

ИЗАЗОВИ ВИЗУЕЛИЗАЦИЈЕ ЕВАНЂЕЛСКИХ ПЕРИКОПА У БАЗИЛИЦИ СВЕТОГ АПОЛИНАРИЈА У РАВЕНИ

Владан Таталовић*

Универзитет у Београду,
Православни богословски факултет

***Сажетак:** У раду се констатује особеност еванђелских текстова (и других новозаветних докумената) да путем груписања и уобличавања усмених и писаних традиција о Исусу Христу остварују комуникацију са читаоцем. Уз претпоставку сличне особине у визуелном приказу еванђелских перикопа, истражује се пример два новозаветна циклуса у базилици Сан Аполинаре Нуово у Равени.*

***Кључне речи:** Исус Христос, Нови Завет, визуелно тумачење, Равена*

Увод

Најстарији хришћански текстови, који описују дело Исуса Христа и препознати су као канонски од стране водећег (православног) хришћанства, нису само запис онога што је њихов протагониста чинио и говорио, него су и одраз мисије у раном хришћанству. Они рефлектују начине сведочења Исусове спаситељне личности у правом мноштву различитих културних контекста. У том смислу, теолошка, тематска и жанровска повезаност одређених еванђелских епизода одражава и постојање одређених токова усмене и писане традиције о животу и делу Исуса Христа, који су претходили писању еванђелских текстова и који су бар за извесно време постојали и после њиховог настанка. Истраживања књижевно-теолошких квалитета тих списа из перспективе критике извора, која је током 19. и 20. века доминирала у западном хришћанству, нису, као што се зна, успела да остану неприкосновена у погледу методологије истраживања, али јесу успела да утру пут сазнању да су рани

*ел. пошта: vladan.tatalovic@yahoo.com

хришћани о Исусу Христу проповедали користећи се механизмима памћења и приповедања у јелинизованом јеврејском и грчко- римском свету. Тако се у потрази за књижевним структурама еванђелских текстова уочавају трагови усмених и писаних традиција о Исусовим — чудима, параболома, знамењима, страдањима, јављањима и тако даље. Питање мере у којој су ове традиције биле заиста заступљене у раном хришћанству одувек је окупирало пажњу науке. Пошто постојање хипотетичне колекције Исусових изрека (Q) није доказано, онда би се и опште прихваћена *Теорија о два извора*, према којој су се Матеј и Лука у писању својих књига, поред хипотетичног Q, користили Марковим текстом и предањима из сопствених средина, донекле могла схватити као одраз модерног поимања настанка научног дела. Данашње монографије углавном настају на основу претходних, уз несумњив лични допринос и печат, то је, дакле, искуство које су модерни истраживачи пројектовали на античко доба. Са друге стране, не мора да значи да овакве традиције нису биле реалне и да нису имале утицаја на животе раних хришћана. Остајући строго фокусирана на свет библијског *текста*, већина млађих егзегета није дала више на значају сведочанствима ране хришћанске уметности у којима се такође могу видети одрази груписања ранохришћанских сведочанстава спрам контекста њихове намене. Тако се, на пример, у катакомбним сликовним приказима еванђелских перикопа групишу оне са изразитим симболичним значењима, то јест са наглашеном употребом светлости, воде, хлеба и вина, веома блиске богословским погледима Еванђеља, на пример, по Јовану. У истом контексту приметни су и прикази неких исцељења и јављања васкрслога Христа. Ствар свакако постаје сложенија изађе ли се из оквира уметности прва три века, која је примарно била заинтересована за земаљску активност Исуса Христа и која се (стога) изражавала путем једноставних и сведених форми, и зађе у касније епохе. Ипак, одсјаји ранохришћанских веровања у сликовним приказима еванђелских догађаја нису потпуно нестали ни у каснијој уметности која је више тежила да истакне универзалне аспекте хришћанске вере, то јест да еванђелске догађаје оживи у склопу иконичног приказа божанског у велелепном сакралном градитељству хришћанског царства. Покушај рашчитавања сликовних приказа еванђелских перикопа у позноантичкој базилици која је иначе међу првима у извођењу таквог подухвата открива процесе и изазове у приближавању

еванђелских догађаја тадашњем посматрачу. У питању је циклус Исусових чуда и парабола, односно страдања и васкрсења у базилици Сан Аполинаре Нуово у Равени.

