

Sadržaj

| | |
|--|-----|
| Predgovor | 5 |
| 1. Uvod | 7 |
| a) Moć slike i nemoć teologa | 7 |
| b) Portret i sećanje | 15 |
| c) „Prisvajanje moći“ teologa i samosvest umetnosti novog doba | 20 |
| 2. Ikone sa modernog stanovišta i u ogledalu sopstvene istorije | 23 |
| a) „Slikarski priručnik sa Atosa“ i romantizam | 23 |
| b) Novo otkriće ikona u Rusiji | 25 |
| c) Italijansko slikarstvo na dasci kao nastavljaj ikone sa Istoka | 27 |
| d) Otkrića u Rimu i na Sinaju | 29 |
| e) Problemi vezani za istoriju ikone. Nedostatak formalne istorije | 31 |
| 3. Zašto slike? Slika i religiozna praksa u kasnoj antici | 37 |
| a) Ikona Bogorodice u Vizantiji. Tipovi ikona i njihovo mesto u istoriji | 37 |
| b) Nastanak ikone Bogorodice. Božija Majka i majka bogova | 39 |
| c) Slike bogova i ikone | 44 |
| d) Zašto slike? | 48 |
| 4. Nebeske čudotvorne slike i ovozemaljski portreti. Ikona jevanđeliste Luke i „nerukotvoreni“ original u Rimu i na Istoku | 58 |
| a) Nerukotvorene slike Hrista i „kontaktne relikvije“ | 62 |
| b) Ikone jevanđeliste Luke i ideja portreta | 67 |
| c) Relikvije i slike u privatnom i javnom životu | 69 |
| d) Rane kultne slike u papskom Rimu | 73 |
| e) <i>Odigitrija</i> u Konstantinopolju | 84 |
| 5. Portreti umrlih kod Rimljana i portreti hrišćanskih svetitelja | 92 |
| a) Paganski i hrišćanski kult slika | 92 |
| b) Nastanak svetačke slike | 93 |
| c) Kultne i votivne slike | 100 |
| d) Portreti umrlih i ikone | 102 |
| e) Idealizam i realizam antičkih portreta | 110 |
| 6. Antički carski portret i problem hrišćanske kultne slike | 118 |
| a) Kult carske slike | 118 |
| b) Ličnost cara i pravo na carski portret | 120 |
| c) Barjak i krst kao steg za slike | 123 |
| d) Slika Hrista u državnoj ikonografiji | 126 |

| | |
|--|-----|
| 7. Molitvena slika, propaganda i teologija u poznoj antici | 134 |
| a) Zidne slike u rimskoj crkvi Santa Marija Antika | 135 |
| b) Rane ikone u Rimu i problem njihovog stila | 140 |
| c) Slika i politika na papskom dvoru | 145 |
| d) Likovne konvencije i stilski tipovi na ranim ikonama | 149 |
| e) Ikone i politika na carskom dvoru: novac sa likom Hrista | 154 |
| f) Ikone i teološke rasprave | 159 |
| 8. Crkva i slika. Učenje o slici u crkvenoj tradiciji i ikonoborstvo (726–843) | 168 |
| a) Slika u hrišćanstvu | 168 |
| b) Vizantijsko ikonoborstvo u 8. veku | 170 |
| c) Učenje o slici i njegova tradicija | 173 |
| d) Slika i znak, ikona i krst | 179 |
| 9. Unutrašnjost crkve posle okončanja ikonoborstva. Nova politika prema slici i njeno sprovođenje | 192 |
| a) Obnova ikone i uloga carskog dvora | 192 |
| b) Patrijarh Fotije u crkvi Sv. Sofije | 195 |
| c) Novi programi oslikavanja dvorskih crkava | 199 |
| d) Učenje o slici i programi oslikavanja | 200 |
| e) Liturgija i slike u unutrašnjem prostoru crkve | 202 |
| 10. Hodočasnici, carevi i bratstva. Mesta negovanja kulta ikona u Vizantiji i Veneciji | 215 |
| a) Car | 216 |
| b) Bratstva i procesije | 221 |
| c) Hodočašća i sakralna topografija crkve Sv. Sofije | 224 |
| d) Crkva Sv. Marka u Veneciji i njene ikone | 226 |
| 11. „Istiniti portret“ Hrista. Suparništvo između legendi i slika | 242 |
| a) „Original“ Avgarove slike i legenda o njemu | 244 |
| b) Avgarova slika u Konstantinopolju i nova estetika idealnog portreta | 246 |
| c) „Veronika“ kao suparnica u Rimu | 254 |
| 12. Ikonostas i uloga ikone u liturgiji i privatnoj pobožnosti | 263 |
| a) Crkveni prostor i razmeštaj ikona | 264 |
| b) Krst, Jevandelje i ikona u crkvenom ritualu | 267 |
| c) Zavetne ikone u funkciji ličnog spasenja i pomena ktitora | 269 |
| d) Oltarska pregrada kao ikonostas | 272 |
| e) Slika crkve u ogledalu kalendarskih i žitijnih ikona | 288 |
| 13. „Oživotvoreno slikarstvo“. Poezija i retorika na „ikonama novog tipa“ 11. i 12. veka | 305 |
| a) „Ikone novog tipa“ | 305 |
| b) Estetika, etika, teologija | 306 |
| c) Konstante u sistemu retorike i društvene promene | 311 |
| d) Paradoksi Raspeća i realnost slike | 314 |
| e) Traktati i poezija data slikarskim sredstvima. Narativna struktura četiri praznične ikone | 316 |
| f) Novi tip Bogorodičnih predstava i njihovo narativno značenje | 326 |
| 14. Statue, sasudi i znaci. Slika i relikvija u srednjem veku na Zapadu | 347 |
| a) Drugačije pretpostavke na Zapadu | 347 |
| b) Raspeće i statua na prestolu kao primer plastične predstave | 349 |
| c) Spoj relikvije i slike | 352 |
| d) Teološka estetika? | 355 |
| e) Legende o „originalima“ i razlika između predstave i ličnosti | 358 |

