

Tomislav ĆURIĆ* – Igor LOINJAK**

Između adoracije i ikonoklazma – o kulturnoj ulozi slike

Between Adoration and Iconoclasm – On the Cult Role of Images

Sažetak: U ovome se radu autor bavi problematikom poimanja slike u kršćanstvu te njezinoj važnosti u liturgiji i pobožnosti. Kršćanstvo je od svojih početaka bilo religija koja je prihvaćala ulogu i važnost slike u prenošenju radosne vijesti. Brojne se slike i ilustracije već od početaka Crkve mogu pronaći u prostorima koji su bili prilagođeni za održavanje liturgije. Odnos prema slikama u kasnijem se razdobljima mijenjao te je nerijetko uz teološke imao i političke konotacije. Najžešći je sukob nastupio u 8. stoljeću kada je strah od slika doživio svoj vrhunac. U srednjem vijeku slike su također bile važna sastavnica liturgijskih slavlja, a novi je val ikonoklastičkih tendencija nastupio s reformacijom. U ovome će se članku analizirati odnos povjesničara umjetnosti Hansa Beltinga prema kulturnoj ulozi slike u srednjem vijeku i njezinu značenju za vjernike. S druge strane pokazat će se na koji su način crkveni oci nastojali teološkim argumentima sačuvati vjerodostojnost slika i obraniti ih od vrlo snažnih ikonoklastičkih napada, ali ih i sačuvati od pretjeranoga vjerničkoga obožavanja.

Ključne riječi: ikona; ikonofilija; ikonoklazam; kult; srednji vijek; reformacija.

Summary: In the paper, the author addresses the issue of understanding the image in Christianity and its importance in liturgy and piety. From its beginnings, Christianity has been a religion that accepted the role and significance of images in the transmission of the Good News. Numerous images and illustrations can be found in spaces designated for liturgy since the beginning of the Church. In later periods, attitudes toward images changed and often had political connotations in addition to theological ones. The most intense conflict occurred in the 8th century, when the fear of images reached its peak. In the Middle Ages, images were also essential to liturgical celebrations, and the Reformation brought a new wave of iconoclastic tendencies. This article will analyze the attitude of art historian Hans Belting towards the cult role of the image in the Middle Ages and its importance for the faithful. On the other hand, it will demonstrate how Church Fathers employed theological arguments to preserve the credibility of images and defend them against powerful iconoclastic attacks, while protecting them from excessive religious veneration.

Keywords: icon; iconophilia; iconoclasm; cult; Middle Ages; Reformation.

* Doc. dr. sc. Tomislav Ćurić, Filozofski fakultet u Osijeku Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku, L. Jägera 9, 31 000 Osijek, Hrvatska ■ Asst. Prof. Tomislav Ćurić, Ph.D., Faculty of Humanities and Social Sciences, J. J. Strossmayer University of Osijek, L. Jägera 9, 31000 Osijek, Croatia ✉ tcuric@ffos.hr

** Dr. sc. Igor Loinjak, Filozofski fakultet u Osijeku Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku, L. Jägera 9, 31 000 Osijek, Hrvatska ■ Igor Loinjak, Ph.D., Faculty of Humanities and Social Sciences, J. J. Strossmayer University of Osijek, L. Jägera 9, 31000 Osijek, Croatia ✉ iloinjak@ffos.hr

Uvod

Uloga i važnost slike u povijesti zapadne civilizacije često je bila predmet propitivanja, osobito jer je bila važna u bitnim sferama života kao što su religija i politika. Štovanje koje joj se iskazivalo poseban je zamah dobilo u okviru antičke rimske kulture u kojoj je – naspram grčkih idealiziranih prikaza ljudskih figura oblikovanih po principu *kalokagathia* – sve značajniju ulogu imao portret. Portretna slika rađena u verističkom stilu imala je memorabilijisku funkciju, a koristila se u privatne i političke svrhe. Osobito je bila važna kada je trebalo dati dignitet vladajućemu caru jer je njegov portret bio ravnopravna zamjena za živoga vlastodršca. U kršćanstvu su već od njegovih najranijih početaka slike imale važnu funkciju. Uloga im se povećala osobito s njegovim usponom jer se u ranijem judaizmu vrlo revno čuvala tradicija zabranjivanja vizualnoga prikaza Boga koju je Jahve priopćio Mojsiju dajući mu u *Dekalogu* dogmatske naputke kojima se Izraelci moraju striktno pokoravati. Specifičnost je kršćanstva bila u tome što se u njemu naučavalo o doslovnom utjelovljenju božanstva, što u ranijim religijama i kultovima nije bio slučaj. Samo je u kršćanstvu rođeno božanstvo, sam Isus Krist, živjelo među ljudima na njima posve jednak način. Rođen kao čovjek od Djevice Marije, Krist je u vlastitoj naravi istodobno nosio i ljudsku i božansku esenciju. U Kristu je nevidljivi starozavjetni Jahve prvi put u povijesti postao vidljiv i opipljiv.¹ Ta je činjenica na velika vrata uvela religijsku sliku u povijest zapadne civilizacije te joj već od samih početaka osigurala snažan kredibilitet. Međutim vjerodostojnost slike kao zamjene za živoga Boga nije bila jedno-dušno prihvaćena, što je s vremenom poticalo brojne i – u teološko-političkom smislu – žestoke rasprave koje su epilog dobivale u različitim oblicima ikonoklastičkih ili idolatrijskih ideologija.

1. O pojmu slike u kontekstu grčke filozofije

Povijest promišljanja slike u kontekstu zapadne filozofije seže još u antičko doba i kao takva je bez većih ontološko-epistemoloških promjena preživjela do sredine prošloga stoljeća. Tek su u posljednjih četrdesetak godina nastupile značajne promjene u kojima je slika doživjela bitan paradigmatški zaokret otvarajući jedno novo poglavlje u njezinu teorijskom tumačenju. Analizirajući pojam slike od vremena Platona i Aristotela do danas, može se uočiti da je u govoru o slici najvažnija bila reprezentacijska funkcija, na kojoj je počivala njezina esencijalna dimenzija. Reprezenta-

¹ Analizom različitih modusa prikazivanja Kristova lika tijekom kasnoantičkoga i srednjovjekovnoga razdoblja iscrpnije se bavio Michele Bacci u knjizi *The Many Faces of Christ. Portreting the Holy in the East and West, 300 to 1300*. Osim što u njoj propituje složenu povijesnu i kulturnu dinamiku koja leži u pozadini stvaranja i konačnoga uspostavljanja Kristove slike između kasne antike i rane renesanse, autor u studiji istražuje sve dominantniju ulogu vizualnoga iskustva u kršćanskoj vjerskoj praksi koja je promicala vjerovanje u postojanje drevnih dokumenata koji prikazuju Kristov izgled i pokazuje kako je to rezultiralo oblikovanjem portretnih slika, za koje se govorilo da su vjerne životu.

cijska je funkcija bila važna i u razdoblju srednjega vijeka kada se umjetnička praksa nije oslanjala na antičku koncepciju mimeze, ali je u filozofskim i teološkim tekstovima i dalje živjela i pulsirala pomoću duha antičke filozofije.² U okviru rasprave o prirodi slike u zapadnjačkoj misli najčešće se počinje s Platonom i njegovim određenjem umjetnosti i slike u desetoj knjizi *Države*³ govoreći da je

»svaka umjetnost koja podražava daleko od istine i to je, kako se čini, sve što ona može da izrazi, jer od svake stvari obuhvaća samo jedan mali dio i to samo njen izgled (sliku). Tako, na primjer, slikar crta obučara ili stolara i ostale radnike, a da se pri tome ništa ne razumije u njihovu vještinu. Ali ako je slikar dobar, on će stolarevom slikom, koju izdaleka pokazuje, moći prevariti djecu i nerazumne ljude, pa će kod njih stvoriti vjerovanje da je to zaista stolar.«⁴