Структура иконографског програма базилике

Базилика која данас носи име Светог Аполинарија подигнута је по налогу Остроготског владара Теодориха почетком шестог века¹, у време када је образовни, књижевни и културни карактер престоне Равене желео да парира богатом наслеђу Рима². Подигнута је на источној страни Теодорихове палате из које се улазило у наос храма. С обзиром на аријанско опредељење готских дошљака на апенинско тло, царска базилика је испрва била посвећена Христу Спасу. Јасно је онда да најстарије ликовне слојеве ове сакралне грађевине треба сагледати у склопу Теодорихове промоције аријанског хришћанства, у којем је подизање базилике имало програмску улогу.³ Теодорихови планови нису ипак много потрајали јер је већ средином шестог века Византија поново освојила изгубљене западне пределе. Једна од последица новонастале ситуације била је у томе што је архиепископ Равене Анјел (Агнелус) преускладио Теодорихову базилику са захтевима православне вере, посветивши је, симболично, светом Мартину Турском, борцу против јереси и страдалнику (сведоку) Христовом. Тако је и нови назив базилике — *sancti Martini in coelo aureo* — емитовао недвосмислену богословску поруку противаријанског карактера. Но, када су у другој половини деветог века мошти првог равенског епископа Аполинарија услед учесталих пљачкашких похода биле донете из оближње луке Класе и постављене у ову базилику, она је прихватила име које се очувало до данас — *Свети Аполинарије Нови*. У овим и другим променама унутрашњи простор базилике је такође претрпео измене и тако остао да буде пример теолошко-ликовног

¹ Видети: Johnatan J. Arnold, *Theoderic and the Roman Imperial Restoration* (New York: Cambridge University Press, 2018).

² О односу Рима, Равене и римских владара у петом веку видети: Andrew Gillett, „Rome, Ravenna and the Last Western Emperors”, In *Papers of the British School at Rome* 69, 2001: 131–167. Такође: Friedrich Wilhelm Deichmann, *Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlandes* (Wiesbaden: F. Steiner, 1958).

³ Vladimir Creţulescu, „The Iconographical Programme of the Sant Apollinare Nuovo Basilica in 3 Ravenna: an Early Byzantine Palimpsest”, *Revista de artă și istoria artei* I (2018): 83-99.

палимпсеста у којем је, захваљујући очувању мозаичке иконографске садржине на унутрашњим бочним зидовима и других архитектонских детаља, могуће сагледавати слојеве богословских утицаја. Сама пак структура иконографског програма саображена је захтевима сакралног градитељства Теодориховог времена. Према архитектонском плану грађевине, мозаици су подељени у три хоризонтална низа, показујући вертикалну и тематску симетричност, па распореду сцена на једном одговара распоред сцена на другом зиду. У највишој зони бочних зидова представљена су два низа еванђелских перикопа. У смеру од истока ка западу, у највишој зони северног зида приказан је низ од тринаест епизода: 1) Свадба у Кани Галилејској, 2) Умножавање хлебова и риба, 3) Позив Петра и Андреја (Чудесни риболов), 4) Исцељење двојице слепих, 5) Исцељење крвоточиве жене, 6) Разговор са Самарјанком, 7) Васкрсавање Лазара, 8) Цариник и фарисеј, 9) Удовичина лепта, 10) Раздељивање оваца од јаради (Страшни суд), 11) Исцељење узетога у Капернауму, 12) Исцељење поседнутога у Гераси и 13) Исцељење раслабљенога у Витезди. Симетрично овом појасу, у истом смеру је на јужном зиду приказано такође тринаест сцена Христовог страдања и васкрсења: 1) Тајна Вечера, 2) Гетсиманска молитва, 3) Јудин пољубац, 4) Хапшење Исуса Христа, 5) Исус Христос пред Синедрионом, 6) Предсказање Петровог одрицања, 7) Петрово одрицање, 8) Јудино раскајање, 9) Исус Христос пред Пилатом, 10) Спровођење на Голготу, 11) Мироносице крај гроба, 12) Пут за Емаус и 13) Јављање Васкрслог апостолима (Томино неверовање). Већ овакво организовање еванђелских перикопа показује да је у време позног античког доба уважавана разлика у богослужбеној примени две основне врсте еванђелских догађаја – једне која је претежно била намењена дидактичком тумачењу основних постулата хришћанства у свакодневном животном контексту, и друге која је сходно годишњем пасхалном циклусу желела да дидактички актуализује битне моменте из Христовог пасхалног самоприноса. Но, уколико се осмотри структура самих еванђеља увидеће се да оваква подела није само богослужбеног и дидактичког порекла, постигнута у конкретном историјском контексту, него да одговара приповедним токовима самих еванђеља. Ове новозаветне књиге најпре, дакле, и говоре о Исусовим делима и поукама, а затим, на крају, о његовом распећу и васкрсењу. У средњој зони, у пределу прозорских отвора или између њих, приказане су истакнуте старозаветне