| | |
|---|-----|
| 15. Ikone u gradskom životu Rima | 365 |
| a) Slike i institucije u poznom srednjem veku | 365 |
| b) Stara ikona u novoj ulozi: Madona kao Zastupnica Rimljana | 370 |
| c) Suparništvo oko „istinitog lika“ Madone | 375 |
| d) Umnožavanje „originala“ i avgustovska procesija | 378 |
| 16. „Grčki manir“. Uvoz ikona na Zapadu | 386 |
| a) Poreklo sa Istoka: ideja i stvarnost | 386 |
| b) Carski dvor u Pragu i njegove ikone | 391 |
| c) „Doseljavanje“ ikona u Italiju | 396 |
| d) Ikona jevanđeliste Luke u renesansnim legendama | 398 |
| 17. Norma i sloboda: italijanske ikone u doba komuna | 411 |
| a) Poređenje Istoka i Zapada: šta je slika? | 411 |
| b) Nastanak novih ikonografskih tipova slike | 417 |
| c) Ikona i molitvena slika. Jezik gestova | 423 |
| d) „Maniera greca“ i „dolce stil nuovo“. Dučo i ikona | 428 |
| 18. Sijenske Bogorodice. Slika u gradskom životu i na oltaru | 442 |
| a) Praznične slike prosjačkih redova u Pizi | 442 |
| b) Bogorodičine slike bratstava u Sijeni i Firenci | 449 |
| c) Oltarska slika | 463 |
| d) Dučova sinteza na oltaru katedrale u Sijeni | 470 |
| 19. Dijalog sa slikom. Epoha privatne slike u poznom srednjem veku | 479 |
| a) Misticizam i slika u molitvenoj praksi | 481 |
| b) Molitvena slika i umetničke dragocenosti u dvorskoj kulturi | 489 |
| c) Suparništvo likovnih tehnika: slika i grafički otisak | 494 |
| d) Arhaizmi i citiranost forme u estetici kultne slike | 501 |
| e) Oltar sa krilima kao pozornica reprezentativne slike | 515 |
| f) Hodočašće „Prekrasnoj Mariji“ u Regenzburgu | 522 |
| 20. Religija i umetnost. Kriza slike u osvitu novog doba | 532 |
| a) Kritika slika i ikonoborstvo u epohi reformacije | 534 |
| b) Slika i reč u novoj doktrini | 539 |
| c) Slika i slikarska umetnost u epohi renesanse | 544 |
| d) Spor oko Rafaelove „Sikstinske Madone“ | 553 |
| e) Umetnost kao inscenacija slike u katoličkoj reformi | 556 |
| Prilog: Tekstovi o istoriji i upotrebi slika i relikvija | 569 |
| Odabrana literatura | 631 |
| Registar imena i mesta | 645 |

Predgovor

Istorija slike je nešto drugo od istorije umetnosti. Ali, šta se pod tim podrazumeva? Pojam „slike“ u uobičajenom smislu reči odnosi se istovremeno na sve i ni na šta. Na to smo se navikli i kada je u pitanju pojam „umetnosti“. Otuda ćemo unapred reći da se pod slikom, u onome što sledi, podrazumeva, pre svega, portret ličnosti, *imago*. Slika je obično predstavljala ovu ili onu ličnost i zbog toga su se prema njoj ophodili kao prema ličnosti. U tom smislu ona je postala povlašćeni predmet religiozne prakse. Poštovali su je kao kultnu sliku i razlikovali je od narativne slike, ili *istorije*, koja je posmatraču prikazivala *istoriju spasenja*.

„Umetnost“, kako je ovde shvata autor, pretpostavlja krizu stare slike i njeno novo vrednovanje kao umetničkog dela u doba renesanse. Ona je vezana za predstavu o autonomnom umetniku i raspravu o umetničkoj prirodi njegovog dela. U vreme kada slike starog tipa uništavaju ikonoborci, pojavljuju se slike novog tipa namenjene umetničkim kolekcijama. Može se, dakle, govoriti o *epohi umetnosti* koja traje do danas.

Njoj je prethodila *era slike*, koju je autor pokušao da prikaže, pre svega, kao jedinstvenu epohu. Izlaganje *istorije slike* je, pre svega, praktičan način da se, u uvodnom delu, dobije uvid u predmet istraživanja. Ali, ono je pogodno da nam predoči i stvarnu istoriju koju je moguće prepričati. Odluku o tome prepuštamo čitaocu. Ova knjiga otpočinje sa epohom pozne antike, dakle, sa dobom u kome je hrišćanstvo prvi put počelo da koristi do tada zabranjenu kultnu sliku *pagana*. Težište izlaganja čini doba srednjeg veka na Istoku i na Zapadu, kada su statua i ikona zajedno formirale izgled kultne slike. U trećem delu knjige razmatra se kasni srednji vek sa inflacijom slika na dasci i mnoštvom novih slikarskih tehnika i funkcija slike. Taj deo se završava analizom krize stare slike na početku novog veka.

Ikona sa Istoka zauzima u toj analizi veći prostor nego što to čitalac možda očekuje. Ali, ona je lišena romantične vizije, kojoj su još uvek skloni ljubitelji ikona. Tek u novom razumevanju ikone, njena uloga u evropskoj istoriji slike ponovo se pojavljuje u pravom svetlu. Već u 11. veku postojala je u Vizantiji filozofska estetika slike, kakvu je Zapad razvio tek u epohi renesanse. Epoha istorije slike, koja je zajednička Istoku i Zapadu, posle 1200. g. polako se primakla kraju. Otuda se pozniji ikonopis na Istoku ovde uopšte ne razmatra. Na Zapadu je istorija slike, kako je ja shvatam, od tada ušla u novu fazu. Oltarske slike i pobožne slike, da pomenem samo njih, pojavljuju se kao nove tvorevine epohe na čijem je kraju nastao novovekovni pojam umetnosti. Ikone sa Istoka su u doba renesanse postale tema nostalgičnih mitova i legendi.