Ona je smatrana odslikom ili preslikom (*eikon*) neke stvarnosti koja nije morala nužno biti oku dohvatljiva. Primjerice slika nekoga božanstva materijalizacija je njegove nematerijalne dimenzije jer se u slici nevidljiva božanska priroda može inkorporirati u osjetilnu, vidljivu stvarnost. U slici božanstvo postaje aktualizirano i živo prisutno. Slika pri tome nije tek znak ili simbol neke nematerijalne stvarnosti, nego tu stvarnost snagom svoje vidljivosti pretvara u oku dohvatljivu činjenicu koja u svojoj esencijalnoj punini ne gubi ništa od svoje cjelovitosti. Snaga je slike upravo u njezinoj mimetičkoj funkciji pomoću koje oblikuje svijet shvaćen u renesansnom duhu kao *finestra aperta*. Platon je pojam mimeze tumačio u okviru svoga filozofskoga sustava temeljenoga na dualnoj prirodi stvarnosti – jednoga materijalnoga i drugoga idealnoga svijeta savršenih nematerijalnih ideja. Smatrao je da je svaka stvar u materijalnom svijetu samo materijalizacija nematerijalne ideje te stvari koja postoji u svijetu ideja što ju u ontološkom smislu čini o njoj ovisnom. Ništa ne može postojati u materijalnom svijetu što nema svoje utemeljene u onom idealnom. S druge strane mnoštvenost jednakih predmeta u svijetu ispunjenom materijalnim stvarima referira se na isključivo jednu ideju koja je shvaćena kao praslika ili pojam. U tom slučaju ideja stolice jedna je jedina i kao takva pripada savršenomu svijetu ideja, dok broj materijaliziranih stolica u drugom svijetu može biti beskonačan, pri čemu povećanje broja pojedinačnih materijalizacija ni na koji način ne osiromašuje puninu same (jedne i idealne) ideje stolice. Razlog je tomu činjenica da ontološki status ideje i njezina materijalizacija nisu jednaki, nego ideja ima ontološki, ali i epistemološki primat nad materijaliziranim predmetom koji ju predstavlja. U Platonovu sustavu slika je isključivo odslik nekoga bića u materijalnom svijetu, uvjetovan i određen osjetilnim aspektima pojave toga bića u fizičkoj stvarnosti. Ideja je stoga shvaćena kao praslika (*eidos*) koja je u izravnom međusobnom odnosu s odslikom, to jest materijalnim predmetom. Praslika može egzistirati bez predmeta, kao što i predmet može egzistirati bez

² Detaljnije o tome vidjeti u E. R. CURTIUS, *Europska književnost i latinsko srednjevjekovlje*, Zagreb, 1998.

³ PLATON, *Država*, Beograd, 2002., 295–299. (595a–599).

⁴ *Isto*, 299. (598b–c).

slike, ali slika koja je bez oslonca u predmetu – a onda i u praslici – nezamisliva je jer njezin bitak utemeljuje bitak i predmeta i praslike. Platonova koncepcija odnosa slike i predmeta funkcionira po modelu zrcala i sjene pri čemu zrcalna slika pridaje referenciji na koju se odnosi prvobitniji ontološki status, a sebi osigurava tek onaj drugorazredni. Osim ontološke drugorazrednosti, slika posjeduje i epistemološku podređenost jer je manje vrijedna od čistoga mišljenja. Problem je proizvedene (*poiesis*) slike njezina osjetilna priroda zbog koje nije u stanju utjeloviti ideju, nego ju tek odslikati, što može dovesti do privida ili osjetilne varke koja u konačnici onemogućava čovjekovu intelektu dolazak do prave spoznaje – ideala istinskoga filozofskoga mišljenja. Odnos između ideje, predmeta i slike povezuje pojam mimeze, no oponašati treba nepromjenjive ideje onako kako je to učinio demijurg oblikujući svijet u kojem živimo, dajući mu sklad i ljepotu. Demijurg je izravno oponašao opće ideje čiji se bitak može spoznati samo umom. Umjetnik, naprotiv, oponaša predmete koje je stvorio demijurg te ne dopire do biti tih predmeta. O razini slikareva nesavršenoga oponašanja pisao je Edmund Husserl koristeći se pojmom »kontinuirane mnogostrukosti«, naglašavajući njime ovisnost slikara o položaju iz kojega gleda oponašani predmet. Nadovezujući se na taj problem, Goran Sunajko navodi da spomenuta Husserlova sintagma upozorava na činjenicu da »kako se subjekt premješta s obzirom na predmet, on ima drugačiji osjećaj tog predmeta i na empirijski, osjetilan način on može vidjeti samo dio predmeta (npr. stola). Husserl to naziva osjenjivanjem te tvrdi da se na empirijski način ne može doći do predmeta jer se uvijek osjetilima zahvaća samo taj osjenjeni dio.«⁵ Mogućnost promatranja stola iz različitih kutova rezultira nemogućnošću zahvaćanja cjeline što umjetniku onemogućava da jednom slikom predstavi puninu bitka prikazane stvari. Iako je u *Državi*, *Sofistu* i *Filebu* Platon iznosio razloge za opravdanje negativnoga stava prema slikama, ali i umjetnosti općenito, u *Zakonima* je bio nešto blaži dopuštajući uživanje u metafizičkom aspektu umjetničkoga na način da se »uživa u apstraktnom promatranju geometrijskih oblika jer u njihovoj pozadini stoje ideje koje su upravo ti oblici.«⁶

Uz Platona, drugi je nepobitan temelj zapadnjačkoga promišljanja o slici Aristotel. Dok je Platon oblikovao idealistički sustav utemeljen na dualizmu svjetova, njegov je učenik utemeljio realistički filozofski sustav u kojem su vizualna reprezentacija te umjetnost kao ljudska djelatnost zadobile pozitivnije konotacije. Aristotel je jedan u nizu filozofa koji su u pojmu mimeze vidjeli bitan smisao umjetnosti. Doduše, Filozof ne misli da je oponašanje samo po sebi dostatno, nego da prenošenje forme prirodnoga oblika treba biti nadopunjeno umjetnikovim unutarnjim viđenjem svijeta i njegovom sklonošću prema imitaciji koja doprinosi pozitivnoj transformaciji stvarnosti. Poput Platona, Aristotel je umjetnost povezivao s prirodom iako se kod njega nije radilo o degradaciji prirode kao što je to bilo u Platonovu slučaju. Štoviše, Aristotel piše da umjetnost ima moć dovršiti ono što je priroda započela: »Stoga umjetnost u neku ruku – oponašajući i prirodu – tu istu prirodu i usavršava, oplemenjuje,

⁵ G. SUNAJKO, *Estetika ružnog*, Zagreb, 2018., 51.

⁶ *Isto*, 52.

stavlja na viši rang, pa je ta imanentna finalna funkcija umjetnosti također nešto što je podiže u višu sferu od stvarnosti.«⁷ Mimetička priroda umjetnosti Platonu je bila dovoljan razlog da ju smjesti vrlo nisko na listi čovjekovih djelatnosti, dok je Aristotel upravo u njoj vidio iskonsku snagu umjetnosti jer mimeza, prema njegovu mišljenju, nije bila ropsko oponašanje, nego oplemenjivanje i nadgrađivanje svijeta prirode. Ne zanemaruje Aristotel spoznajnu funkciju umjetnosti jer uz njezinu pomoć umjetnik prikazuje nešto što je tipično za određeni predmet, ono paradigmatično, odnosno njegovu pravu esenciju.⁸ Mimeza u umjetnosti ideji pridaje životvornu funkciju jer materijalni svijet uzdiže na višu razinu, daje joj status novoga realiteta što je, ontološki i epistemološki gledano, u suprotnosti s Platonovim naukom, tako da se misao dvojice filozofa o umjetnosti duboko razlikuje.

2. Od slike do ikonoklazma

Povijest pojma slike vrlo je duga i kompleksna, a spomenuti termin u današnjem shvaćanju ima mnogo različitih značenja. Platonovo određenje slike ostavilo je velikoga traga u srednjovjekovnom poimanju umjetnosti zahvaljujući translaciji nekih njegovih teza u neoplatonističkim filozofskim sustavima. Osvrtom na etimologiju pojma Kurt Bauch pokazao je kako je u ranom srednjem vijeku latinski izraz za sliku bio *imago* koji je bio doslovan prijevod grčkoga *eikon*⁹ u značenju pripadnosti, sličnosti, sukladnosti ili istoznačnosti. No etimologija pokazuje kao se *imago* povezuje sa starolatinskim *imor* u značenju istosti i identičnosti neovisno o obliku i materijalnoj osnovi dviju stvari.¹⁰ Bauch međutim pokazuje da se značenje latinske riječ *imago* mijenjalo u srednjem vijeku ne povezujući se kasnije isključivo s odslikom, nego s umjetnikovom imaginacijom i oblikovanjem pojma *imaginarno* što je stvorilo prostor za razvoj novovjekovne estetike i pojavu Kantove treće *Kritike*. »Taj put povijesnoga preoblikovanja slikovnosti do danas tako samorazumljive djelatnosti imaginarnog u umjetnosti – prostora autonomije i slobode umjetnika kao subjekta – priređen je, na prvi pogled paradoksalno, iz biti ikonoklastičkoga spora.«¹¹ Oslanjajući se na Baucha, Žarko Paić piše da je ranosrednjovjekovno značenje slike u smislu slikotvorine aludiralo na svetost statusa slike i njezinu kultnu funkciju jer se prikaz odnosio na život izvornih proroka i svetaca. Autor primjećuje da se uz *imago* javlja i riječ *icon*¹² te da je zahvaljujući prije-

⁷ D. GRLIĆ, *Estetika. Povijest filozofskih problema*, Zagreb, 1974., 52.

