Uskrsnuće Krista. U prvom razdoblju nikad nije prikazan glavni događaj. Postepeno nastaje njegova ikonografija, koja se prema opisima Evanđelja zasniva na prvom i najvažnijem dokazu — otkriću praznog Kristova groba. Osnovni je simbol uskrsnuća Kristov grob, prikaz koji se razvija od oblika klasičnog sarkofaga, kao u Dura Europosu, do svečanog tipa tholos-građevine — antičkog mauzoleja, unutar kojeg se nazire sam grob. Pored groba često su prisutni svjedoci, u prvom redu Svete žene u razgovoru s anđelom, kao na većini ampula iz Monze, što je najrašireniji tip prikaza Uskrsnuća. Sceni su često dodani vojnici, stražari, od kojih je jedan budan, dok drugi spava, npr. na reljefu kutije iz Minhenskog muzeja ili one iz British

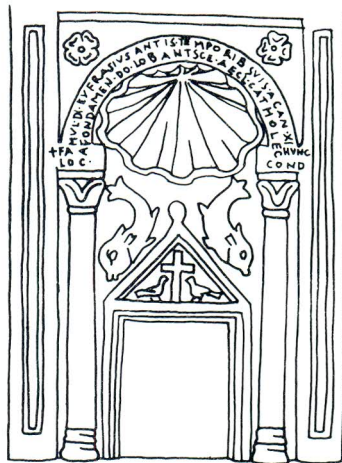
<sup>12</sup> A. Grabar, *Christian Iconography*, 125; J. Villette, o. c., 24.

<sup>13</sup> J. Villette, 19 i d.; E. Schlee, 37, 54, 70; J. P. Kirsch, *Symbolisme de la colombe*, *Diction. d'archéo. chrét. et de litur.*, t. II 2, Paris 1910, 2211—2212; P. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, vol. I (1881), 242, gdje se navode stihovi Paulina iz Nole o toj simbolici: »Crucem corona lucido cingit globo, cui coronae sunt corona apostoli, quorum figura est in columbarum choro«.; Za naš materijal usp. N. Cambi, *Krist i njegova simbolika u likovnoj umjetnosti starokršćanskog perioda u Dalmaciji*, VAHD LXX—LXXI, Split 1977, 85 i d.



Museuma, odnosno diptiha iz Museo Trivulci u Milanu.<sup>14</sup> Vojnici su prisutni i na sasvim simboličkim prikazima, gdje je umjesto groba u središtu kompozicije prikazan križ s vijencem i Kristovim monogramom, što je omiljena tema rimskih sarkofaga, čija je ikonografija preuzeta iz vojne trijumfalne umjetnosti.<sup>15</sup>

Ponekad se pojavljuju i apostoli, »unapred izabrani svjedoci«. Već prvog dana Krist im se pokazao u Jeruzalemu dokazujući svojom pojavom Uskrsnuće. Tako se na piksidi Muzeja Sion u Švicarskoj pored žena i vojnika oko groba nalaze dva apostola, sv. Ivan i sv. Petar, s podig-



Poreč, podnožje oltara iz Eufrazije bazilike

nutom desnom rukom u pokretu svjedočenja.<sup>16</sup> Kršćanska ikonografija nije ostala samo na prikazima Svetih žena i vojnika nego je tražila važnije svjedoke, posebno apostole.<sup>17</sup> Stoga dvije golubice na reljefu vjerojatno simboliziraju apostole, svjedoke tog glavnog kršćanskog događaja koji će prikazati svijetu.

Drugi način prikazivanja Uskrsnuća Krista, također nastao u antici, jest slika njegova silaska u Limb. To je pretpakao, granična oblast podzemnog svijeta. Slika tog svijeta bila je stalno prisutna u svijesti antičkog čovjeka, odnosno u antičkim poganskim religijama. Vjerovanje da svaki čovjek nakon smrti odlazi u podzemni svijet, kojim vladaju podzemna božanstva i odakle se nitko ne može vratiti, oduvijek je zaokupljala ljudsku maštu. Stoga nije neobično da Krist nakon raspeća odnosno polaganja u grob silazi u taj svijet: »Corpus Christi iacuit in sepulchro

<sup>14</sup> J. Villette, 7—18, 59—87, Pl. XXXVIII, XXXIX; P. Garrucci, vol. VI (1880), 67—68, Tav. 446,3.