Rad na ovoj knjizi je godinama, u okviru projekta o istoriji ikone na Zapadu, pomagao Dambarton Ouks (Dumbarton Oaks) – naučno-istraživački institut Harvardskog univerziteta. Za jedinstvenu priliku da izučavam izvore, želeo bih, pre svega, da izrazim srdačnu zahvalnost tadašnjem direktoru, Žilu Konstejblu (Giles Constable). Rad na ovom tekstu počeo je u zimu 1985/86. u idealnim uslovima za rad Biblioteke Hercijane (Bibliotheca Hertziana) u Rimu. Obojici direktora, Kristofu L. Fromelu (Christoph L. Frommel) i Matijasu Vineru (Matthias Winner), kao i Fondaciji „Maks Plank“ trajno sam zahvalan na pozivu da godinu dana radim u potpunom miru i oslobođen drugih obaveza.

Istrajavanje na ovom radu bilo je praćeno uvek novim razgovorima i podsticajima. Krista Belting Im (Christa Belting Ihm), koja je sama napisala dva slična eseja o Bogorodičinom plaštu i svetačkoj slici, živo je pratila i kritički učestvovala u nastajanju teksta. Viktor Stoičita (Victor Stoichita), koji je kasnije objavio obuhvatnu istoriju problema novovekovnog slikarstva, i Dejvid Fridberg (David Freedberg), koji je u svojoj knjizi „The Power of Images“ dao istoriju slike sasvim drugačijeg tipa, bili su mi važni sagovornici. To važi i za Gerharda Volfa (G. Wolf), koji je napisao disertaciju o Bogorodičnoj ikoni u S. Marija Mađore, za Herberta S. Keslera (Herbert S. Kessler), sa kojim sam skupa 1990. g. na institutu Dambarton Ouks vodio simpozijum o temi ove knjige, kao i za Klauza Krigera (K. Krüger). Susret sa mnogobrojnim kolegama, među kojima su bili Joli Kalavrezu (Joli Calavrezou), Žorž Didi-Huberman (Georges Didi-Huberman), Ana Karconis (Anna Kartsonis), Valentino Pače (Valentino Pace), Ričard Krauthajmer (Richard Krautheimer), Henk van Os (Henk van Os) i Nensi P. Ševčenko, pomogao mi je da preciziram ideje koje sam imao. Kurt Vajcman (Kurt Weizmann) mi je omogućio pristup fotografijama Ekspedicije Prinston–Mičigen sa Sinaja. Gordana Babić, Ingeborg Ber (Ingeborg Baehr), Đuzepe Mančinel (Giuseppe Mancinelli), Ilze fon cur Milen (Ilse von zur Muehlen), Jonas Per Nordhagen, Ralf Rajt (Ralf Reith), Hubertus fon Zonenburg (Hubertus von Sonnenburg), Eva Štan (Eva Stahn), Kornelija Sire (Cornelia Syre) i Dejvid H. Rajt (David H. Wright), kao i kolege na institutu Dambarton Ouks, ustupili su mi dragocene fotografije. Renati Prokno (Renate Prochno) se zahvaljujem na pomoći u dovršavanju teksta.

Posebnu zahvalnost dugujem mojim saradnicama u Minhenu, Gabrijeli Kop-Šmit (Kopp-Schmidt) i Frideriki Vile (Friederike Wille) za lični angažman i zanimanje za ovu temu. Uobličavanje rukopisa bilo je u rukama Gerlinde Lenert (Gerlinde Lehnert) i Sonje Nauš (Sonja Nausch). Gabor Ferenc (Gabor Ferencz) mi je ustupio pojedine fotografije i važne reprodukcije. Karin Bet (Karin Beth), Valter Kraus (Walter Kraus) i Ernst-Peter Vikenburg (Ernst-Peter Wieckenberg) su, pri izdavanju ove knjige kod izdavača C. H. Bek (C. H. Beck), učinili daleko više od onoga što je sam autor očekivao.

Uputstvo za korisnika

Uputstva za ilustracije data su na marginama teksta. Podebljani (boldirani) brojevi označavaju detaljno opisanu sliku, dok brojevi dati kurzivom upućuju na slike koje su samo pomenute.

1. Uvod

a) Moć slike i nemoć teologa¹

Teolozi su pokušavali materijalnim slikama da preotmu moć uvek kada je pretila opasnost da one steknu isuviše veliki uticaj unutar crkve. Slike su postajale nepoželjne, čim bi privukle više pažnje nego same institucije i počinjale da deluju u Božije ime. Pokušaj da se drže pod kontrolom verbalnim sredstvima imao je malo uspeha, jer su ikone, slično samom svetitelju, dodirivale dublje slojeve i ispunjavale drugačije želje, nego što su to bili u stanju da učine živi poslanici crkve. Otuda su teolozi u pitanjima poštovanja ikona mogli samo naknadno da izgrade teorije na osnovu već postojeće prakse. Oni nikada nisu po svojoj volji uvodili slike, ali su ih zato rado zabranjivali. Samo kada su ih drugi zabranjivali i pritom doživljavali neuspeh, teolozi su ih ponovo uvodili, jer su one ostajale prisutne u željama vernika. Njihovo dopuštanje moglo se onda vezati za okolnosti koje su garantovale da će se zadržati kontrola nad njima. Mogućnost da „tumače“ i regulišu način kako da im se pristupi, stvaralo je kod teologa uverenje da stvari ponovo drže pod kontrolom.