личности. Одевени у беле хитоне, са свитцима и кодексима светих књига у рукама, понекад упућујући благослов, ови ликови употпуњују визуелно приповедање новозаветног откривења у највишој зони простора. Посматрачу је, дакле, било јасно да су старозаветни догађаји и текстови *основ* новозаветних. Штавише, наизменично смењивање старозаветних фигура и прозорских оквира значи да су пропламсаји божанског откривења у старозаветним догађајима и списима створили оквир за долазак Светлости у свет (Јн 1, 10). У најнижој зони бочних зидова препознају се три целине, организоване према начелу близине олтарском простору. Целина најближа олтарској апсиди приказује Христа и Богородицу на престолима, окружене анђелима и окренуте лицем к лицу. У средњем делу исте зоне приказане су две дугачке процесиије. Процесија хришћанских мученица на северном зиду, коју предводе три мудраца са Истока, напредује ка Богородици на трону са Богомладенцем, док процесиија мученика на јужном зиду, коју предводи Свети Мартин, напредује ка упрестољеном Христу, приносећи му венце мучеништва од драгог камења. Коначно, последње две целине ове најниже зоне, које су најудаљеније од олтарске апсиде, приказују здања Теодорихове палате и луке Класе. Будући да обе процесиије крећу из ових моћних представа земаљске цивилизације и напредују ка простору небеског Јерусалима, целокупни доњи слој ствара једну небоземну целину, унутар које библијски ликови и сцене добијају ванвремену, универзалну вредност. Имајући у виду да је процесиија царске свите и верног народа при уласку у базилику одговарала смеровима кретања процесиија на северном и јужном зиду, заокружује се доживљај евхаристијског славаља у којем су небеско и земаљско нераскидиво повезани, то јест у којем су земаљске институције моћи биле легитимисане небеским поретком.⁴

⁴ Према Беквиту, неки истраживачи су покушали да успоставе везу између мозаичких панела и литургијских текстова сиро-јаковитске и северноиталијанске традиције, али та теза се не може прихватити у потпуности. Са друге стране, међутим, тешко је прихватити да су приказвања сцена из живота Исуса Христа, и свих осталих старозаветних, новозаветних и актуелних хришћанских ликова могле да заузму зидове базилике уколико нису била легитимисана литургијском употребом. Видети: John Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art* (New Haven, Conn: Yale University Press, 1993), 107-108.