⁸ Slika naime ne prikazuje, kako je mislio Platon, samo jedan dio, pa prema tome samo sjenu materijalne zbilje, već, prije svega, samu bit, samu ideju koja je imanentna tom predmetu. *Isto*, 54.

⁹ Žarko Paić navodi da se u dijalogu *Fedra* riječju *eikon* označava »nalikovina, sličnost onoga što jest prikazano s idejom koja određuje prikazivost neke stvari«. Ž. PAIĆ, *Svijet bez slike – ikonoklazam suvremene umjetnosti*, Zagreb, 2006., 29.

¹⁰ K. BAUCH, *Imago*, u: G. BOEHM (ur.), *Was ist ein Bild?*, München, 1994., 276.

¹¹ Ž. PAIĆ, *Svijet bez slike – ikonoklazam suvremene umjetnosti*, 32–33.

¹² Riječ *icon* prema Bauchovu tumačenju ima uže značenje od *imago* te se odnosi na sliku u smislu oslikanoga predmeta. Ikona kao slika nije dakle *imago*, nego je *icon* jer je u njoj sadržana prisutnost božanske punine. Ona ne samo da upućuje na božansku zbilju nego ima i udjela u njezinoj mističnoj prisutnosti. K. BAUCH, *Imago*, 285.

vodu s grčkoga na latinski došlo do promjene značenja pojma slike te do mogućnosti povezivanja srednjovjekovnoga latinskoga izraza *icon* s postmodernističkim Baudri-llardovim pojmom *simulacrum*. »Rimski icon vezan je uz riječ *simulacrum* – svetu sliku koja se razlikuje od drugih slika time što nadilazi u svojem pojmu puku sličnost, nali-kovinu, odslikavanje. Sveta slika kao *simulacrum* kao da izlazi iz zadanih spoznajno-ontologijskih okvira platonizma/neoplatonizma¹³ jer se značenje toga pojma ne odnosi na jednostavno odslikavanje stvarnoga, nego predstavlja reprezentacijsku »moć prikazivanja realnosti s pomoću akta čiste imaginacije (mašte)«¹⁴. U srednjem je vijeku, dodaje Paić, nastupila bitna promjena u paradigmatском određenju slike jer je mimetičku paradigmu zamijenila reprezentacijska.¹⁵ Ikonoklastički sukob koji je plam-tio u 8. stoljeću zavadio je zapadno i istočno (bizantsko) kršćanstvo pokazavši razjedi-njenost stava o problemu prikazivanja Boga Oca, Krista, Bogorodice te čitave plejade likova iz kršćanske ikonografije.¹⁶ Na stanoviti način taj problem naslijeđen iz antič-koga doba te ga se može usporediti s problematikom vezanom za primjere Pigmaliiona ili Zeuksida iz Heraklije i Pareziju iz Efesa iako u srednjovjekovnom religioznom kon-tekstu pitanje reprezentacije božanskoga dobiva mnogo ozbiljnije reperkusije. U biblij-skom se tekstu najranije upozoravanje na ikonoklastički problem javlja u *Knjizi izlaska* kada narod od Mojsijeva brata Arona traži da im oblikuje božanstvo kako bi se mogli klanjati. U biblijskom tekstu piše:

»A narod, videći gdje Mojsije dugo ne silazi s brda, okupi se oko Arona pa mu rekne: 'Ustaj!' Napravi nam boga, pa neka on pred nama ide! Ne znamo što se dogodi s tim čovjekom Mojsijem koji nas izvede iz zemlje egipatske. 'Poskidajte zlatne naušnice što vise o ušima vaših žena, vaših sinova i vaših kćeri – odgovori im Aron – pa ih meni donesite.' Sav narod skine zlatne naušnice što ih je o ušima imao i donese Aronu. Primivši zlato iz njihovih ruku, rastopi kovinu u kalup i načini saliveno tele. A oni poviču: 'Ovo je tvoj bog, Izraele, koji te izveo iz zemlje egipatske.« (Izl 32, 1–4)

Priča o Mojsiju i zlatnom teletu nalazi se i u *Kur'anu* tako da je poznaju sve tri glavne monoteističke religije zapadnoga svijeta – judaizam, kršćanstvo i islam. Temeljni je problem ikonoklazma strah od zavodljive moći slike čije štovanje u reli-gijskom smislu može odvesti u idolatriju materijalnih predmeta koji u konačnici mogu postati surogati samoga božanstva. Za razliku od ikonoklasta koji su se pribo-javali idolatrije, ikonoduli su vjerovali da je u slici prisutno sâmo božanstvo premda ne u svojoj ontološkoj punini. Slika je stoga bila shvaćena tek kao posrednik između čovjeka i božanstva.

¹³ Ž. PAIĆ, *Vizualne komunikacije – uvod*, Zagreb, 2008., 39.

¹⁴ Isto, 39.

¹⁵ Isto, 39.

¹⁶ Detaljniji osvrt na tu problematiku vidi u: K. GIAKOURIS, *Iconoclastic Disputes in Byzantium*, u: K. PURGAR, *The Palgrave Handbook of Image Studies*, Switzerland, 2021., 51–74.

3. Slika kao središte kulta

Poput samih slika, njihova upotreba u okviru kulta i liturgije također ima svoju povijest. Liturgijsko shvaćanje slike neodvojivo je od razumijevanja liturgijskoga prostora, čija funkcija nije u svakoj religiji ista. Velik broj religija i kultura svoja sveta mjesta i hramove ne koriste da bi se u njima skupljali vjernici, nego je riječ o svetišnim prostorima koje ispunjavaju bogovi i božanstva te služe ponajprije za prinošenje žrtve. Žrtvenik, kao mjesto na kojem se prinosi dar božanstvu kako bi se umirilo njegove strasti ili zadobilo od njega blagost i povjerenje, nalazimo već u ranim oblicima čovjekova religijskoga ponašanja. Pri prinosu žrtve vjernici nisu prisutni, nego je riječ o posvećenom činu jednoga ili niza svećenika koji predstavljaju čitav narod. Ne čudi stoga što su se posvećeni prostori s oltarima nalazili na osamljenim ili povišenim mjestima, odijeljeni od ritma svakodnevice. Takvu praksu ne nalazimo samo u predcivilizacijskom vremenu, već i u ranim i kasnijim civilizacijama, a njezinu genezu unutar zapadnocentričnoga civilizacijskoga kruga možemo pratiti sve do razvitka grčkih i rimskih religijskih običaja i obreda. Staroegipatske nekropole s piramidama kao simboličkim središtima, sumerski zigurati s hramovima na vrhovima, kao i grčki te rimski hramovi, u čijim su se celama nalazili kipovi božanstava i žrtvenici, bili su središta vjerskoga života zajednice u koja običnim vjernicima ulazak nije bio dopušten. Pojavom kršćanstva liturgijski se prostor pretvara u *domus ecclesiae*, mjesto zajedništva svih vjernika, klera i puka. U židovstvu, iz kojega je kršćanstvo proizišlo, još je uvijek postojao hramski zastor iza kojega se skrivala Svetinja nad svetinjama, dostupna samo velikomu svećeniku. U kršćanstvu se taj hramski zastor simbolički razdire, a u središte liturgijskoga čina dolazi sjećanje na Kristovu posljednju večeru kojoj sada može prisustvovati svaki vjernik. Spomen na mističnost sadržan u židovskom odnosu prema Kovčegu saveza dijelom je zadržan u ortodoksnom kršćanstvu, gdje se najsvetiji liturgijski čin odvija iza ikonostasa¹⁷ i vjernici ga ne gledaju izravno. U *Poslanici Hebrejima* sv. Pavao piše: »Prema tome, braćo, budući da mi snagom krvi Isusove otvoreno možemo ući u Svetinju nad svetinjama – taj novi i životonosni put on nam je otvorio kroz zastor, to jest kroz svoje tijelo (...)« (Heb 10, 19–20) Pavao tim riječima ističe da je Krist taj koji je snagom svoje žrtve liturgijski prostor učinio prostorom zajedništva. Krist razdire zastor kao živa riječ Božja, Logos i vječno svjetlo povijesti omogućavajući svakomu vjerniku sudjelovati u najsvetijem činu liturgijskoga slavlja – transsupstancijaciji.¹⁸ Razdiranjem zastora nije se otvorila samo mogućnost gledanja najsvetijega dijela liturgijskoga prostora, nego i gledanja samoga Boga.