Uloga slika, o kojima je reč, ogleda se u simboličkim radnjama, koje su pred njima vršile njihove pristalice i protivnici od vremena kada su slike i skulpture uopšte počele da se prave. Slike su pogodne za to da budu javno izložene i poštovane, ali i da budu uništene i zloupotrebene. One su upravo kao stvorene za javno izražavanje lojalnosti, ili za njeno uskraćivanje, što je na njima naizmenično praktikovano. Otvoreno, javno praktikovanje vere predstavlja polazišnu tačku u disciplinovanju, koje svaka religija zahteva od svojih pripadnika. Otuda su Jevreji, jeretici i ateisti obično raskrinkavani tako što su optuživani za tajno skrnavljenje slika. „Povredene kultne slike“, kako ih je nazvao Ludvig Krecenbaher (Ludwig Kretzenbacher), reagovala su na to isto kao i živa bića: one su plakale i krvarile. Time što su skrnavili materijalne simbole vere (sliku, relikviju i hostiju), ti zločinci su se pokazali kao pravi rušitelji jedinstvene vere, koja u principu ne dozvoljava nikakva ograničenja. Otuda su ove manjine morale uvek strahovati da će biti denuncirane kao atentatori kada bi u njihovoj okolini počinjao da cveta kult neke slike. Primeri sežu izvan perioda reformacije, a opisao ih je još Jozef Rot (Joseph Roth) u Galiciji.

Nesuglasice oko slika bile su drugačijeg tipa tamo gde suprotstavljene strane nisu istupale *za* slike ili *protiv* njih, već su odnos snaga odmeravale na „ispravnom“ ili „pogrešnom“ shvatanju jednih istih slika. Pritom nije bila reč o samoj *veri*, već o *čistoti vere*. Tako su se istočna i zapadna crkva ponekad prepirale oko ikonografije slika, kao i oko čuvene jezičke formulacije *filioque*. Kada je 1054. godine u Konstantinopolju papski izaslanik proglasio raskol crkava (šizmu), prigovorio je Grcima da na krst stavljaju smrtnog čoveka i da Isusa prikazuju kao mrtvog. S druge strane, kada su 1438. godine Grci došli na ekumenski crkveni sabor u Italiju, oni su tvrdili da nisu u stanju da se mole pred zapadnjačkim crkvenim slikama čija im je forma bila strana. Tako je patrijarh Grigorije Melisin (Gregor Melissenos), izjašnjavajući se protiv predviđenog ujedinjenja crkve, rekao: „Kada uđem u latinsku crkvu, ne mogu da se klanjam nijednom tamo prikazanom svetitelju, jer nijednog od njih ne prepoznajem. U krajnjem slučaju prepoznajem Hrista, ali ni njemu ne mogu da se klanjam, jer ne razumem na koji način je ispisano njegovo ime.“² Strah od međusobnog dodira izražen je u uzdržanosti u odnosu na slike sa kojima se identifikuje jedna verska zajednica, ili sa kojima je drugi povezuju.

Teološki sporovi u vreme reformacije suočili su se sa teškim pitanjima kada su kalvinisti ukinuli slike i kada su ih luteranci uklonili (pogl. 20). Ovde je, u suštini, bila reč o crkvenoj tradiciji koja se još 787. godine u Nikeji, u raspravi vezanoj za sliku, pojavila pod drugim predznakom. Tada je, takođe, postojala dilema, da li da se prihvate tradicionalna forma slike ili da se ona odbaci. Suprotstavljene strane su, kako u 8. tako i u 16. veku, jedna drugoj osporavale pravo na posedovanje prave, istinske tradicije, u čemu se, kao što je poznato, sastoji identitet religije. Pošto ni u praksi, a ni u teoriji nije moguće utvrditi da je crkva u drevna vremena koristila slike, bilo je, pre svega, neophodno da se objasni u čemu se sastojala ta tradicija. Na pitanju slike rasplamsao se i spor o istinskoj duhovnosti, koju je, činilo se, ugrožavala „materijalna“ upotreba slike. Kasnije su se sporili oko zadobijanja Božije milosti kroz *veru* ili učinjena *dela*, sa čim su bili povezani kult i darivanje slika. Kao što je poznato, slikari su ostali bez svojih porudžbina, kada je u Nirnbergu uvedena reformacija.

Sa katoličkog stanovišta Turci su, isto kao i protestanti, u pitanjima slike smatraли protivnicima, u čijim su rukama oskrnavljene slike, koje su služile poistovećivanju sa tradicijom. Postojao je, takođe, strah od gubitka institucionalne moći povezane sa slikama. Tako je otpor jeretika i husita bio usmeren, u stvari, protiv institucija koje su, po njihovom mišljenju, zloupotrebljavale slike. Oni su se nadali da će uništavanjem slika slomiti moć institucija koje su ih posedovale. Nasuprot tome, kult slike je u protivreformaciji bio akt okajavanja i iskupljenja u vezi sa nepravdom nanetom slikama, a svaka nova slika trebalo je simbolično da zauzme mesto sa koga je neka druga slika bila istisnuta. Ova polemika kulminirala je u sporu oko prikazivanja Bogorodice, jer je upravo ovde bilo moguće da se na očigledan način izrazi doktrinirano suprotstavljanje protestantima. Stare ikone Bogorodice, koje su ponovo počele da se poštuju, služile su, zahvaljujući svojoj drevnosti, kao potvrda tradicije. Skulpture Bogorodice, kao i slike u drugim vremenima, bile su istovremeno spomenici crkve kao institucije i znak

njenog trijumfa. Država, kao pokrovitelj religije, takođe je sebe vezivala za slike i njihov kult. Tako su razmišljali i revolucionari u Pragu rušeći 1918. godine skulpturu Bogorodice sa kojom su više povezivali moć Habzburgovaca, nego samu religiju.