Циклус чуда и парабола

У циклусу сцена из живота Христовог који почиње са источне стране северног зида приметне су одређене законитости. У односу на симетрични низ сцена Исусовог страдања на јужном зиду, на којима је одлика свесне одлуке Сина Божијег да понесе крст зарад спасења света наглашена приказом браде као знака његове зрелости и мудрости, сцене на северном зиду приказују безбрадог Исуса Христа у младим годинама. Већ ова разлика показује да се визуализацијом еванђелских перикопа може и мора одступати од садржине која је строго дефинисана библијским текстом. Тако, симетричност као чест принцип поставке сцена само понегде одговара симетричном (хијастичком) приповедању еванђелиста, док у већини случајева извођење ученичких и других фигура на сцену помаже њеном успостављању и убедљивости приказаног (чудесног) догађаја. У првој сцени се наилази на потешкоће у препознавању оригиналне структуре коју је чинило чудо претварања воде у вино (Јн 2, 1-11), јер је она приликом рестаурације базилике у деветнаестом веку задобила форму умножења хлебова (слика 1). Оштећени приказ слуге који је са десна прилазио да водом напуни камене посуде замењен је представом актера који Исусу приноси посуде са хлебовима (и рибама) на благослов. Зашто је, међутим, дошло до овакве промене, када већ наредна сцена приказује благосиљање хлебова и рибе (Мк 6, 30-44; 8, 1-10 и пар.), није сасвим јасно. Повезивања два симболична знамења, у Кани и Капернауму, од почетка је у патристичкој мисли и сликовним приказима еванђелских догађаја имало евхаристијску конотацију. До промене је пак можда довела потреба за истицањем евхаристијског симболизма у непосредној близини олтарског простора, и то кроз разраду умножења хлебова у две сцене: после приношења (празних или пуних?) корпи у првој сцени, у другој је дато благосиљање и раздавање хлебова и рибе (слика 2). У сваком случају, чудо претварања воде означава почетак Исусових знамења (Јн 2, 11) и овде је због свог симболичког значаја узето за почетак визуалног приповедања еванђелских догађаја. Начин на који је Христос приказан у наредној сцени типичан је за ранохришћанску уметност и заступљен на зидовима катакомби, саркофазима и другим артефактима. Антисиметрично постављање младих и старих ученика одражава чињеницу евхаристијског предања у животу Цркве (уп. 1Кор 11, 23). О важности приказивања симболичних сцена уз непосредну близину олтара не говори само

то што су овде јукстапозициониране две еванђелске перикопе различитих литерарних оквира, него и утисак да се трећом сценом, која приказује позивање апостола Петра и Андреја, изнова почиње са приповедањем (слика 3). Сцена ипак алудира и на чудесни лов рибе (Мк 1, 16-18 и пар.) о којем су еванђелисти, приповедајући, алудирали на мисију Цркве (уп. Лк 5, 1-11; Јн 21, 1-14). Слика тако надилази линеарно схватање времена, па иницијални позив апостола стапа са ранохришћанским искуством мисије засноване на сталном призивању следбеника и лову нових чланова. У том циљу, али и ради добре просторне организације, приметна су одступања у односу на текст. Иако Лука тврди да је Исус благословио Симонов риболов налазећи се у лађи (Лк 5, 3), приказ је ипак другачији: у пратњи непознатог ученика Исус са обале благосиља риболов првозваних апостола. Наредна и такође симетрично постављена сцена (слика 4) приказује исцељење двојице слепих (Мт 9, 27-30). Одевени у јеврејску одећу, они Исусу и једном ученику у пратњи прилазе с лева и не скривају изненађење због тога што су примили исцељење. У духу успостављеног симболизма, ова сцена одражава схватање крштења као просветљења (Јев 6, 4; 10, 32), прогледавања (уп. Јн 9, 6-7). Не треба сметнути са ума да је Исус непосредно пред тријумфални улазак у Јерусалим исцелио још двојицу слепих, који су га дозивали седећи крај пута: *Помилуј нас Господе, Сине Давидов!* (Мт 20, 30). У контексту еванђелског позива на виђење месијанизма *другачијим очима*, то јест другачије од уобичајеног схватања у давидовским (политичким) категоријама, статични (седећи) положај двојице дезоријентисаних (слепих) служи као метафора за неспособност схватања Исусовог спаситељног послања и практичног учешћа у њему. Стога је просветљење неопходно. Без Исусове интервенције није могуће напустити стари начин мишљења и следити нову науку: прогледавши, двојица некадашњих слепаца *одлазе за њим* (Мт 20, 34; уп. Мт 4, 18: *хајдете за мном*).⁵

