

Ivica ŽIŽIĆ

Slava križa. Simboli i slike vjere u ranokršćanskoj kulturi

– Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2017.,
198 str.

Početkom godine Kršćanska sadašnjost objavila je knjigu *Slava križa. Simboli i slike vjere u ranokršćanskoj kulturi*. Riječ je o novoj studiji Ivica Žižića, svećenika Splitsko-makarske nadbiskupije i profesora liturgike u Splitu i Rimu, u kojoj se promatra i analizira složeni suodnos liturgije, teologije, vjere i umjetnosti te arhitekture u ranokršćanskome razdoblju. Odmah na početku autor nam daje važno usmjerenje svoga znanstvenog istraživanja: »Pojam *starokršćanska* ili *ranokršćanska umjetnost* obuhvaća likovnu umjetnost, arhitekturu i skulpturu nastalu u razdoblju kasno-antičke umjetnosti, u vremenu tzv. ranog kršćanstva, koje još nazivamo i razdobljem *staroga vijeka*. Pridjev 'kršćanska' kazuje da je riječ o umjetnosti nadahnujoj i oblikovanoj kršćanskim vjerovanjima, predajama i liturgijskim običajima. Taj pojam, međutim, sadrži mnogo više od toga da bi kršćanska vjera bila tek 'idejna podloga' umjetnosti. U razdoblju prvih stoljeća kršćanstva je umjetnost bila sastavni dio izričaja kulture crkvene zajednice te odraz vjerskog iskustva. Stoga bismo mogli reći da pojam kršćanske umjetnosti ne želi samo opisati neki posebni stil, razdoblje ili stvaralački prostor, nego ukazuje na svoje ishodište – kršćansku vjeru – i

na svoju ulogu u životu crkvene zajednice koja prihvaća, slavi i naviješta otajstvo Isusa Krista.« (7.).

Iz ovog promišljanja proizlazi i temeljna teza studije – umjetnost se ne može reducirati samo na puku dekorativnu funkciju liturgijskog konteksta, jer u Crkvi umjetnost postaje obredni jezik po kojem kršćani govore, ispovijedaju, prenose i slave svoju vjeru. Prema tome, umjetnost nije sekundarni i pomoćni izraz za liturgiju, nego bitni dio samog slavlja otajstava kršćanske vjere. Liturgija uvelike nadahnjuje simbole i slike te istodobno postaje *mjesto* njihova tumačenja, ali i *izvor* samorazumijevanja zajednice Crkve koja se sabire pred Gospodinom. To je posebno jasno u odnosu liturgije i umjetnosti ranokršćanskoga razdoblja, što je ovo razdoblje odredilo kao vrijeme jedinstvenog umjetničkog procvata. Žižić će svoju temeljnu tezu istražiti i razraditi kroz 13 poglavlja ove studije, te obogatiti sa stotinjak slika najznačajnijih ranokršćanskih umjetničkih djela, mjesta i simbola. Na kraju knjige donesen je popis korištene literature te bilješka o autoru.

Prva su dva poglavlja uvodnoga karaktera te imaju za cilj razjasniti pojam ranokršćanske umjetnosti, posebno s gledišta njezine specifičnosti. Analizirajući teološke, povijesne i kulturne prilike povezane s nastankom kršćanske umjetnosti, autor primjećuje vrlo važan dinamizam: »Kršćani su ponajčešće 'nadograđivali' već postojeće simboličke modele značenjima proizašlim iz biblij-

ske tradicije. Polazući u njih specifično kršćansku poruku, u tim se simbolima odražava svijet običajâ, predajâ i vjerovanjâ kršćanske zajednice. No, ranokršćanska umjetnost daje nova značenja, uklapajući simbole i umjetnička djela u posebno kršćansko razumijevanje čovjeka, svijeta i svetoga.« (11.) U uvodnim se poglavljima posebno ukazuje i na *vidljivost Riječi*, odnosno događaj Božjeg utjelovljenja, kojom se definira bit kršćanstva, a koja ima odlučujuću ulogu za (kršćansku) umjetnost, jer ona, izvirući iz onoga obrednoga, čini *vidljivima otajstva vjere* i tako pridonosi razumijevanju te interpretaciji istina vjere. Tako nam se otkriva još jedan vrlo važan dinamizam, koji Žižić trostruko izriče: »Dogmu o Kristu uvijek je pratila slika o Kristu« (17.); »Ikono grafija, dakle, nije samo stvar gledanja, nego dubljeg poniranja i razmatranja istine koja je u njima sadržana« (22.); »Kristološki karakter slike odredit će umjetnost za liturgiju i u liturgiji razvijati estetiku otajstva« (23.). Uz ove dinamizme, autor ukazuje i na paradoks da je prva slika Isusa Krista djelo protivnika kršćanstva (II. st.), kao i na činjenicu da su kršćani isprva svoju vjeru 'pisali' grafijskim simbolima te da je od samih početaka postojala anikonistička struja koja je, u strahu od ikonopoklonstva, unijela ozbiljan konflikt u Crkvu kroz svoje nepovjerenje prema slici. Između suzdržanosti i otvorenosti, kršćani, osobito obični vjernici, očuvali su slike i simbole, ponajprije zato što su u njima vidjeli i živjeli posadašnjenje spasenjskih događaja te tako povukli jasnu

granicu između praznog idola i slike koja sadrži prisutnost prikazanog.