To su samo neka zapažanja o istorijskoj ulozi slika, koja se ne može obuhvatiti samo teološkom definicijom. Pitanje je, dakle, kako govoriti o slikama i šta na njima treba posebno istaći. Na ovo pitanje obično se odgovara sa stanovišta onoga ko ih izabere kao temu. Slike su dospеле u nadležnost istoričara umetnosti tek kada su ljudi počeli da ih sakupljaju kao umetnička dela i da ih proučavaju sa stanovišta same umetnosti. Tamo gde se još vode verske borbe oko njih, kritičare umetnosti ne zovu da u njima uzmu učešće. Tek u moderno doba sporne slike su prestale da budu predmet spora pod pretpostavkom da se mogu smatrati umetničkim delima. Istoričar umetnosti bi, međutim, promašio temu, kada bi svoja shvatanja dokazao jedino analizom slikara i stilova. Ali, ni teolozi nisu toliko kompetentni koliko se čini, jer oni govore o teozima prošlih vremena i njihovom odnosu prema slikama, umesto o samim slikama. Kada se jave za reč, oni smatraju da je njihov posao da izlože sopstveno shvatanje o datom pitanju. Konačno, istoričari se radije bave tekstovima i razmatraju političke i ekonomske činjenice, ali ne i dublje slojeve duhovnog iskustva sadržanog u slikama.

Tako svaka akademska disciplina pati od nedovoljne kompetentnosti, a slike su predmet izučavanja svih njih i nijedne ponaosob. Istorija religije, unutar opšte istorije, ne podudara se sa teologijom, koja je nadležna samo za modele mišljenja kao odgovora teologa na praksu ispovedanja vere. Same slike nikada nisu bile samo stvar religije, već i stvar društva neodvojivog od religije. Religija je zauzimala centralno mesto u društvenom životu i zato nije mogla da bude, kao u naše vreme, stvar koja bi bila samo lična ili samo crkvena. Otuda stvarnu ulogu religioznih slika, koje su dugo vremena bile i jedine slike, ne treba shvatiti samo sa stanovišta teološki shvaćene sadržine.

Ovu ocenu potvrđuje kao ispravnu način na koji su teolozi govorili o slikama i kako još uvek o njima govore. Oni o slici stvaraju opšti pojam, kao da ona postoji samo kao ideja, i raspravljaju o slici uopšte, jer se samo tako može razviti ključna definicija njene teološke suštine. Slike, koje u praksi imaju savim različite uloge, svodile su se, zarad teologa, na zajednički imenitelj lišavane tragova svoje stvarne upotrebe. Svaka teologija slika ima misaonu lepotu, koju nadmašuje samo stremljenje teologa da upravljaju njihovom verskom sadržinom. Ova pretenzija se razlikuje i od filozofije slika, koja se od Platona bavi fenomenima vidljivog sveta i istinitošću ideja. Ovde je svaka materijalna slika mogući predmet spekulacije, koja se tiče bilo jezičkih, bilo mentalnih slika ili iz njih direktno proizlazi. Teologija slike, u meri u kojoj je učestvovala u ovoj diskusiji, uvek je imala i jednu praktičnu svrhu. Ona je isporučivala jedinstvene formule za heterogenu i nekontrolisanu upotrebu slike. Kada je u tome uspela i kada je mogla da utemeli nekakvu tradiciju, oština polemike se stišala, a nađeni kompromis je priznat kao čisto učenje, u kome naknadno sve izgleda jasno i jednostavno.

Samo povremeno, kada je polemika bila u punom jeku, protivnici su priznavali da se spore oko posebne vrste slika i da ih zabrinjava upotreba slike koju su nazivali „kultnom“ razlikujući je od „klanjanja Bogu“. To nisu bile slike na zidovima crkava, već portreti nošeni u procesijama i prilikom hodočašća, pred kojima su paljene sveće ili tamjan. One su bile prastare ili su imale nebesko poreklo, činile su čuda, proricale i pomagale u poredama. Mada su bile kamen spoticanja, ili probni kamen vere, ipak nisu imale nikakav poseban status u učenju o slikama. Legende, ispredane oko njihovog kulta, stvarale su im oreol i pribavljale poštovanje na koje nisu mogle da računaju druge slike. Čak i njihovi protivnici mogli su o njima samo da raspravljaju ili da ih teološki osporavaju, govoreći sa svog stanovišta sasvim uopšteno o suštini slike. Njihova argumentacija nužno se nalazila na drugoj ravni i nije bila usmerena na to da stvari nazove pravim imenom.

O tim „holy images“, kako ih je nazvao Edvin Beven (Edwyn Bevan) u svojoj istoimenoj knjizi, ili kulturnim slikama, može se, dakle, govoriti samo ako se koristi istorijska argumentacija i ako se one stave u kontekst kome stvarno pripadaju. Tu su one predstavnici lokalnog kulta, ili autoriteta lokalne institucije, a ne opšteg verovanja univerzalne crkve. Statuu Bogorodice u Overnju, ili njenu ikonu na Atosu, dočekivali su i pratili kao suverena, kao lokalnu svetiteljku i pokroviteljicu crkvene zajednice, čija je prava štitila i čijim je posedom upravljala. Simboli lokalnih zajednica nisu izgubili svoje psihološko dejstvo ni u novije doba. Tako su u Veneciji pre nekoliko godina slavili povratak *Bogorodice Nikopeje*, koja je bila ukradena iz crkve Svetog Marka. Ova ikona je u staroj Republici bila javno poštovana kao pravi suveren države. Predistorija njenog kulta u Veneciji vodi u Vizantiju, gde je ikona 1203. godine bila zaplenjena na bornim kolima protivnika. Ona je tamo bila otelovljenje božanskog vojskovođe, kome je car prilikom slavljenja vojnog trijumfa ustupao prvenstvo. Stanovnici Venecije su ovaj *paladijum**, koji im je kao pobednicima pripao i koji im je doneo pobedu, nosili u povorci „prenošenja kulta“, kao što su nekada Grci preneli skulpturu Atine iz Troje poverivši joj *svoju* državu.