Dok je u *Starom zavjetu* Bog bio skriven, u liku Isusa Krista on je otkrio svoje lice – »temeljna slika Staroga zavjeta je zadržana, ali je preoblikovana i poprima novo središte iz zbiljnosti uskrsnuća, naime, Bog više nije posve skriven, već se objavljuje u liku svoga Sina. S tom pretvorbom izvješća o Zavjetnome kovčegu u sliku uskrsnuća već je

¹⁷ Pretpostavlja se kako je ikonostas razvijen iz ranoga bizantskoga templona koji je u početku imao ulogu oltarne pregrade te je fizički i vizualno odvajao apsidu od broda crkve.

¹⁸ Usp. J. RATZINGER, *Duh liturgije*, Mostar, 2001., 63–69.

zapravo najavljeno bitno u razvoju i prijelazu sa Staroga u Novi zavjet.¹⁹ Kada je u pitanju odnos monoteističkih religija prema slikama, ustalilo se mišljenje da su židovstvo i islam radikalno aikoničke religije, dok ih kršćanstvo dopušta i koristi se njima u određenom smislu već od svojih početaka. Međutim upravo su slike u njegovoj povijesti u nekoliko navrata izazvale ozbiljne sukobe. Charles Barber u članku *The Truth in Painting: Iconoclasm and Identity in Early-Medieval Art* ističe da je ikonoklazam imao i svoje pozitivne aspekte te pokazuje na koji je način odnos prema religijskomu vizualnomu imaginariju odigrao važnu ulogu u oblikovanju kulturnoga identiteta toga razdoblja.²⁰ Iako se *Stari zavjet* čvrsto povezuje s tezom o zabrani pravljenja idola, u *Knjizi Izlaska* pronalazi se primjer koji se suprotstavlja radikalnoj aikoničnosti judaizma. Dajući upute za oblikovanje Pomirilišta, Jahve reče Mojsiju: »Pomirilište napravi također od čistoga zlata (...) Skuj i dva kerubina od zlata za oba kraja Pomirilišta (...) Kerubini neka dignu svoja krila uvis tako da svojim krilima zaklanjaju Pomirilište. Neka budu licem okrenuti jedan prema drugome, ali tako da lica kerubina gledaju u Pomirilište.« (Izl 25, 17–20) Pogleda li se povijest uređenja sinagoga, može se također vidjeti da je radikalno tumačena zabrana slika u svetištima nastupila tek nakon sredine 3. i u 4. stoljeću poslije Krista, od kada su figurativni prizori mjesto ustupili nefiguraciji, ornamentici i geometriji. Arheologija pokazuje da su neke rane sinagoge bile bogato ukrašene biblijskim scenama, baš poput katakombi. Jedan je od bolje sačuvanih primjera sinagoga iz mezopotamijskoga grada Dura-Europosa na gornjem Eufratu. Riječ je o građevini iz graničnoga rimskoga područja u kojoj se može vidjeti kasnoantički vjerski eklekticism jer se u njezinim ruševinama nalaze svetišta više religija s naglašenim grčko-istočnjačkim obilježjima. Sačuvanošću se zidnih prikaza ističe saborna dvorana sinagoge izgrađena oko 250. godine. U tom vremenu na snazi nije bila dugotrajna zabrana prikazivanja božanstava, pa je zidni oslik sinagoge bogato ukrašen. Umjetnici kojima je bio povjeren zadatak oslikavanja nesumnjivo su »bili suočeni s neuobičajenom zadaćom, baš kao i slikari koji su radili za najranije kršćanske zajednice. Oni su trebali saliti u likovni oblik ono što se ranije izražavalo samo riječima.«²¹

Slike su u ranoj Crkvi imale misterijski karakter i sakramentalno značenje te su nadilazile puki didaktički aspekt.²² Na njima se nije nastojala predstaviti tek Kristova slika ili njegov portret, nego su u svom značenju bile alegorijske. Joseph Ratzinger

¹⁹ Isto, 116.

²⁰ C. BARBER, *The Truth in Painting: Iconoclasm and Identity in Early-Medieval Art*, u: *Speculum* 72(1997.)4, 1019.

²¹ H. W. JANSON, A. F. JANSON, *Povijest umjetnosti*, Varaždin, 2005., 232. Budući da nije postojala tradicija na koju su se prikazi na sinagogi u Dura-Europosu mogli osloniti, »nije ni čudo što je slikar pribjegao nekoj vrsti simboličkog pojednostavnjenja kombiniranjem slika koje je preuzeo iz starije tradicije. Svetište je, na primjer, prikazano kao klasičan hram jednostavno stoga što ga naš umjetnik nije znao zamisliti prema biblijskom opisu, tj. šator napravljen od kolaca i zastora od kozje dlake. Sluga s junicom u donjem lijevom kutu kao da nam dolazi iz nekog rimskog prikaza žrtvovanja životinja; stoga su tu zamjetljivi ostaci perspektive koje ne nalazimo kod drugih likova. Na rimsko slikarstvo podsjeća i perspektivni prikaz oltara uz Aronov lik, a isto tako i površno oblikovanje rudimentarnih sjena uz neke likove.«

²² E. KITZINGER, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, u: *Dumbarton Oaks Papers* 8(1954.), 85–150.

obrat u poimanju sakralnih slika koji je doveo do dalekosežnih posljedica pripisuje pojavi *acheriopoietos*, odnosno nerukotvorenih slika čija se pojava veže za 6. stoljeće. Iz njih je zračila fascinantna Kristova snaga te je napokon bilo moguće vidjeti pravo i istinsko Božje lice utemeljeno na Isusovu obećanju: »Tko vidi mene, vidi i Oca.« (Iv 14, 9) U to je vrijeme počela rasti produkcija ikona koje su dobivale sve veću važnost u liturgijskom životu Crkve. Zahvaljujući njima vjernici su vjerovali da je ispred njih jedna vrsta zbiljske nazočnosti Krista, to jest da je ikona »živo ižarivanje i nazočnost onoga koji se daruje u slici«²³. U tome je, ističe Ratzinger, postojala opasnost pogriješne sakramentalizacije slike koja je, u konačnici, nužno vodila prema ikonoklazmu. Za poticanje ikonoklastičkih netrpeljivosti bilo je i političkih razloga. Bizantski carevi Lav III. i Konstantin V. nisu bili skloni izazivati vjerske strasti muslimana i židova, pa je ikonoborstvo promicalo jedinstvo Carstva i ostvarivanje dobrih odnosa sa susjednim muslimanskim stanovništvom. Gledano, ipak, s liturgijske strane, ikona uskrsloga Krista nije portret²⁴ zato što su i Kristovi učenici nakon uskrsnuća morali iznova naučiti gledati o čemu svjedoči scena iz puta u Emaus. U liturgijskom smislu ikona kao lik Krista nadilazi empirijsko i iskustveno promatranje te otvara unutarnja osjetila za jedno »novo« gledanje.²⁵ U njoj se događa translacija u kojoj nevidljivi Bog ulazi u prostor vidljivoga kao što je preko Krista ušao u tijek ljudske povijesti.