<sup>15</sup> A. Grabar, Christian Icon., 124—125, sl. 297—299.

<sup>16</sup> J. Villette, 7—9, 83, Pl. XXXVII

<sup>17</sup> A. Grabar, Christian Icon., 124.

et dum illud sacrum corpus in sepulchro iaceret, anima Christi descendit ad inferum«. To se prema mišljenju većine teologa dešava prije Uskrsnuća.<sup>18</sup>

Ulaz u podzemni svijet predstavljen je vratima. Prema biblijskim izvorima to su »vrata smrti«, »vrata mjedena i gvozdena« zatvorena »željeznim prijevoznicama«, »zasunima« koje razbija Krist prilikom svog silaska.<sup>19</sup> On ima »ključeve smrti i podzemlja«.<sup>20</sup> Preko Krista pobjednika i otkupitelja prisutne su dvije ideje — pobjeda nad smrću, Hadom, Sotonom, i oslobađanje umrlih ljudi prije Krista. Tim činom omogućeno je Uskrsnuće Kristovo kao i svih ljudi poslije njega. U stvari, ono započinje u podzemnom svijetu, odakle slijedi penjanje prema kraljevstvu nebeskom.

Misao parable iz Matejeva evanđelja, »isto kao što je Jona bio tri dana i tri noći u stomaku ribe, tako sin čovjeka će biti tri dana i tri noći u srcu zemlje«, vrlo rano je prisutna u kršćanskim tekstovima. Prvi put se spominje u Anafori Hipolita Rimskog 218. g., a zatim ulazi u kršćanske simbole u 4. i 5. st.<sup>21</sup> Kao tema prvi put se pojavljuje u apokrifnom Nikodemovu evanđelju nastalom početkom 5. st., no prisutna je i u Uskrsnim homilijama Ivana Zlatoustog i drugih.<sup>22</sup> Likovni prikazi u antici ove toliko bitne ideje kršćanske doktrine gotovo da nisu sačuvani. Dosad je poznat samo jedan primjer iz 5. ili 6. st. na stupu ciborija Sv. Marka u Veneciji. Tu je pored prikaza Svetih žena na grobu predstavljen Kristov silazak u Had i to na sasvim realističan način. Krist oslobađa Adama vodeći ga za ruku, a pod nogama gazi Had i Sotonu. Slijedeći poznati primjeri prikazani su na ranosrednjovjekovnim freskama, kao u S. Maria Antiqua (7. ili 8. st.), S. Clemente u Rimu itd., gdje se postepeno formira ikonografski tip Krista nad razvaljenim vratima Hada, koji odvodi Adama, Evu i druge. Tema Kristova silaska u Limb stvorena od bizantske umjetnosti u antici je paralelna s prvim načinom predstavljanja Uskrsnuća — otkrićem praznog Kristova groba, no odvojeno je prikazana kao na stupu ciborija Sv. Marka u Veneciji. U kasnijoj srednjovjekovnoj ikonografiji Zapada ona je zadržala tu dvojnost, dok je na Istoku u potpunosti zamijenila prvu sliku Uskrsnuća, gdje je uobičajen *Ανάστασις* uvijek Silazak u Limb.<sup>23</sup>

Na reljefu iz Gata tema je predstavljena sintezom tih dviju odvojenih scena. Aluzija na silazak u Limb izražena je »homerskim« tipom ključa neposredno povezanim s praznim Kristovim grobom, što je jedinstven primjer prožimanja dviju dosad ikonografski različitih prikaza,

<sup>18</sup> J. Villette, 89—106; L. Réau, La Descente aux Limbes, Iconographie de l'art chrétien, t. II, Paris 1957, 531—537.

<sup>19</sup> Job XXXVIII, 17; Ps. IX, 14; Iz. XLV, 2; Ps. CVII 16—18.

<sup>20</sup> Otk. I, 18.

<sup>21</sup> J. Villette, 90 i d.

<sup>22</sup> J. Radovanović, Jedinstvene predstave Vaskrsenja Hristovog u srpskom slikarstvu XIV veka, Zograf 8, Beograd 1977, 41; T. J. Sagi - Bunić, Povijest kršćanske literature, Zagreb 1976, 191.