Ikonu su uskoro u Veneciji smatrali „Madonom apostola Luke“ i samim tim „originalom“ iz apostolskih vremena, koji je rađen prema živom modelu. Bogorodica je, naravno, favorizovala taj „autentični“ portret, koji je „verno“ prikazivao njen lik i koji je nastao uz njenu saglasnost. Tako je prenošenje svetosti na ovu ikonu bilo obaveza i obezbeđivalo joj je zasebnu egzistenciju, što je u značajnim državnim događajima inscenirano kao pojavljivanje same Bogorodice. Materijalnoj slici, kao objektu, bila je potrebna zaštita isto tako kao što je i ona, kao zastupnik prikazane osobe, darivala zaštitu. Intervencija slikara bila je u takvom slučaju pre remetilačka, jer njemu nije bilo povereno autentično prikazivanje modela. To je bilo opravdano samo ako je bilo sigurno da je on model nacrtao kao Luka, sa preciznošću fotografa, ili kao slikar koga su sa sobom u Vitlejem dovela Tri kralja kako bi portretisao majku sa detetom.

U ovakvom shvatanju originala izveden je *dokaz o postojanju tradicije*, koja je u hrišćanstvu bila vezana najpre samo za originalni *tekst* Otkrovenja. U slučaju Hristovog lika, *legende o njegovom nastanku* stavljale su težište ili na natprirodno isho-

dište slike, koja je dar sa neba, ili na mehanički otisak lika živog modela. Obe legende su ponekad naizmenično povezivane sa istom slikom. Otisak Hristovog lika na ubrusu, koji je sirijski grad Edesu učinio neosvojivim, i Veronikin ubrus u crkvi Sv. Petra u Rimu, kome je Zapad hodočastio uveren da on anticipira izgled Boga, ubedljivo potvrđuju ovo dokazivanje autentičnosti slike pomoću legende. Uz legendu o nastanku ide *legenda o viziji*, kada posmatrač na slici prepoznaje osobe, koje su mu se pojavljivale u snu, kao što je car Konstantin u legendi o Sv. Silvesteru prepoznao apostole Petra i Pavla. On istovremeno prepoznaje papu koji, kao njihov zakoniti poverenik, poseduje njihov naslikani portret i zna njihova imena. U tom slučaju dokaz o autentičnosti sastoji se u neverovatnoj saglasnosti lika iz sna i slike. Treća vrsta legendi vezanih za kult su *legende o čudima*. One naglašavaju bezvremeno prisustvo svetitelja, koji čineći čuda posredstvom svoje slike, nastavlja da živi i posle svoje zemaljske smrti. Te legende, u medijumu slika, služe, takođe, kao dvostruki dokaz važan za religiju: dokaz o starosti i ovozemaljskom životu, o istoriji i bezvremenosti.

16

Autentične slike izgledale su sposobne za delovanje, dakle, činilo se da poseduju *dynamis*, natprirodnu snagu. Bog i svetitelji su takođe, saglasno očekivanjima, boravili u njima i govorili kroz njih. Sa tim je bilo povezano očekivanje neposrednog ozdravljenja, koje je verniku bilo bliže nego didaktički pojam Boga ili pomisao na onostranost. Hrišćani su izgubili mnogo pomoćnika u nevolji kada je hrišćanska država zatvorila hram i svetišta Asklepija i Izide. Ideja religije, čije misaone slike teolozi toliko vole, značile su za njih manje nego pomoć u nevolji i neposredna pomoć ikona u ličnim stvarima. Tu je novi, univerzalan i majčinski lik Bogorodice primio višestruko nasleđe. Kada je Panteon 609. godine pretvoren u crkvu posvećenu Bogorodici i svim mučenicima, hram je dobio „hramovnu ikonu“ novog patrona, čija je pozlaćena ruka zamerala slavu stare isceliteljske ruke Asklepija. Za ovu ikonu, vezano je, kao što je poznato, i pravo na azil.

8

Takve slike posedovale su harizmatičke osobine, koje su se mogle okrenuti protiv crkvene institucije u vreme kada ikone još nisu bile prešle u njihov posed. One su štitele manjine i postajale zastupnice naroda, jer su u suštini stajale izvan crkvene hijerarhije. One su bez njene posredničke uloge govorile glasom nebesa, protiv čega je svaki autoritet bio bespomoćan. Druga ikona Bogorodice, koja je kasnije dospela u crkvu Sv. Siksta (San Sisto), prinudila je na javno pokajanje papu, koji je želeo da je protivzakonito prenese u svoju rezidenciju u Lateranu. Ona se po noći i magli vratila nazad časnim sestrama, kojima je bila jedina dragocenost. Njene isceliteljske ruke, podignute u pozi Zastupnice, potpuno su okovane zlatom. Mnogobrojne replike iz srednjeg veka dokazuju da je postojala želja da se obezbedi umnožavanje delotvorne snage ovog originala.

190

Takve slike, čija se slava sastojala u njihovoj istoriji i čudima, nisu našle mesto u teologiji slika. One obrazuju čvrsto jezgro svih onih slika, koje su celivane i na kolennima poštovane, dakle, prema kojima su se odnosili kao prema živim bićima i kojima se odlazilo iz ličnih pobuda. U Vizantiji su ih razlikovali od svih drugih slika. Carevi su 824. godine pisali Karolinzima da su „uklonili ikone na nižim mestima“ pred kojima pristalice ikona u visini očiju „pale sveće i tamjan“. Ovde je, dakle, u vreme



1. Venecija, crkva Sv. Marka, Ikona „Bogorodica Nikopeja“, 11. vek

drugog perioda ikonoborstva vernicima uskraćena svaka mogućnost za obavljanje kulta. Nasuprot tome, ostavljene su „u crkvi slike postavljene na višim mestima, na kojima slikarstvo propoveda Bibliju [*istoriju spasenja*]“. Franački teolozi nisu tada razumeli ni suptilnosti jedne, a ni agresivnost druge sukobljene strane, od kojih je svaka na svoj način bila usredsređena na poštovanje ikona. Otuda su osuđivali kako „kult praznovernih“ tako i odstranjivanje slika iz domašaja vernika. Ali u poznom srednjem veku kritičari ikona, čak i iz redova teologa, već dugo su bili konfrontirani sa sličnim problemima i ozbiljno su shvatali razlike, koje su bile van dometa učenja o slici.