4. Beltingovo tumačenje uloge ikona

Povijest se slike može smatrati različitom od povijesti umjetnosti. Premda je predmet interesa isti, načini na koji se on – u ovom slučaju slika²⁶ – proučava, analizira te uvodi u širi značenjski kontekst kulture bitno je drukčiji. Na temelju takvoga polazišta svoje istraživanje slike u srednjem vijeku gradi povjesničar umjetnosti i teoretičar slike Hans Belting. Prva rečenica predgovora njegove knjige *Slika i kult: Istorija slike do epohe umetnosti* kaže: »Povijest slike nešto je drugo od povijesti umjetnosti.«²⁷ Obrazloženje koje daje u prilog iznesenoj tezi sadržano je i u Beltingovoj podjeli tradicionalne povijesti umjetnosti na dvije epohe – epohu slike i epohu umjetnosti. Ta druga, epoha umjetnosti, započinje s renesansom i traje do danas. Zašto je spomenuto razlikovanje važno kada se govori o odnosu slike i kulta? Važno

²³ Isto, 119.

²⁴ »Kristova slika, kao ni slike svetaca, nisu nikakve fotografije. Njihova je bit izvoditi iz čisto materijalnoga i pojavnoga, buditi nutarnja osjetila, učiti novome gledanju koje u vidljivome zapaža nevidljivo. Sakralnost slike sastoji se upravo u tome da dolazi iz nutarnjega gledanja te da vodi prema nutarnjem gledanju. Slika mora biti plod nutarnje kontemplacije, vjerničkoga susreta s novom zbiljnošću Uskrsloga te tako ponovno uvodi u nutarnje gledanje, u molitveni susret s Gospodinom. Slika služi liturgiji.« Isto, 132.

²⁵ Isto, 120–121.

²⁶ Ovdje pod pojmom slika mislim na Mitchellovo određenje toga pojma iz knjige *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Pictures*. W. J. T. MITCHELL, Šta slike žele? Život i ljubavi slika, Novi Sad, 2016., 9–12.

²⁷ H. BELTING, *Slika i kult: Istorija slike do epohe umetnosti*, Novi Sad, 2014., 5. Svi citati preuzeti iz te knjige bit će prilagođeni standardnomu hrvatskomu jeziku.

je stoga što je Belting u spomenutoj studiji shvaćanje slike preko kulta vremenski podredio jednomu određenom razdoblju i zato što je u tom vremenu kulturna slika imala svoj poseban status i određenje:

»Unaprijed ćemo reći da se pod slikom u onom što slijedi podrazumijeva, prije svega, portret osobe, *imago*. Slika je obično predstavljala ovu ili onu osobu i zbog toga su se prema njoj ophodili kao prema osobi. U tome je smislu ona postala povlašteni predmet religijske prakse. Poštovali su je kao kulturnu sliku te je razlikovali od one narativne, odnosno *povijesti*, koja je promatraču prikazivala *povijest spasenja*.«²⁸

Budući da se Belting usredotočuje na kršćansku kulturnu sliku, njegovo istraživanje započinje s kasnoantičkim razdobljem u kojem je kršćanstvo počelo koristiti do tada zabranjenu kulturnu sliku kakva se njegovala u poganskim kultovima. Ranokršćanska je umjetnost u vizualnom smislu počivala na simbolima i alegorijama preuzetima iz tekstova kršćanskih svetih spisa. U to je vrijeme slika privlačila i osobiti interes teologa koji su nastojali spriječiti njezinu moć u nadvladavanju nauka i utjecaja Crkve. Važno je bilo držati djelovanje slika pod kontrolom. Njihovu su upotrebu dopuštali isključivo onda kada su sveti oci bili uvjereni da će teološka misao zadržati moć nad njima. Fenomen moći slika u suvremenom je vremenu nadišao problematiku vezanu samo za religijsku ikonu. Iz područja istraživanja ikona za ovo su područje značajna istraživanja Averil Cameron koja se u tekstu *The Language of Images: The Rise of Icons and Christian Representation* bavila analizom pozadinskih političkih i socijalnih okolnosti srednjevjekovnog ikonoklazma.²⁹ Zanimljiva su istraživanja na tom području proveli i do zanimljivih zaključaka o psihološkom djelovanju slika na ljude došli David Freedberg i W. J. T. Mitchell.³⁰ Freedberg je, doduše, o toj temi pisao iz nešto šire kulturno-povijesne pozicije nego Belting usredotočujući se na vizualnu moć slika iz svakodnevice. Iz do sada rečenoga može se vidjeti kako su slike tijekom povijesti zanimale različite vrste istraživača što ne čudi jer je i danas područje proučavanja slika zadatak većega broja znanstvenih disciplina. Premda povijest umjetnosti i dalje nastoji polagati temeljno pravo na studij slike i umjetnosti, Belting ističe kako, povijesno gledano, slike postaju dio interesa i dolaze u nadležnost te znanosti tek od vremena kada ljudi počinju skupljati umjetnička djela i proučavati ih iz pozicije umjetnosti same.

Kada govori o statusu slike u epohi prije umjetnosti, Belting ističe da je iz današnje pozicije teško pojmiti njezino značenje za tadašnjega čovjeka. »Mi smo u tolikoj mjeri pod utjecajem 'epoke umjetnosti', da tek uz teškoće možemo pojmiti 'epohu slike'. Povijest umjetnosti bez ustezanja je sve proglasila umjetnošću kako bi sve

²⁸ Isto.

²⁹ A. CAMERON, *The Language of Images: The Rise of Icons and Christian Representation*, u: *The Church and the Arts*, Oxford, 1992., 1–42.

³⁰ U tom je smislu presudna bila Freedbergova knjiga *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* te Mitchellova *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Pictures*.

stavila pod svoju nadležnost.³¹ Rečeno je kako je poticaj njegovu istraživanju dala kulturna slika rimskoga cara s kojom u suodnos stavlja i kulturnu sliku kršćanstva. U antičkom je vremenu slika cara predstavljala sâmu carsku ličnost. S jedne strane slika živoga cara predstavljala je njegovu moć i utjecaj na mjestu gdje se on u tom trenutku nije nalazio, a s druge strane rimska tradicija *memoriae* upućivala je na prisjećanje na one osobe koje više nisu bile žive. U kršćanskom su se odnosu prema slici ta dva aspekta na simptomatičan način ispreplela. Ikona je predstavljala svetu osobu i upućivala na njezinu prisutnost *hic et nunc*, a slike koje su proizlazile iz sve-topisamskih tekstova podsjećale su vjernike na povijest spasenja koja je nadilazila uobičajene povijesne činjenice kojima su se bavili antički historiografi. Grgur Veliki ističe da nas slika poput *Svetoga pisma* upućuje na sjećanje iako slika možda to čini na drugostupanjskoj razini u odnosu na *Pisma*.³² No proučavajući važnost ikona u srednjem vijeku, Belting zaključuje da je prikaz konkretne osobe uvijek imao veću važnost od prikaza neke povijesne, mitološke ili religijske priče. Važnost slike, u ovom slučaju ikone, u tome je što ona nije tek puki simbol prisutnosti božanskoga, nego predstavlja živu nazočnost istoga u sadašnjosti, ali isto tako je i »nekadašnja i buduća prisutnost Boga u životu ljudi«³³. Slika s promatračem dakle dijeli i prošlost i budućnost. Kultne su se slike nerijetko mogle vidjeti samo ako je postojao jasan povod za njihovo štovanje propisan u zajednici, i to na dane koji su tim propisom ustanovljeni. Kada se govori o »danima koji su tim propisom ustanovljeni«, misli se na vremensku komponentu kulta te njegovo obilježavanje u određenom dijelu godine ili na neki konkretan datum. Uz vremensku važna je i lokacijska komponenta, odnosno lokalitet na kojem se predmet kulta čuva. Kult štovanja ikona uvijek se veže za original, što je u razdoblju srednjega vijeka dovelo do formiranja razgranate mreže hodočasničkih crkava. Moć slike unutar crkvenih pobožnosti bila je duboko uzdrmana, ali ne i do kraja dokinuta s reformacijom. Kao odgovor na stav reformatora prema kojemu se slike trebaju isključiti iz liturgije i maknuti iz crkava, Tridentski sabor donio je i poseban edikt kojim određuje ulogu i upotrebu slika i kipova radi liturgije i pobožnosti. Prije Luthera i reformacije Crkva se susrela s jednim mnogo značajnijim problemom povezanim sa slikama, a to je bio povijesni sukob između ikonofila i ikonoboraca koji je rezultirao nizom vrijednih analiza slike i njezina značenja u čovjekovu životu i životu Crkve.