<sup>23</sup> J. Villette, 92 i d., Pl. XLII, XLIV, XLV, XLVI; L. Réau, La Descente aux Limbes, 532—536; A. Grabar, Christian Icon., 125—126, sl. 302. Pitanje datiranja stupova ciborija Sv. Marka u Veneciji u 5.—6. st. još uvijek je problematično.

no sadržajno vrlo bliskih. Naime, Krist nakon polaganja u grob silazi u podzemni svijet, jer on posjeduje »ključeve smrti i pakla«. On otvara vrata Hada, pobjeđuje smrt i oslobađa ljude Starog zavjeta. Upravo odatle započinje njegovo penjanje prema drugom nebeskom svijetu, njegovo uskrsnuće. Time on otvara vrata Raja, tj. novog svijeta, koji je ovdje predstavljen drugim tipom ključa, tzv. ključem sv. Petra. Razlika u ključevima, antitetički postavljenima, odražava dva svijeta. Klasični, »homerski« ključ označava ne samo podzemni nego stari svijet, dok je tip ključa, koji Krist daje sv. Petru, ujedno simbol početka novog svijeta s Kristom. Slična ideja konfrontacije dvaju svjetova susreće se u *Évangélaire*, (Par. gr. 75 f° 255, Paris iz 12. st.), gdje je prikazan silazak u Limb. U sredini je kompozicije Krist nad slomljenim vratima Pakla, a



Lastovo, reljefna ploča iz crkve sv. Petra u Ublima

poviše njega je isječak neba s otvorenim rajskim vratima.<sup>24</sup> On je skršio vrata Pakla i otvorio rajska vrata. Tu su dva svijeta predstavljena vratima, dok su na našem reljefu ona izražena ključevima.

Iz prikazanih elemenata proizlazi trijumf Krista, koji je simboliziran križem u vijencu. To je sredstvo i znak njegove pobjede, simbol njegove slave, postavljen upravo u ključnoj točki kompozicije trokutaste sheme. Označava ekvivalent Kristove pobjede nad vladarom podzemnog svijeta, smrću, zlom, te oslobađanje ljudi vezanih lancima. Iz tog svijeta započinje njegovo uskrsnuće, kojim je otvorio vrata Raja. Prikazan je, dakle, trijumf uskrslog Krista u njegovoj besmrtnosti i univerzalnoj vlasti. Uskrsnuće, na kojem počiva kršćanska religija, prožeto je idejom pobjede, dajući cjelokupnoj ranokršćanskoj umjetnosti trijumfalni karakter.



Splitska, dio ranokršćanskog zabata

Dva ljljana, koji izbijaju iz uglova reljefa, ukazuju na to da se radi o rajskom prizoru. Sve se događa izvan vremena i mjesto zbivanja je neodređeno, apstraktno, budući da ranokršćanska ikonografija izražava ideju, a ne određen događaj.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> J. Villette, 105, Pl. XLVII.

<sup>25</sup> J. Villette, 27—28.

Reljef je izrađen u vrlo osebujnoj tehnici, tzv. champlévé. Figure su izvedene urezivanjem crteža oštrim žljebovima. Zatim je pozadina grubo izdubljena za 2—3 mm, tako da tvori kontrast s glatkom i ravnom površinom ornamenta. Hrapava površina podloge obično se ispunjavala obojenim materijalima — stuccom, pastom ili voskom. Tehnika champlévé u stvari je vrsta inkrustacije primijenjena u tehnici plitkog reljefa s figuralnim ili geometrijskim ukrasom kod kojeg je plastični efekat zamijenjen kolorističkim. Njezin naziv potječe iz zlatarske tehnike, gdje je pozadina također ispunjena različitim bojanim materijalima.



Nejašmići - Katuni, ranokršćanski zabat

Dvodimenzionalna obrada naglašena je glatkom površinom ornamenta u odnosu na bojanu pozadinu, što donekle suodređuje njezinu primjenu. Tehnika je upotrijebljena uglavnom na pločama zidne oplata, elementima friza, ili ukrasa kapitela, a može se naći na pločama pregrada i rubovima oltarnih stolova. Proizlazi iz ranije poznatog mramornog oblaganja zidova — opus sectile, mramornih intarzija koje su posebno ukrašavale crkve, a nastavila je pratiti bizantsku umjetnost kroz Justinijanovo razdoblje i dalje. Ona je poput fresaka čiji ornamentički često imitiraju upravo tehniku marmoriranja na zidovima ranokršćanskih objekata, bila jednostavnije i skromnije rješenje. To je nova vrsta arhitektonske dekoracije, nastala spajanjem mramornih zidnih oplata s elementima slikarske tehnike, bilo fresaka ili mozaika. Ne samo da je plastični efekt skulpture zamijenjen kolorističkim nego su preuzeti i ikonografski sadržaji zidnog slikarstva. Naime, osim biljnih i geometrijskih motiva sa životinjskim likovima, vrlo često su izraženi ikonografski prikazi prizora iz Biblije kao i pojedinih svetaca, kao na reljefima iz Martyriona u Seleukiji kod Antiohije ili na ulomcima iz Louvrea, koji