Тако се у приказаном исцељењу спајају значења вере и учешћивања као предуслова хришћанског живота, док су теме боле-

⁵ Раније место на којем Матеј говори о исцељивању двојице слепих људи (Мт 9, 27-30) не истиче тему учешћивања, него тему вере двојице слепих људи да их Исус може исцелити. У перспективи развоја радње Еванђеља по Матеју, разумљиво је што његови завршни делови садрже и најважније поруке и изазове упућене ученицима.

сти и здравља више истакнуте у последње три сцене циклуса. Сходно средњовековном маниру визуалне комуникације са болеснима и потребитима који су, према свему судећи, заузимали западне делове наоса, сцене те тематике приказиване су управо у тим деловима бочних зидова. Истакнуту перспективу (показивања вере) развија следећа сцена (слика 5) исцељења крвоточиве жене (Мк 5, 25-34; Лк 8, 43-48), у којој су симетрично Исусу и једном ученику постављене три фигуре (од којих две подсећају на исцељене слепе у претходној сцени). У средишту композиције, Исус се обраћа жени у коленопреклоном положају, за коју би се такође могло помислити да изображава сиротничанку (Мк 7, 25-30) односно хананејку (Мт 15, 21-28) у молитви за поседнуту кћер. Градећи на теми вере и мотиву жене, наредна сцена (слика 6) приказује Исусов разговор са женом из Самарије крај зденца Јаковљевог (Јн 4, 5-26). Преливање воде из управо извађеног ведрa метафорично представља *воду живу* — благослов богопознања у Исусу Христу, које се по природи ствари преноси (излива) на друге.⁶ Иако еванђелист не спомиње да је вода уопште извађена из бунара, овде је тај детаљ успешно разрађен у складу са симболиком епизоде. Према сопственом обећању, Исус даје воду која се у примаоцу тога дара претвара у извор воде која тече у живот вечни (Јн 4,14).

Средишњи део циклуса Исусових чуда и парабола (слика 7) заузима сцена Васкрсавања Лазара (Јн 11, 1-53). Будући да таква позиција одговара приповедној структури Еванђеља по Јовану, у којем подизање Лазара представља прекретницу у Исусовом јавном делу, као и да је целокупан циклус чуда и парабола од почетка прожет темама из ове новозаветне књиге, јасно је да су се симболичке традиције тумачења Исусових речи и дела још из раног хришћанства пренеле на зидове равенске базилике. Повезаност васкрсавања Лазара са Исусовим хапшењем и убиством (Јн 11, 53) подвлачи универзалну сотириолошку димензију и омогућује предукус општег васкрсења у литургијском

⁶ Према Јн 4, 10: *Кад би ти знала дар Божији, и ко је тај који ти говори: дај ми да тијем, ти би тражила од њега и дао би ти воду живу.* И даље, Јн 4, 13-14: *Сваки који тије од ове воде опет ће ожедњети, а који тије од воде коју ћу му ја дати неће ожедњети довијека, него вода коју ћу му дати постаће у њему извор воде која тече у живот вјечни.* Уникатни приказ Самарјанке спаја у себи знак Божијег отварања ка незнабошцима и одраз одевања средње класе током 4. века.

простору. Симетрично у односу на Исуса и једног ученика у десној половини, леви део сцене приказује гроб из којег се Лазар појављује као умотан у платно и откривеног лица. Он је, дакле, познатог лица, близак посматрачу са којим дели једнако крштењско искуство оживљавања у Исусу Сину Божијем: ... *Долази час, и већ је настао, када ће мртви чути глас Сина Божијега, и чувши га оживеће* (Јн 5, 25).