5. Od svete slike do ikonoklazma

Problem je javne upotrebe kulturnih slika kod kršćana bio duboko opterećen tradicijom naslijeđenom iz rimskoga doba. Kršćani nikada nisu prihvatili štovanje carskoga kulta što je dovelo do krvavih progona kršćana u prvim stoljećima Crkve.

³¹ H. BELTING, *Slika i kult: Istorija slike do epohe umetnosti*, 15.

³² *Isto*.

³³ *Isto*, 16.

Međutim isto im tako nije bilo strano oslikavati katakombe, u kojima su se sastajali, svetim slikama na kojima su prikazivali biblijske likove koji su činili bitan dio njihovih molitvenih pobožnosti. Mojsije je u *Starom zavjetu* vrlo jasno odredio zabranu štovanja idola, među kojima su i slike. Apostol Pavao u *Poslanici Rimljanima* kaže: »Umišljajući da su mudri, postali su ljudi te su zamijenili slavu besmrtnoga Boga kipovima, to jest slikama smrtnog čovjeka, ptica, četveronožaca i gmazova.« (Rim 1, 22–23) Tertulijan se također osvrće na poganske običaje kulturnoga štovanja bogova koji podsjećaju na njihovo štovanje mrtvih. Međutim ideja kultne slike u kojoj se nalazi djelotvorno božansko načelo kojemu teže vjernici obraćajući mu se za pomoć ima duboke antičke korijene koji sežu u grčko doba. Otto Weinreich navodi da su u antici ideje o slici kao sjedištu u kojem prebiva božanstvo, kao i ideje o oživljavanju slike bile usmjerene tomu da slici pridaju istu moć kao i njezinu prauzoru.³⁴ Ako se pogleda ishodište kršćanskoga kulta slike, nedvojbeno je da ono počiva na tradiciji rimskoga carskoga kulta. No rimski je car čovjek sa svojom specifičnom fizionomijom, dok je Bog nevidljiv. Slika odsutnoga cara u duhu rimskoga verizma prikazuje konkretnoga cara, ali slika nevidljivoga Boga ne može pokazati nešto što nije materijalizirano, nego postoji isključivo kao fantazma. Robin Jensen u studiji *From Idols to Icons. The Emergence of Christian Devotional Images in Late Antiquity* prikazuje evoluciju kršćanske svete slike. Od prvotnih napada na kultne slike politeističkih religija i kultova do pojave portreta svetih osoba prošlo je dosta vremena. Jensen odbacuje ranije teze koje kažu da su kršćani u 4. i 5. stoljeću zaboravili ili ignorirali osude svojih prethodnika te su se priklonili primamljivim poganskim običajima pravljenja slika tvrdeći da je svaka faza ove evolucijske dionice bila jedinstveno kršćanska. Brižljivom analizom različitih kultova relikvija, pobožnih portreta i hodočasničke prakse autorica pokazuje da je kršćanska pobožnost prema svetim slikama postala ukorijenjena u evoluirajućem uvjerenju da je božanstvo dostupno u vidljivim predmetima i kroz njih. Argumenti protiv obožavanja slika bogova nisu bili isključivo kršćanski, jer su i nekršćanski filozofi drugoga i trećega stoljeća također prepoznali tu dvojbu. Jensenova rasprava o tom pitanju pruža širi kontekst za sustav vjerovanja koji je zamišljao podjelu između fizičkoga i duhovnoga svijeta i nadmoć nevidljivoga i neshvatljivoga božanstva koje se nije moglo prikazati. Neki ranokršćanski pisci doista su izbjegavali slike, vjerujući da fizički svijet ne nalazi paralele u duhovnom svijetu i stoga da njegove reprezentacije nemaju koristi kao zamjena za duhovne stvari. Pa ipak, kao što nas Jensen podsjeća, rani kršćani imali su slike. Preživjeli primjeri datiraju iz ranoga trećega stoljeća, dok tekstovi upućuju na moguće ranije slike. Do četvrtoga stoljeća kršćanska slikovna umjetnost bila je izložena u crkvama, svetištima, krstionicama, grobnicama i privatnim kućama, unatoč nekim prosvjedima. Jedno opravdanje može se pronaći već u starogrčkim i rimskim tekstovima: slike bogova pružale su manje sofisticiranima način da obožavaju svoje bogove. Slike su im trebale odati počast i potaknuti štovanje, ali nisu trebale biti njihovi por-

³⁴ Isto, 44.

treti. Obrane kršćanskih slika sve do petoga i šestoga stoljeća često imaju slične argumente, tvrdeći da su slike korisne za pouku, posebno za one kojima je bila potrebna vizualizacija kao pomoć u mentalnoj kontemplaciji. Međutim, kao što su primijetili kršćanski autoriteti, od Euzebija do pisaca iz doba ikonoklazma, trebalo je izbjeći zabunu između slike i onoga što je predstavljeno.³⁵

Grčko-rimska mitologija nikada nije postavljala problem oko tjelesne materijalizacije božanstava, ali judaističko-kršćanska tradicija jest. Činjenica je da slika ne može predstaviti stvarnoga Boga jer to proturječi njegovu bitku, no teološke definicije pojam Boga vezale su za pojavu i lik Isusa Krista koji je bogočovjek te posjeduje božansku nematerijalnu i ljudsku materijalnu narav. Belting u rješavanju problema prikazivanja nevidljivoga Boga nudi dva rješenja. Prvo, nalaže da se svaka slika isključi iz upotrebe jer je korištenje njome bogohuljenje. Kao drugo, preporučuje se korištenje slikama jer su površne i ne sadrže nikakvu stvarnost. »To se«, piše Belting, »onda odnosi i na vidljivi svijet u cjelini, koji postavlja slične probleme kao i slika. Kad već moramo živjeti u tom svijetu, onda možemo živjeti i sa slikama: i jedno i drugo upućuje na nevidljivu stvarnost i za oboje ono što je materijalno nije uvjet bitnoga značenja.«³⁶ Prikaz božanskoga u svakom je slučaju nesavršen i nepotpun. No zašto su onda prikazi Boga Oca, kao i prikazi Krista, Bogorodice i ostalih svetaca izazivali tolike probleme i doveli do ikonoklastičkih prijevora? Paić vezano za taj problem piše kako je sporan isključivo vizualni prikaz starozavjetnoga Boga jer je on nevidljiv, dok je novozavjetni Bog u liku Isusa Krista dobio svoj ljudski oblik. Ikona je dakle istoznačna s Kristovim likom koji je sin Božji i proizlazi iz njegove biti te nije imaginarni prikaz njegove nadljudske osobe.³⁷

Ikonoklastički problem nije nastao odjednom, nego je rezultat niza različitih stavova vezanih za upotrebu slike u kršćanstvu koji su nastajali od njegovih početaka. Veće je širenje kršćanskoga štovanja slika nastupilo u 6. stoljeću, a služile su kao zamjena mentalnim slikama. Uz njihovu se pomoć trebala moći stvoriti slika onoga koga su predstavljale, dakle određene ličnosti koju ne možemo vidjeti jer je odsutna ili nevidljiva. Slike su prije svega služile za privatne pobožnosti jer bi se vjernici u svojim nevoljama obraćali kućnim zaštitnicima. Slike su trebale osigurati fizičku prisutnost zaštitnika kako bi se ispunjavala ista očekivanja kao od živih svetaca, a da bi se do toga došlo nije naodmet bilo slike kititi cvijećem i pred njima paliti svijeće.³⁸ Iz toga razloga i u reformaciji ikona nije bila problem sama po sebi, nego je problematično bilo njezino štovanje. Premda je i službeno kršćanstvo vizualni oblik pojavljivanja Boga, Krista, Bogorodice ili svetaca u početku odbacivalo kao odraz poganškoga idolopoklonstva, svejedno se već u 4. stoljeću javljaju prva javna svjedočan-

³⁵ R. JENSEN, *From Idols to Icons. The Emergence of Christian Devotional Images in Late Antiquity*, Oakland, 2022. Osobito vidjeti poglavlje *Early Christian Pictorial Art: From Sacred Narratives to Holy Portraits*.

³⁶ Isto, 54.

³⁷ Ž. PAIĆ, *Svijet bez slike – ikonoklazam suvremene umjetnosti*, 37.