Stvarnu moć mogle su da steknu samo one slike, koje su aurom sakralnog nadmašivale svet materijalnog, ali kome su, sa druge strane, još uvek pripadale. Ali, šta je davalo pravo nekoj slici da se izdvoji iz sveta običnih stvari i da bude koliko „sveta“, toliko i isceliteljsko sredstvo u natprirodnom smislu? Te osobine se u početku nisu pripisivale slikama i skulpturama, jer su one nosile stigmam paganskog, dakle, mrtvog idola, već sakramentima. Sakramenti su, međutim, stvari (hleb, vino, ulje) koje se transformišu kroz osvećenje koje vrši sveštenik. Svaka stvar se u principu može osveštati, čime slike opet gube svoj poseban status. Kada su bile poslate na osvećenje, one su svoju moć ustupale instituciji. Sveštenici su tada postajali ne samo važniji nego slikari, već i njihovi stvarni tvorci. Ali, svetitelji čudotvorci takođe nisu bili osvećivani, za razliku od predstavnika zvanične crkve. Oni su to bili sami od sebe, ili aktom Božije milosti, Božijim oglašavanjem. Istina, njihova zasluga je bila u dobročinstvu. U čemu je bila zasluga slika? Ovde počinju legende vezane za kultove, koje se sve zasnivaju na Božijoj volji. Ako je sam Gospod stvorio slike, onda se on u tom slučaju nije služio crkvenom hijerarhijom, koju je sam uspostavio. Očigledno je da smo se time dotakli osetljive teme.

Teolozi, koji nisu imali uspeha sa osvećenjem, pozivali su se na „arhetip“ poštovan u kopiji, primenjujući filozofski argument. Ali, jedno je bilo želeti nevidljivog Boga učiniti vidljivim, a sasvim nešto drugo prikazati svetitelja, koji je, na kraju krajeva, posedovao vidljivo telo. Za rešenje tog problema bila je pogodna opšta formula o dvostrukoj prirodi Hrista, koju je bilo moguće reprodukovati samo u ljudskoj prirodi. Dakle, posmatrana je indirektna slika Boga, time što je prikazan istorijski posvedočen čovek, koji implicira prisustvo Boga. U tom slučaju bilo je važno pretpostaviti nedeljivo jedinstvo nevidljivog Boga i vidljivog čoveka u jednoj osobi. Ako je Bog kao čovek postao vidljiv, onda se mogla napraviti i njegova slika, štaviše, ta slika se mogla koristiti kao teološko oruđe. Tako se Anastasije u 7. veku u Aleksandriji, u vezi sa prikazom raspetog Hrista, poslužio lukavstvom postavljajući pitanje, koga i šta vidimo na toj slici. Ta smrt, o kojoj bi slika trebalo da svedoči, ne može biti ni smrt Boga, a ne može se smatrati, ako se veruje u njeno iskupiteljsko dejstvo, ni smrću ma kog čoveka (str. 160).

Na taj način hrišćani su trasirali sopstveni put između politeističkih slika bogova i jevrejske zabrane slike. Jahve je na vidljiv način prisutan samo u pisanoj reči. Jevreji nisu smeli da prave njegovu sliku sličnu čoveku, tim pre što je ona onda bila slična idolima susjednih plemena. U monoteizmu je atribut univerzalnog Boga samo njegova nevidljivost. Njegova ikona je bila Sveto pismo, zbog čega je svitak Tore kod Jevreja poštovan kao kulturna slika. Ali, regionalni uslovi u Palestini nisu se mogli preneti na

Rimsko carstvo. Konflikt sa jevrejskim hrišćanima rešen je u korist „paganske crkve“. Prihvatanjem slika, nekada orijentalno hrišćanstvo ostvarilo je svoje težnje za univerzalnim važenjem u grčkorimskoj kulturi.

Ovde ono nailazi na suparnika u liku carske vlasti, koja je simbolizovala jedinstvo carstva izdignutog iznad mnoštva religija i kultura. Nije slučajno što je hrišćanima bio objavljen rat tek kada su odbili da učestvuju u državnom kultu poklonjenja portretu cara. Car je bio živa slika jednog Boga, boga Sunca, pre nego što je hrišćanstvo postalo državna religija. Konstantin je u snu video znak Boga u čije će ime pobediti. „U tom znaku (*signum*) ćeš pobediti.“ Sam car želeo je da pobedi, ali ne uz pomoć slike Boga, već pomoću vojničkog znamenja nevidljivog Boga. Tako je on ostao njegova živa slika, ali je u vojne svrhe koristio znak krsta kao amblem vrhovne vlasti hrišćanskog Boga. To odvajanje slike od znaka ogleda se u tipovima državnog novca. Na prednjoj strani kovanog novca od 6. veka vidimo sliku cara, a na poleđini trijumfalni znak krsta, koji je u rukama cara bio njegovo znamenje i oružje. Jedina javna kulturna slika, koju su hrišćani dugo vremena dopuštali u Rimskom carstvu, bila je kulturna slika cara.

81 Otuda je došlo do značajnog preokreta kada je krajem 7. veka slika Hrista istisla sliku cara sa prednje strane novca. Car, označen samo kao „sluga Hrista“, uzima u ruke krst, koji je do tada krasio pozadinu i više nije imao nikakvo drugo mesto. Već nekoliko decenija pre toga trupe u ratu zakletvu na vernost nisu polagale ličnosti cara, već slici sa likom Hrista. Jedinstvo naroda rimske države u poznoj antici nije se, očigledno, više tražilo u ličnosti cara, već u autoritetu religije. Car je svoju vlast od tada vršio u ime naslikanog Boga.