također potječu iz Sirije. Tehnika je dosad poznata u Siriji, Palestini, Libanonu, Grčkoj, osobito Cipru u 5. i 6. st., no još nije dovoljno proučena.<sup>26</sup>

Reljef je izrađen od poluprozračnog mramora bjeličaste boje, makroskopski izražene kristalaste građe. Na osnovi mineraloško-petrografske analize uzorka ne može se sa sigurnošću utvrditi porijeklo kamena. Blizak je materijalima antičkih kamenoloma Parosa i Pentelika, a možda potječe i iz prokonoških kamenoloma, budući da su tokom 5. i 6. st. bili intenzivno eksploatirani, odnosno iz neke od njihovih radionica prisutnih na Jadranu.<sup>27</sup> Na to bi ukazivala ne samo champlevé tehnika reljefa, čije porijeklo treba tražiti na Istoku, nego i visoka umjetnička kvaliteta njegove izrade i, svakako, osebujna ikonografija. Vjerojatno je nastao u 6. st., za vrijeme Justinijana, što ujedno odgovara i arhitekturi kojoj je pripadao.



Luneta iz Bizantskog muzeja u Ateni

Reljef je dakle prikazivao Uskrsnuće Krista, najvažniji događaj kršćanske religije. S obzirom na svoju poruku kršćanima, svakako je zauzimao bitno mjesto u ranokršćanskoj crkvi u Gatici. Njegov oblik i izgled — polukružne tanke ploče ukazivao bi na to da je bio uzidan na podnožju oltara, tj. nad vratima fenestellae confessionis. Slične

<sup>26</sup> R. Stillwell, *Reliefs from the Martyrion at Seleucia, Antioch on the Orontes III: Excavations 1937—39*, Princeton 1941, 124—125; M. Rosen-Ayalon, *Notes on a Particular Technique of Architectural Decoration*, *Israel Exploration Journal* 24, Jerusalem 1974, 232—236; C. Metzger, »Exemples d'icographie de mosaïque appliquée à la sculpture», *Mélanges de l'École française de Rome (MEFRA)* 92—1, Roma 1980, 545—561; S. A. Boyd, *A Little — known Technique of Architectural Sculpture: Champlévé Reliefs from Cyprus*, *Jahrbuch des Österreichischen Byzantinistik*, Akten II/5, Wien 1982, 313—325.

<sup>27</sup> Mineraloško-petrografsku analizu uzorka kamena lunete iz Gata napravio je prof. Branko Crnković, Rudarsko-geološko-naftni fakultet, Zagreb, na čemu srdačno zahvaljujem. Usp. J. B. Ward-Perkins, *Dalmatia and the Marble Trade*, *Disputationes Salonitanae*, Split 1970, 38—44; *Isti*, Tripolitania and the Marble Trade, *The Journal of Roman Studies*, vol. XLI, London 1951, 103.

reljefne prikaze odnosno najbliže analogije nalazimo na podnožjima oltara ranokršćanskih crkava. Iznad fenestellae confesionis u obliku vrata nalaze se reljefi sa simboličkim predstavama u formi lunete ili zabata. Reljef oltara Eufrazijeve bazilike u Poreču ima iznad vrata trokutasti zabat, na kojem je križ između dvije golubice.<sup>28</sup> Brojni su primjeri identičnih lunetnih prikaza na oltarima ravenatskih bazilika ili onog u Pomposi, gdje je križ između dvije ovce.<sup>29</sup> Na području Dalmacije poznato je nekoliko sličnih reljefa koji su se nalazili nad glavnim ulaznim vratima crkve. Na njima središnju os zauzima križ oko kojeg su antitetički postavljene ovce, bilo da je u obliku antičke stele, kao reljef iz crkve sv. Petra na Lastovu, ili trokutastog zabata, kao oni iz Splitske ili Nejašmića — Katuna.<sup>30</sup> Osim tih jednostavnih simboličkih prikaza Krista na reljefima iznad vrata crkvenih građevina ili fenestallae confesionis nalazimo i ikonografski složenije scene, poput lunete iz Gata. Tako je prema opisu biskupa Agnellusa nad vratima crkve sv. Križa u Raveni (5. st.) bio prikazan Krist na brežuljku s četiri izvora, okružen s četiri životinje Apokalipse.<sup>31</sup>