Treće poglavlje donosi analizu najranijih kršćanskih simboličkih i likovnih prikaza. Uglavnom ih se nalazi u katakombama, a uvijek su povezani s Kristom, odnosno temeljnom istinom vjere da je Bog povijesno vidljiv u Kristu. Osobita se pozornost posvećuje analizi lika Dobrog pastira te prikazima Krista kao Orfeja, Heliosa i Filozofa, pri čemu postaje očit gore spomenuti dinamizam kulturne razmjene simbola (inkulturacija), ali i polaganje simbola u specifično kršćanski identitet u kojem se simbol preobražava jedinstvenim kristološkim značenjem (nadilaženje poganske tradicije).

Žižić se u četvrtom i petom poglavlju posvećuje obradi ikonografskih modela molitelja (oranta), sakramenata, događaja spasenja te drugih biblijskih likova i to u kontekstu pogrebnog slikarstva u kršćanskim katakombama, u kojima i počinje kršćanska umjetnost, što ne znači da se ona treba tumačiti samo pogrebnim običajima. Unatoč općem mišljenju, katakombe nisu bile skrovišta kršćana u kojima su slavili euharistiju, nego mjesta pogrebnog bogoslužja, molitve za pokojne i utjecanje mučenicima. Stoga slike u katakombama predstavljaju izuzetno važan način *gledanja* u vjeri, što je već dioništvo onih stvarnosti koje se pojavljuju kao oslikane. Spomenuti, ranoj Crkvi dragi lik oranta preobražava rimsko značenje odanosti u liturgijski stav štovanja jedinoga Boga, u kojem se polako nazire simbol

križa. Budući da je orant prikazan u liku žene, on simbolizira dušu (*anima*), ali i tumači Crkvu koja moli (*Ecclesia orans*) te prije svega život u Bogu kao eshatološko stanje kršćanina. Kod simbola povezanih s dva stožerna sakramenta, krštenjem i euharistijom (voda, riba, sidro, kruh, gozba...), autor ove motive ne povezuje samo s biblijskim prizorima, nego ih tumači posebice kao vizualno artikuliranje istina vjere i tumačenje vazmenoga stanja kršćana. Tipološka interpretacija biblijskih likova nabijena je snažnim teološkim, moralnim i duhovnim poukama, snažno prožetih iskustvom progona kršćana. Tako, npr., starozavjetna Suzana postaje slika optužene i progonjene Crkve koja se jedino uzda u Božju pomoć.

U šestom i sedmom poglavlju pratimo razvoj starokršćanske arhitekture, i to od crkvene kuće – *ecclesia domestica* (prostorije za bogoslužje), preko kućne crkve – *domus ecclesiae* (kuće za bogoslužje, od II. st.), pa do rimske bazilike (carske dvorane, od IV. st.) te drugih bazilika (osobito na svetim mjestima ili nad grobovima mučenika) i crkava u današnjem smislu riječi, kao vrhunca prožetosti forme i sadržaja, liturgije i arhitekture, ali i samosvijesti Crkve koja, kao drugo Kristovo tijelo, ima svoj dom upravo u bazilici. To znači da je zajednica Crkve ona od koje prostor dobiva identitet i formu, a ne obratno. Upravo je u arhitekturi najočitiiji gore spomenuti dinamizam: »Kršćanski arhitekti poslužili su se elementima profanih bazilika, ali su im bitno izmi-

jenili osnovnu usmjerenost u skladu s liturgijskom funkcijom.« (79.) Žarišna mjesta liturgijskog prostora postaju vratnice, ambon, oltar, biskupovo sjedište i krstionica, a u umjetnosti dominira mozaik. Svim je etapama ovoga razvoja zajednička teološka kompozicija slika u kojima sabrana Crkva prepoznaje svoju bit te razrađeni liturgijski mistagoški program koji ozbiljuje i dublje uvodi u otajstva povijesti spasenja. U tom kontekstu posebno se razvijaju ornamentalni podni i zidni mozaici koji su međusobno bitno povezani. Ni oni nisu bili puka dekoracija. »Umjetnost ornamenata umjetnost je 'svetih rubova'« (87.), ustvrđuje Žižić, misleći pri tome na simboličko označavanje rubova između vidljivog i nevidljivog, zemaljskog i nebeskog, ljudskog i božanskog.