³⁸ H. BELTING, *Slika i kult: Istorija slike do epohe umetnosti*, 48–49.

stva o slici, i to upravo u razdoblju kada ono postaje državna religija. Teolozi su stoga vrlo brzo reagirali te je na crkvenom saboru u Elviri (održan 306. godine) u trideset šestom kanonu zaključeno: »Unošenje slika u crkve treba biti zabranjeno jer predmetu štovanja i klanjanja nije mjesto na zidu.«³⁹ Strah od ikona već je u tom vremenu počivao na bojazni teologa da će neukost promatrača izjednačiti sliku s naslikanim likom. Tim je bojaznima pokušao doskočiti sv. Ivan Damšćanski tvrdeći da unatoč tomu što je slika analogna praslici, između njih postoji razlika. Osim njega, sklon je ikonama bio i biskup Hipatija Efeški koji je u ikonama vidio dobar pedagoški alat za jednostavne i neobrazovane ljude, dok je na sličnome tragu promišljao i Grgur Veliki. Teolozima je bilo važno da između ikone i lika koji ona prikazuje naznače načelo drugosti. Krešimir Purgar drugost navodi kao prvi od triju temeljnih koncepata načela slikovnog prikazivanja.⁴⁰ Purgar ističe da je u svakoj sustavnoj ontologiji slike nužno spoznati da u njoj djeluje mehanizam koji je uvijek čini drukčijom od stvarnosti.⁴¹ Sv. Ivan Damašćanski pokušao je u svojim tekstovima afirmirati ikonu kao sastavni dio vjerske pobožnosti koja nije u neskladu s teološkim učenjima pa u *Contra imaginum calumniatores orationes tres* kaže: »Slika je nalikovina koja prikazuje arhetip, ali zadržava spram njega razliku; slika nije u svakom pogledu poput arhetipa. Sin je živa i neuništiva slika Oca, koji [sin] u sebi nosi cijelog Oca, jednak je njemu na svaki način, a razlikuje se samo u tome što je bio stvoren.«⁴² Ikonoklastima takva tumačenja nisu bila zadovoljavajuća. Početkom borbe smatra se 726. godina kada je izdan edikt protiv slika i za uništavanje ikona. S ikonoklastičke strane borbu je isprva predvodio car Lav III. Ubrzo ga je s istim stavovima naslijedio njegov sin Konstantin V. koji je borbu s političke razine podignuo na teološku razinu oslanjajući se na pomoć monofizita koji su naučavali kako Krist ima samo jednu narav – onu božansku. Konstantin V. nije prihvatao nikakve sugestije proikonofilskih teologa poput spomenutoga Damašćanina ili patrijarha Germana I.⁴³ kojega je zbog podržavanja upotrebe ikona car Lav III. godine 730. maknuo s mjesta konstantinopolskoga patrijarha. Na Drugom crkvenom saboru u Niceji, održanom 787. godine, car Konstantin V. isticao je protivljenje materijalizaciji religije pomoću slika navodeći da *mimesis Christi* nije nešto čime se trebaju baviti slikari preko slika, nego je ono stvar čovjeka koji se, njegujući vlastite vrline uz pomoć križa i euharistije, približava istinskomu duhu i istini kršćanske vjere.⁴⁴ Na spomenutom su saboru ikonofili pobijedili⁴⁵, no trajanje mirnodopskoga stanja nije dugo potrajalo. Već 813.

³⁹ *Isto*, 169.

⁴⁰ K. PURGAR, Načela slikovnog prikazivanja: tri temeljna načela, u: B. PERICA (ur.), *Situacije slike*, Split 2021., 29–44.

⁴¹ *Isto*, 31.

⁴² *Isto*, 34.

⁴³ Patrijarh German I. u svojim je spisima podržavao korištenje slikama u crkvi: »Jer, kada promatramo ikonu svetca – i to se odnosi na svaku ikonu svetca – mi ne iskazujemo poštovanje dasci ili bojama, nego iskazujemo poštovanje vidljivomu i blagočastvenomu liku.« H. BELTING, *Slika i kult: Istorija slike do epohe umetnosti*, 581.

⁴⁴ *Isto*, 174.

⁴⁵ Tekst iz odluke Drugoga nicejskoga sabora vidi u: *Isto*, 582–584.

godine ikonoborstvo se ponovno rasplamsalo. U tom razdoblju osobito su važnu ulogu u tradiciji očuvanja ikona imali patrijarh Nikifor te Teodor Studita koji su raznim filozofsko-teološkim naporima nastojali opravdati upotrebu slika i korištenje njima u crkvi te njezinu liturgijsku funkciju. Nikifor u poznatom apologetskom spisu *Antirrhethikoi* iznosi tri prigovora zamišljenomu sugovorniku za kojega se da naslutiti da je sâm Konstantin V. Argumentacija i diskusija korištena u spisu u duhu je aristotelovske peripatetičke škole, a Nikifor je nastojao dokazati da su riječ i slika jednako stari i k tomu ravnopravni. Jednako tako u prilog navodi i činjenicu da grčka riječ *graphé* označava i pisanje i slikanje.⁴⁶ Teodor Studita tvrdi da unatoč različitosti između ličnosti i slike, one imaju istu osnovu, odnosno hipostazu (grč. *ούπστασις*), što vjernicima daje pravo da štiju slike jednako kao i svete osobe.⁴⁷ Jedan je od problema bio što se crkveni naučitelji pri apologiji slike nisu mogli oslanjati na tradiciju jer ona nije postojala, ali je postojao autoritet otaca koji su o temi slike pisali u ranijim razdobljima Crkve. Dogma kaže da je Krist posjedovao i čovjekoliku prirodu koja se može pokazati jer je materijalna, a kako je Bog vidljiv u Kristu jer mu je sličan – štoviše, istovjetan – tako je vidljiv i na slici poput Krista: »(...) jer ako je nevidljiv Bog u čovjeku Kristu postao vidljiv, onda se on može prikazati i na slici.«⁴⁸ S druge strane, ako je Krist bogočovjek, prikazivanje njegove čovjekolike dimenzije ne isključuje i prikazivanje one božanske tako da je u njemu sadržan prototip Boga koji se posredno nalazi i u svakoj kopiji. Atanasije Veliki piše da u carskom portretu čovjek ne priznaje postojanje dva cara, nego poštujući portret, odnosno ikonu cara, u njoj on poštuje i živoga cara. U borbi protiv ikonoboraca, ikonofilima je mnogo pomogla platonistička filozofija i njezin dualistički nauk. Svaka slika nastaje zahvaljujući prototipu u kojem je virtualno (grč. *δύναμις*) unaprijed sadržana. Ona odražava svoj prototip koji je uvukla u sebe te se egzistencijalno vezala s njegovim sadržajem što joj je dalo natprirodnu snagu i opravdalo njezin kult. Nakon drugoga sukoba koji su u prvoj polovici 9. stoljeća potaknuli ikonoklasti, ikone su napokon revitalizirane 842. godine te se od tada neometano koriste sve do pojave reformacije.

U kasnom se srednjem vijeku sve češće javljaju umjetničke svete slike koje počinju nadomještati one kultne. Uloga im je, zapravo, slična. Molitva pred njima vjernika vodi prema misticizmu vjere. Mističnost se redovito povezivala s kontemplacijom u kojoj je riječ o individualnom i osobnom mističnom sjedinjenju s božanskim. Kulturna slika međutim nije odmah ustuknula pred privatnom. Štoviše, na njezinu se važnost i dalje upozoravalo u zajednici. U kasnom ju je srednjem vijeku karakterizi-

⁴⁶ U grčkom rječniku Otona Gorskoga i Nike Majnarića pod riječju *graphé* piše: γράφή, ή, 1) crtanje, risanje, slika, slikanje; 2) što je pisano, a) spis, list, pismo, b) optužba, optužnica, tužba. O. GORSKI, N. MAJNARIĆ, *Grčko-hrvatskosrpski rječnik*, Zagreb, 1960., 117.

⁴⁷ Teodor Studita piše: »Slika koju vidiš jest slika Krista; ali, ako je i nazoveš Krist, ona je ipak samo po imenu ista, no ne i po prirodi. Oboje uživaju jednako poštovanje. Dakle, onaj koji poštuje sliku, poštuje i Krista, a onaj tko sliku ne poštuje, u potpunosti je neprijatelj Krista jer samo netko tko je obuzet mržnjom prema Kristu ne želi da se njegovo prikazano utjelovljeno obličje poštuje.« H. BELTING, *Slika i kult: Istorija slike do epohe umetnosti*, 585.