Ovakvi simbolički prikazi, stvoreni u kasnoj antici, nalazili su se, dakle, u lunetama ili zabatima vrata fenestallae confesionis odnosno



Šopot, zabat ranosrednjovjekovne oltarne pregrade

<sup>28</sup> M. Prelog, Poreč, grad i spomenici, Beograd 1957, sl. 208.

<sup>29</sup> P. Angiolini Martenelli, »Corpus« della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna I, Roma 1968, sl. 1, 2, 8, 11, 13 i d.; M. Salmi, L'Abbazia di Pomposa, Roma 1936, 101, fig. 177.

<sup>30</sup> J. Jeličić - G. Nikšić, Konzervacija ranokršćanske crkve u Ublima na Lastovu, Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske 6—7, Zagreb 1980—81, 57—58.

<sup>31</sup> A. Février, 190—191.

glavnih ulaza u crkve. To je izražavalo usku povezanost dekoracije arhitektonskog prostora s liturgijom koja se u njemu odvijala, te se upravo na tim mjestima javljaju najvažnije poruke kršćanima. Ta se tradicija zadržava i kasnije na srednjovjekovnim reljefima poput lunete s pticama i križem iz Bizantskog muzeja u Ateni, a slični prikazi prisutni su i na zabatima oltarnih pregrada naše ranosrednjovjekovne arhitekture.

Prikaz Uskrsnuća Krista odnosno njegova Silaska u Limb na luneti iz Gata jedinstven je, dakle, ikonografski primjer prožimanja ovih dviju srodnih tema. Sažeti simbolički znakovi u strogo simetričnom nizu, hijerarhijski postavljeni, što je svojstveno likovnom govoru 6. st., izražavaju osnovnu ideju kršćanske religije. Reljef se potpuno izdvaja od dosad poznatih načina prikazivanja Uskrsnuća, kao što je i sama crkva u kojoj se nalazila sasvim izuzetna građevina u tipologiji kasnoantičke sakralne arhitekture. Oni su odraz procvata bizantske umjetnosti, koja je za Justinijanova vremena prožela jakim kulturnim strujanjima i ponovno sjedinila mediteranski svijet.



## ICONOGRAPHIE DU TYMPAN PALÉOCHRÉTIEN DE GATA

Jasna Jeličić

Une église paléochrétienne à plan central a été découverte en 1982 à Gata près d'Omiš. Le bâtiment est de forme carrée, avec narthex et couloir faisant le tour du centre trifolié. L'église diffère tout à fait quant à la typologie connue jusqu'à présent des édifices sacrés de l'Antiquité tardive dans notre région et est l'expression du très haut niveau de l'architecture byzantine durant la période de restauration de l'Empire par Justinien. C'est un exemple unique d'importation directe d'un projet architectonique précis sans influences de traditions locales, ce qui s'est aussi manifesté dans la décoration intérieure de la construction. D'après les recherches effectuées, l'église faisait partie d'un vaste ensemble sacré qui, dans sa section nord, possédait plusieurs salles annexes à destination économique. C'est précisément là qu'était une représentation en relief sur une mince plaque de marbre blanc.

Ce relief est exécuté en forme de tympan, dans la technique du champ-levé. A première vue, la composition du relief révèle une disposition symétrique des éléments présents qui suit la forme donnée du schéma triangulaire. Le volume est dominé par deux oiseaux — des colombes — affrontés par rapport à l'axe du relief. L'axe central du relief est accentué, formé par une suite de symboles disposés dans un strict ordre vertical. Le premier dans cette suite au sommet du tympan, c'est-à-dire dans le point clef de la composition, est une croix dans un cercle. Son pendant symétrique au bas du relief est une colline avec les Fleuves du Paradis. La partie centrale est formée de symboles également affrontés — deux clefs de différents types et un objet de forme romboïdale.