56 U istom smislu krst je služio kao barjak *za sliku*, ali ne da bi se na njemu nalazio raspeti Hrist, već medaljon sa likom hrišćanskog Boga. Dok je u Konstantinovo doba na barjak u vidu krsta bila pričvršćena slika cara, sada je krst bio krunisan slikom Hrista. U vreme ikonoborstva carevi su ovu novinu osujetili na svim frontovima. Isti carevi zabranjivali su hrišćanske slike u ime religije i u svoju sopstvenu korist. Ako se *državno jedinstvo* sastojalo u *jedinstvu vere*, trebalo je zauzeti stav za slike ili protiv njih, koje su to jedinstvo unapređivale ili ga dovodile u opasnost.

90 Rasprava, koja je usledila, odvijala se u vezi sa zamenom slike Hrista znakom krsta na kome nije bilo slike. Sa svakom promenom politike oni su se smenjivali nad ulazom u carsku palatu, što je uvek praćeno polemičkim natpisom. U tome bi se možda mogla videti samo smena ceremonijala. Ipak, ovde je, na pragu srednjeg veka, izbio na videlo konflikt, čiji koreni sežu duboko unazad do antičke upotrebe slika. Hrišćanska kulturna slika prodrla je u područje (dvor i državu) u kome se još uvek održao antički kult slike i usvojila njegove rituale. Time je odjednom tema slike postao *jedan Bog* kao što je to do tada bio *jedan car*. Pa ipak, i razumevanje slike i portretisanja bilo je dodirnuto samo ovlaš. Slika podrazumeva nečije pojavljivanje. Znakom se možemo poslužiti i *sa* njim pojaviti, ali ne i *sa* slikom, koja već podrazumeva nečije pojavljivanje. Tamo gde je Bog prisutan na slici, tu car ne može da ga zameni kao ličnost. Tu se pojavljuje „prastara protivurečnost između predstavljanja i prisustva, između posredovanja (preko zamenika) i neposrednog prisustva“ (Erhart Kestner [Erhart Kästner]).

Za poprište borbe između slike i znaka nije slučajno odabran ulaz u Palatu, kroz koji se car pojavljuje u javnosti pred očima svog naroda.

Konflikt oko slike teško se može svesti na zajednički imenitelj. Ali, rasprava teologa na crkvenom saboru u Nikeji ima sigurno drugostepeni značaj u ovom konfliktu. Kao i svaki skup eksperata, tako su i teolozi mogli međusobno da se sporazumeju samo na jeziku sopstvenog faha, ali oni su ratifikovali teološkim sredstvima zapravo odluke koje su se nalazile na drugoj ravni. Tamo je raspravljano kako o ulozi države tako i o identitetu sveta koji je još bio antički, ili koji to, sa stanovišta religije i kulturne slike, više nije bio.

b) Portret i sećanje

Teško je proceniti značaj slike u evropskoj kulturi. Ako ostanemo u milenijumu kojim se bavi ova knjiga, svuda ćemo nailaziti na Sveto pismo, jer je hrišćanska religija religija Svetog pisma. Ako iz tog milenijuma pređemo u moderno doba, tada će se, naprotiv, pred nama isprečiti umetnost, koja je iz osnova preobrazila staru sliku kroz novu funkciju. Mi smo u toj meri pod utiskom „epohe umetnosti“, da sa teškoćom možemo sebi da stvorimo predstavu o „epohi slike“. Istorija umetnosti je otuda bez ustezanja sve proglasila za umetnost, kako bi sve stavila pod svoju nadležnost. Na taj način ona je nivelisala upravo one razlike, koje bi omogućile razjašnjenje naše teme.

Da ipak ne bismo napustili istorijsku uslovljenost, citiraćemo stare izvore u kojima je reč o slici. Ali, njihovi autori su bili teolozi, koje je zanimalo samo to, da li je upošte opravdano postojanje slika u crkvama. Oni su citirali jedni druge, tako da nam danas nije teško da otkrijemo misaonu povezanost u onome što se naziva „učenje o slici“. Moderne humanističke nauke su ionako reproduktivne, bilo iz dezorijentacije, bilo iz arogancije. One veruju da već poseduju neophodna objašnjenja, kada naprosto ponavljaju stare argumente. Ako, pak, napustimo stara objašnjenja, onda se krećemo po nesigurnom tlu. Ostanemo li im verni, odričemo se toga da istražimo suštinu stvari. Moglo bi se pribeci antropologiji i pomoću nje istražiti osnove čovekovog odnosa prema slici. Ali, mi posedujemo jednu tako konzistentnu istorijsku sliku o sopstvenoj kulturi, da bi se antropološki pokušaji doživljavali kao proizvoljno zadiranje u savršen sistem. Knjiga koja je pred nama sledi otuda oprobana sredstva izlaganja, da bi sakupila materijal za analizu istorijske slike. Ovde bih hteo da ukažem na neka razmišljanja o problemima, koji izlaze van okvira istorijskog prikaza.

U svim srednjovekovnim izvorima neprestano izranja odrednica *memoria*. Ali na koje sećanje se misli? Već je Grigorije Veliki rekao da nas slikarstvo „kao Sveto pismo“ upućuje na sećanje. „Prizvati u sećanje“: to je prvenstveno zadatak Svetog pisma. Slika ovde može da igra samo drugostepenu ulogu. Slika i Sveto pismo zajednički podsećaju na ono što je bilo u *istoriji spasenja*, a što je ipak više od istorijske činjenice. Isti Grigorije u svojoj čuvenoj devetoj poslanici kratko i jezgrovito kaže: treba poštovati onoga na koga ikona podseća „kao novorođenog ili kao umrlog, ali i u njegovoj nebeskoj slavi (*aut natum aut passum sed et in throno sedentem*)“.