Najvlastitiji znamen kršćanstva – križ – obrađen je u sljedećem, osmom poglavlju. Križ je oduvijek imao posebno mjesto. Iako se u počecima prema njemu kao znaku ranokršćanska umjetnost odnosila suzdržano, jer je bio znak sramotne smrti, ipak ga nalazimo u jednostavnoj, grafičkoj formi. Od II. st. križ je stablo života, simbol pomirbe neba i zemlje, a u III. st. povezan je s riječju/slovom (kristološki monogrami). Paralelno s tim, križ je i liturgijska gesta (znamenovanje na čelu prije rada ili molitve) te liturgijski molitveni stav (orant). Nakon Milanskog edikta križ postaje javnim znakom, često urešen dragocjenim materijalima. Žižić, nakon pomne analize salonitanskih križeva, ukazuje da je za umjetnost rane Crkve

bilo posve neuobičajeno prikazivati raspeće. Žrtveni karakter Kristove muke bio je evociran simbolom jaganjca. Od V. st. Krist je prikazan na križu s dva razbojnika (bazilika sv. Sabine u Rimu), ali ne kao mrtav, nego kao uskrsli Gospodin. Tako križ utjelovljuje slavu Uskrsloga koji je svojim križem otvorio nebesa. Kao takav, križ postaje kruna svih kršćanskih simbola i prva molitvena gesta.

Nezaobilazne teme ikonografije mučenika i Blažene Djevice Marije obrađene su u devetom poglavlju. Umjetnost i liturgija bila su jedinstvena mjesta tumačenja, sjećanja i slavljenja mučeništva, kao i posebne spasenjske uloge Marije Bogorodice (najstariji prikaz u Priscilinim katakombama). Ovi ikonografski prikazi jednodušni su u uprisutnjenu njihova živog odnosa s proslavljenim Kristom, bez izravnog prikaza njihova trpljenja te njihove upućenosti prema zajednici vjernika. S tog gledišta autor posebno analizira kapelu sv. Venancija u Rimu te prikaze salonitanskih mučenika.

Deseto poglavlje objašnjava simbolizam biljaka i životinja, gdje opet postaje očito kako simboli, s jedinstvenim temeljnim kristološkim ključem, postaju izvorom uvijek novih tumačenja, ideja i predodžbi. Preuzeti iz hebrejske ili poganske tradicije, simboli prirode, biljaka i životinja (nebo, nebeska tijela, anđeli poput mladića, palme, ljiljani, loze, mladice, drvo, maslina, palma, ribe, delfin, jaganjac, ovce, golubica, feniks, orao, jelen, pelikan...), na poseban način razotkrivaju imaginarnu sposob-

nost kršćana da duhovne stvarnosti lucidno razumiju na temelju svojstava stvorenoga, odnosno kozmičkoga.

Jedanaesto poglavlje donosi Žižićevo opširno teološko izlaganje o odnosu vjere, liturgije i umjetnosti na primjeru »proslavljenog Krista« kao središta umjetnosti rane Crkve. Time je ukazao na međusobnu upućenost dogmatskoga i umjetničkoga, čiji se sklad očituje u ranokršćanskoj liturgiji. Prikazi Krista zapravo prate dogmatski rast Crkve u 'napetosti' razumijevanja Isusa Krista, isprva posebno njegove božanske naravi, a kasnije s većim naglaskom na njegovoj ljudskoj naravi. Tako se od IV. st. sa simboličkog i alegorijskog prikaza Krista prelazi na realistični, koji se razlikuje od jednostavnog naturalizma (Kristov lik bez narativnog konteksta ili Krist sa svitkom u ruci posred učenika, Posljednja večera...). U zlatnom dobu liturgijske umjetnosti (V. – VIII. st.) ovaj će se ilustrativno-narativni princip posebno razviti u zapadnome kršćanstvu, dok će se na Istoku i dalje razvijati kontemplativno-mistični vid slike uroanjene u Božju slavu (zato je na ikonama osobito važan prikaz Kristovih očiju, kroz koje teofanijski Bog pohađa svoj sabrani narod te kroz koje narod uvire u otajstvo). U isto doba u liturgijsku se umjetnost uvodi mozaik, koji samom svojom strukturom simbolizira jedinstvo u različitosti, bitnu osobinu jednog Božjeg naroda.