⁴⁸ Isto, 176.

rala arhaičnost forme koja je označavala povezanost s tradicijom osiguravajući joj autentičnost. Stare su slike, slično kao i stari tekstovi, imale veći autoritet od novih – »de plus grant foy et auctorité«⁴⁹. U 15. stoljeću razvoj umjetnosti vodio je prema krah u kultne slike jer je u odnosu na renesansno napredovanje u oblikovanju umjetničkih oblika kulturna slika sa svojim starim formama postala anakronistička pojava.⁵⁰ Belting zaključuje kako je kulturna slika iščeznula upravo u vrijeme prelaska iz epohe slike u epohu umjetnosti. Kulturna je slika bila lišena povijesnosti, a epoha umjetnosti izgnala je iz slike srednjovjekovnu auru duhovnosti i zajedništva zamijenivši je auru umjetnosti.⁵¹ Iz toga razloga u razdoblju renesanse nastaju brojne oltarne pale koje su se funkcijom u određenoj mjeri oslanjale na kulturne slike koje su bile oznaka crkvene i društvene zajednice. Premda su oltarne pale mogle baštiniti tradiciju kulturnih slika, one se s njima nikako nisu mogle uspoređivati jer su oltarne slike bile usko vezane za liturgiju kao čin bogoslužja, a ne za kult u širem smislu značenja te riječi. Pojavljivanje kulturne slike u javnosti uvijek je bio važan događaj za zajednicu vjernika jer su joj se vjernici samo tada mogli obraćati za pomoć. Nasuprot njoj, oltarna je slika bila uvijek tu i dostupna vjernicima te je imala isključivo reprezentacijski, a ne kulturni karakter: »Ako se oltar označi kao kulturno mjesto, onda se uvijek misli na crkveni žrtveni kult. On je uvijek načelno drugog tipa nego *kult slike* koji je nastao izvan liturgije (...).«⁵² Nadalje, kult se uvijek odnosio na mali broj privilegiranih slika. U renesansom se razdoblju pojavio i reformatorski pokret koji je podjednako bio nesklon kulturnoj i umjetničkoj slici. Reformacija je nastupila kao novi ikonoklazam koji je nastojalo dokinuti kult slike te istisnuti njihovo korištenje u liturgiji. Borbeni stav reformatora prema slikama u okviru Katoličke Crkve razriješen je na Tridentskom saboru (1545. – 1563.). Crkveni su velikodostojnici tada potvrdili odluke iz 787. godine⁵³ odbacivši pri tome i renesansna načela slikovne mimeze utemeljene u Albertijevu određenju slike kao *finestra aperta*.⁵⁴ Unatoč tomu kult je slike nakon razdoblja humanizma zamijenjen nereligioznim kultom umjetnosti, koji u svojim različitim manifestacijama dominira do danas. Bile religiozne ili profane, umjetničke ili popularne, slike danas više nego ikada čine i oblikuju druge slike tako

⁴⁹ Isto, 504.

⁵⁰ »Estetika kulturne slike, ako o njoj može biti govora, sastoji se ponajprije u arhaiziranju i citiranju povijesne forme. Najbolje je bilo kada je već sama forma svjedočila o svojoj starosti. Ako zapravo nije bila stara, onda su u procesu oblikovanja inzistirali na tome da barem *izgleda* kao stara.« Isto, 507.

⁵¹ Isto, 556.

⁵² Isto, 519.

⁵³ Odluka O zazivanju, čašćenju, i relikvijama svetaca, i o svetim slikama koja se odnosila na sudbinu sakralne umjetnosti donesena je na posljednjoj, dvadeset petoj sjednici Tridentskoga sabora 3. prosinca 1563. Sabor je idućega dana raspušten. S. CVETNIĆ, *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb, 2007., 22–23.

⁵⁴ »Renesansni model slike-kao-prozora istodobno poništava ono što čini mogućim: čini mogućim da prikaz na slici doživljavamo sličnim stvarnosti, a poništava mogućnost stvarnosti zato što je u tradiciji religijskih slika u kršćanstvu – kako smo vidjeli iz dogmatskih zaključaka iz Niceje i Trenta – koncept mimeze sekundaran u odnosu na konspupstancijalizaciju (u bizantskoj tradiciji) ili trans-supstancijalizaciju (u zapadno kršćanskoj tradiciji).« K. PURGAR, *Načela slikovnog prikazivanja: tri temeljna načela*, 38.

da svaka stvar koja okružuje čovjeka može biti smatrana slikom. Na važnost slika u oblikovanju suvremenoga svijeta upozorili su i brojni teoretičari, a Hans Belting piše:

»Dvostruko značenje unutarnjih i izvanjskih slika ne može se odvojiti od pojma slike i razotkriva upravo na taj način ovo antropologijsko utemeljenje. *'Slika' je više no puki proizvod opažaja* [op. a.]. Ona nastaje kao rezultat osobnoga i kolektivnoga simboliziranja. Sve što se dohvaća pogledom ili dolazi do unutarnjega oka, može se na taj način označiti slikom ili slici unesenim. Stoga pojam slike, ako ga se shvati ozbiljno, može biti samo antropologijski pojam. Mi živimo sa slikama i razumijemo svijet u slikama.«⁵⁵

Zaključak

Upotreba slike u religijskim je praksama prisutna od najranijih vremena. U okviru magijske i kultne funkcije, slike su bile nositelji određenoga značenja i virtualne snage. Odnos prema slikama, to jest reprezentacijskomu prikazivanju božanstava u povijesti religija bila je važna tema koja je poticala i razvijala ozbiljne teološke rasprave. Čovjek je u gotovo svakoj civilizacijskoj epohi povijesti nastojao vizualizirati nevidljive sile kojima je pripisivao božansku moć. Služio se pri tome različitim simbolima, zoomorfizmima ili je pak svoje bogove prikazivao nalik sebi. Antropomorfizacija božanstava bila je uobičajena u grčko-rimskim mitološkim prikazima, gotovo jednako kao i u svim drugim poznatim mitologijama, poput egipatske, keltske, nordijske, germanske, slavenske i dr.

U monoteizmu je pojam božanske osobe uglavnom bio apstraktan te filozofski shvaćen, tako da u monoteističkim religijama nije bilo jednostavno pojam božanske sile i naravi pretočiti u jedan jedinstveni vizualni pojam – u sliku. Židovski se Jahve pri objavljivanju Mojsiju predstavio u obliku gorućega grma kao onaj koji jest, koji je oduvijek bio i zauvijek će biti: »Ja sam koji jesam« [heb. *ehyeh asher ehyeh*] (Izl 3, 14). Ne samo da se predstavlja kao nevidljivi Bog nego Mojsiju striktno zabranjuje da izraelski narod radi sebi njegov lik u bilo kojem vizualnom obliku. Međutim starozavjetni se JHVH objavio u liku konkretnoga čovjeka, svoga sina Isusa Krista: »Ovo je Sin moj, Ljubljeni moj, koga sam odabrao!« (Mt 17, 5) Teološkim riječima rečeno, Bog je činom utjelovljenja postao sličan – ali u naravi ne isti – onima koji u njega vjeruju. Budući da je starozavjetni Bog postao vidljiv, slika shvaćena kao reprezentacija utemeljena na mimezi na velika je vrata ušla u povijest religije.

U ovome se radu pokazalo na koji je način slika utjecala na odnose u Katoličkoj Crkvi. Naglasak se stavio na kulturno značenje slike koja nije isključiva svojina kršćanstva, ali se u okviru kršćanske teologije o njoj najviše argumentirano raspravljalo. Konačno, važnost ne samo kultne nego i liturgijske funkcije slike pokazala je teo-

⁵⁵ H. BELTING, *Bild-Antropologie: Entwürfte für eine Bildwissenschaft*, München, 2001., 11.

lošku opravdanost njezina korištenja i u liturgiji i u privatnim pobožnostima, dok su ikonoklastičke zamjerke u svim svojim povijesnim pokušajima ostale izvan čvrstoga dogmatskoga nauka koji Crkva baštini do današnjih dana unatoč reformatorskom oponiranju. U radu se nastojao prikazati sažet pregled teoloških mišljenja kako bi se naznačila osnovna kontura promišljanja o slici i njezinu statusu u kršćanstvu, dok se temeljna argumentacija oslonila na analizu slike koju daje Hans Belting u okviru svoje slikovne antropologije (*Bild Antropologie*).