Devant l'oiseau de droite se trouvent deux représentations symboliques. La première, juste au-dessous du cou, est en forme de losange. Un semblable symbole se rencontre sur certains monuments de l'art paléochrétien où est représenté le tombeau du Christ. Ainsi sur l'avvers d'une plaque en relief de Syrie, sur les ampoules de Monza au centre de l'intercolumnium de la construction tholos, se trouve un losange représentant «la pierre roulée» du tombeau du Christ, respectivement le tombeau lui-même. Dans le cadre des descriptions du tombeau du Christ, dans de nombreux textes d'écrivains paléochrétiens, devant le tombeau est ordinairement mentionné cet important détail „ἡ φερέτβιος πέτρα καὶ ζωηφόρος”, la célèbre pierre qui a une signification identique à celle de construction même du tombeau, car elle est aussi importante et significative comme preuve de la Résurrection.

La deuxième représentation symbolique en liaison directe avec le losange est le «type homérique» de clef, en réalité barre métallique repliée deux fois à angle droit. La tradition classique mettait souvent en rapports le type de clef «homérique» avec le monde souterrain dont les portes étaient fermées par des leviers ou barres. L'utilisation de cette clef sur le relief représente une idée bien définie symbolisant le monde souterrain.

Le troisième symbole, disposé en face des deux précédents devant la colombe de gauche, est la forme classique de la clef antique. Dans l'iconographie chrétienne, elle est considérée comme l'attribut de saint Pierre car c'est avec elle qu'on ouvre les portes du Paradis. C'est le symbole du Royaume des Cieux et elle représente, sur le relief, l'antipode de la clef de type «homérique», symbole du monde souterrain, reflétant ainsi les deux mondes.

Au centre de la composition, vers le bas du relief, entre ces symboles s'élève la colline mystique avec les Fleuves du Paradis. Au-dessus, au sommet du tympan, la croix dans un cercle, symbole du Christ. Ces deux éléments sont dans l'axe central de toute la composition. Comme dans la majorité des monuments paléochrétiens, les Fleuves du Paradis sont directement liés au

Christ, dans l'intention de souligner sa fonction. La figure du Christ est remplacée par une croix dans un cercle, une couronne, symbole de la victoire, donc le Christ triomphant est placé au-dessus de la colline avec les Fleuves du Paradis qui représentent, en fait, son support, l'attribut de son triomphe.

Le Christ triomphant est la figure centrale de nombreuses compositions paléochrétiennes. Il est entouré d'apôtres qui lui rendent hommage. Parfois ses disciples sont réduits à deux personnes, le plus souvent aux saints Pierre et Paul. Etant donné qu'il est uniquement question ici de représentations symboliques ceux-ci sont représentés par des symboles — des colombes.

Quoique le relief possède fondamentalement tous les éléments des compositions paléochrétiennes classiques, son iconographie est tout à fait particulière. Ces symboles sont connus, mais pas dans ce contexte. La succession des signes symboliques est très importante; elle révèle leurs relations mutuelles. En premier lieu c'est la «pierre roulée» du tombeau du Christ, c'est-à-dire le tombeau vide, directement lié à la clef du monde souterrain. Par opposition est représentée la clef du royaume céleste, et de l'ensemble surgit le Christ triomphant.

L'idée principale de la religion chrétienne sur laquelle repose toute sa doctrine est la Résurrection du Christ. Sur sa Résurrection se fonde le salut du monde et la résurrection de tous. Dans l'art primitif paléochrétien, l'événement principal n'est jamais représenté. Progressivement se crée son iconographie qui, d'après les sources littéraires, se base sur la première — et plus importante — preuve la découverte du tombeau du Christ vide. Le symbole principal de la Résurrection est le tombeau du Christ. Près du tombeau sont souvent présents des témoins, en premier lieu les Saintes Femmes en conversation avec l'ange, les soldats, quelquefois les apôtres, étant donné que l'iconographie chrétienne cherchait des témoins plus importants. (Ampoules de Monza, reliefs des boîtes du Musée de Munich et du Musée britannique, la pyxide de Sion en Suisse, etc...).