U pretposljednem poglavlju Žižić se vraća temeljnom kristološkom ključu za ispravno razumijevanje liturgijske

umjetnosti. Čini to preko prikaza velike krize kršćanske umjetnosti – ikonoklazma, posebno vitalnog u VIII. st. Korijeni ove krize leže u nerazumijevanju razlike između klanjanja Bogu te štovanja svetaca, mjesta i predmeta. Prema ikonoklastima, figurativna je umjetnost lažna i odvraća od duhovnog štovanja Boga, jer je odviše ljudska. Autor pokazuje da je ova kriza kršćanske umjetnosti postala zapravo ozbiljnom krizom kršćanstva općenito, budući da se došlo u sukob s temeljnom istinom o Božjoj vidljivosti u Kristu. Upravo je Božje utjelovljenje izvor teofanijske naravi liturgijskih umjetničkih prikaza. Zato je ovo pitanje bilo nužno rješavati preko crkvenih sabora. U tim previranjima, autor nam ukazuje i na još jedno razlikovanje o kojemu je već bilo riječi, a koje će se protegnuti sve do naših dana: u zapadnome kršćanstvu, od kraja VI. st., slika nosi primarnu ilustrativnu funkciju (‘vizualni katekizam’ za nepismene) te s vremenom poprima dekorativnu i moralnu funkciju. Liturgijska estetika tako se našla u službi vjerske pouke, polako gubeći svoju teofanijsko-mistagošku vrijednost. Na Istoku, pak, slika posreduje pogled vjere i više je uronjena u mistični duh liturgije. No, unatoč različitim naglascima, narativna i teofanijska dimenzija slike uvijek ostaju povezane, budući da se oslanjaju na isti temelj – Božju otajstvenu, ali povijesnu vidljivost u Kristu.

Posljednje je poglavlje posvećeno zao kruženom filozofsko-teološkom promišljanju o vezama vjere, ljepote i istine,

očite u temama i modelima ranokršćanske umjetnosti. Iz njega ćemo izdvojiti jednu osobito važnu Žižićevu misao u kojoj je uspješno sažeo program liturgijske umjetnosti: »Kršćani slikaju spasijske prizore ne da bi doslovno vidjeli kako je to izgledalo, nego da bi postali dionici tih događaja. Njihova umjetnost nije didaktička ni ilustrativna, nego molitvena, mistagoška. Kršćani slikama u vjeri gledaju i bivaju dionici onih istih događaja kojima je Bog u Kristu spasio svijet. Slike govore i o njima, jer su oni obuhvaćeni tim događajima. I slike su sastavni dio svijeta slavlja vjere, koji sakramentalnom liturgijom iznova zapodijeva dijalog s tim događajima, živi njihovu djelotvornost u sadašnjosti, kuša ljepotu i istinu koja se u njima očitovala« (179.). Ovaj uvid doveo je autora do sljedeće definicije kršćanske umjetnosti: »Kršćanska je umjetnost kreativni odgovor kršćanske zajednice na Božju vidljivost u Kristu.« (182.).

Svojom sveobuhvatnom izvornom znanstvenom studijom o ranokršćanskoj umjetnosti, koja dosad nije postojala na hrvatskom jezičnom području, Žižić je posebnim svjetlom obasjao ne samo ranokršćanska vremena nego i suvremeno stanje sakralne umjetnosti. Tim nam je svjetlom omogućeno da u povezanosti i ljepoti odnosa vjere i umjetnosti rane Crkve još jasnije uočimo problematičnost suvremene liturgijske umjetnosti i arhitekture. Uzimajući u obzir većinu primjera, nakon ove studije posve je jasno da se suvremena sakralna djela uopće ne susreću s obre-

dom, ne rastu iz njegove estetike, nego se gotovo indiferentno odnose prema onome što je bio temelj umjetnosti za liturgiju i umjetnosti u liturgiji rane Crkve. Dok su nekoć umjetnički izričaji i liturgijski prostor djelovali teofanijski i mistagoški, i nikako drukčije, danas se liturgija gotovo ni ne uklapa u većinu novih ili obnovljenih liturgijskih prostora, nerijetko posve lišenih bilo kakve simboličnosti. To da je nekoć kršćanska umjetnost tumačila kako otajstva vjere tako i samu sabranu zajednicu, danas je naglo zamijenjeno imperativom korisnoga, praktičnoga, povoljnoga i kiča-

stoga. Ovo djelo, pak, zorno i zauzeto pokazuje gdje leži ključ rješenja, kako bi se izbjegli novi anonimni, bezlični i neprivlačni liturgijski prostori te kako se postojeće stanje može popraviti. Zato studiju Ivica Žižića preporučujemo čitateljstvu ne samo kao knjigu od iznimne važnosti za znanstveno proučavanje ranokršćanskih simbola, nego ponajviše kao teološko, kulturološko i umjetničko štivo nezaobilazno za otkrivanje umjetnosti rane Crkve kao norme i temelja za liturgijsku umjetnost Crkve svih vremena.

Boris Vulić