L'autre façon de présenter la Résurrection du Christ, conçue aussi dans l'Antiquité, est l'image de la descente aux Limbes. Les représentations figuratives de cette idée, également essentielle, de la doctrine chrétienne dans l'Antiquité, ne se sont pour ainsi dire pas conservées. Jusqu'à présent, on n'en connaît qu'un seul exemple des Ve ou VIe siècles, sur la colonne du ciborium de la basilique St-Marc de Venise. Là, outre la représentation des Saintes Femmes sur le tombeau, figure le Christ qui libère Adam et foule au pied Hadès et Satan. Sur le relief de Gata le thème est représenté par une synthèse de ces deux scènes distinctes. L'allusion à la descente aux Limbes est exprimée par la clef du type «homérique» qui est directement liée au tombeau du Christ, symbolisant le monde souterrain. Est donc représenté un exemple unique d'interpénétration de deux, jusqu'à présent, différentes présentations iconographiques, mais très proches par leur contenu. C'est-à-dire que le Christ, après sa mise au tombeau descend dans le monde souterrain, car il détient «les clefs de la mort et de l'enfer». Il ouvre les portes des enfers, domine la mort et délivre les humains de l'Ancien Testament. C'est précisément à partir de là que commence sa montée vers l'autre monde céleste, sa Résurrection. Il ouvre ainsi les portes du Paradis, c'est-à-dire du nouveau monde qui est représenté ici par l'autre type de clef, la clef de saint Pierre. La différence des clefs placées l'une contre l'autre, exprime les deux mondes. La clef classique «homérique» désigne non seulement le monde souterrain mais aussi l'ancien monde, alors que l'autre type de clef que le Christ donne à saint Pierre, est le symbole du début d'un nouveau monde avec le Christ. De ces éléments représentés surgit le triomphe du Christ qui est symbolisé par la croix dans une couronne. C'est le moyen et le signe de sa victoire, disposé juste dans la position clef de la composition à schéma triangulaire. A la scène du triomphe du Christ Ressuscité dans son immortalité et pouvoir universel assistent les apôtres, «les témoins choisis d'avance» qui présenteront au monde cet événement principal de la chrétienté. Les deux lys qui apparaissent aux angles du relief indiquent qu'il s'agit là d'une scène paradisiaque.

Tout se déroule hors du temps et le lieu est indéfini, abstrait, étant donné que l'iconographie paléochrétienne exprime une idée et non un événement précis.

Le relief est exécuté en marbre blanc, mais d'après l'analyse minéralogique et pétrographique on ne peut avec certitude établir son origine. Il est proche des matériaux provenant des carrières de pierre antiques de Paros et du Pentélique et peut-être provient-il des carrières du Proconèse, étant donné qu'elles étaient intensivement exploitées durant les V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> s., en particulier par l'un de leurs ateliers du littoral adriatique. A cela peut faire croire non seulement la technique du champlévé du relief — dont il faut rechercher l'origine en Orient — mais aussi sa haute qualité d'exécution et certainement son iconographie particulière. Il a dû vraisemblablement être créé au VI<sup>e</sup> s., à l'époque de Justinien, ce qui correspond aussi à l'architecture où il est inséré.

Ce relief représentait la Résurrection du Christ, l'événement le plus important de la religion chrétienne. Étant donné le message qu'elle apportait aux chrétiens, elle prenait, de tout façon, une place essentielle dans l'église paléochrétienne de Gata. Sa forme et son aspect — mince plaque semi-circulaire — démontrent qu'elle devait être encastrée et, cela, probablement, à la base de l'autel, c'est-à-dire au-dessus des portes des fenestellae confessionis. Une représentation en relief semblable, c'est-à-dire aussi proche que possible, nous la trouvons à l'Euphrasienne de Poreč et dans les basiliques ravennates. On en connaît aussi quelques reliefs semblables sur le territoire de la Dalmatie; ils se trouvaient au-dessus de la porte d'entrée des églises. Sur ceux-ci, le milieu de l'axe est occupé par la croix autour de laquelle sont antithétiquement placés des agneaux, soit qu'ils se présentent sous forme de stèle antique — tel que le relief de saint Pierre à Lastovo, soit qu'il prenne la forme d'un tympan triangulaire, comme ceux de Splitska ou de Nejašmići—Katuni. Cette tradition continue à se maintenir sur les reliefs médiévaux, tels que les tympons de chancels de notre architecture médiévale.

Le relief du tympan de Gata représente un exemple iconographique unique de représentation de la Résurrection du Christ, respectivement de la descente aux Limbes tout comme l'église même où il se trouvait est une construction particulière dans la typologie architecturale de l'Antiquité tardive. C'est le reflet de la floraison de l'art byzantin à l'époque de Justinien, de la koiné méditerranéenne.