У наредне три сцене које приказују парадигматске моделе хришћанског живота прва оживљава параболу о царинику и фарисеју (Лк 18, 9-14). На позадини коју чини грађевина са четири стуба и средишњим пролазом ка најсветијем делу храма двојица људи стоје у симетричном односу и моле се (слика 8): млади фарисеј уздигнутих руку са десне и благо повијени цариник у старијем животном добу са леве стране. Нема сумње да је један кључних елемената визуелног поучавања у сакралном простору царске базилике био позив на смирену молитву која као страна младости чешће долази са годинама. Сама пак сцена доноси одређене динстикције у односу на текст. Док према тексту фарисеј стоји право гледајући према најсветијем делу храма (Лк 9, 11), он овде гледа према посматрачу обнашајући његов одраз у огледалу. Штавише, фарисеј заузима уобичајено Исусово место са десне стране, настојећи и да тим визуалним одступањем побуди посматрача на самопроверу. Такође, док цариник није могао да подигне главу и покајнички се тукао у прса (Лк 9, 13), он овде смирено гледа ка светом месту. Полазећи од Исусове евалуације молитвеног учинка два актера (9, 14), сцена комуницира идеале молитвеног искуства. Међутим, оно што у наредном приказу удовичиног прилога храму (Мк 12, 41-44 и пар.) зачуђује јесте поставка сцене у отвореном простору (слика 9). Имплицира ли то узрочно-последичну везу између прилагања и рајског пространства (спасања), која ће током средњег века овладати у западном хришћанству? Опет у пратњи ученика са десне стране, Исус благосиља удовицу која окренута према њему прилаже две лепте у храмовну касу. Поенту овог догађаја изводи сам Исус, истичући да удовичин прилог представља знак њеног приноса себе Богу (Мк 12, 43-44). Чињеница да неколико савремених приказа ове сцене у оближњим хришћанским центрима одишу мотивима Страшног суда значи да је мера личне предатости Исусу и Цркви кључна есхатолошка категорија. Није чудо што је баш једна удовица, као биће са најмањом могућношћу заштите у суровом древном друштву, актер

таквог искуства. Тако, у контексту царске базилике није било довољно истакнути само тему смирења, него и подсетити да иметак може имати везе са Царством Божијим само уколико је осмишљен служењу Исусу (уп. Мт 25, 34-36). То је разлог што се удовичин лик тако директно обраћа посматрачу из имућног друштвеног слоја, који у дворском храму стоји пред избором личног приноса Богу. У сваком случају, призивак Страшног суда се не може занемарити, поготову зато што долази кроз наредну сцену (слика 10) која осликава параболу о раздвајању оваца и јаради (Мт 25, 31-46). Пратећи симетричну (хијастичку) схему приповедања есхатолошког догађаја, ова сцена поставља овце са десне стране Исусу постављеном у средину, који једино ка њима, на благом узвишењу, пружа руку. Јарад, природно, заузимају леви део, а приказана су у нижем положају и тамније су боје. Још очигледнију новину у односу на текст доносе прикази две анђеоске фигуре, од којих је позитивна одређена позицијом из оваца, а негативна местом иза јаради. Занимљиво је уочити да прва, у наранџасто обучена фигура, има благо суморан лик, док другу, у одећи плаве боје, краси атрактивна појава. Визуелни приказ Исусове параболе тако прожима и древно искуство тежине врлинског живота, односно неодољиве привлачности живота одређеног прохтевима тела и законом греха. У контексту дворског храма оваква представа Страшног суда опомињала је посматрача да не губи власт над собом, него да остане на путу који му показују удовица и цариник.⁷

У последње три сцене приказана су исцељења. У односу на новозаветни текст који болесне и поседнуте актере пасивизира у комуникацији са Исусом, они су овде приказани у складу са активним молитвеним ставом хришћанског живота. Човек кога 9 пријатељи спуштају кроз кров капернаумске куће (Мк 2, 1-12 и пар.) *уздигне руке* ка Исусу (слика 11), одражавајући тако, у светлу непосредне сцене суда, и есхатолошки аспект опраштања грехова (Мк 2, 5). Није ли ово спуштање парализованог ка Исусу који заузима унутрашњост дома новозаветна алузија на чин хришћанског погребња? У догађају се ипак обзнањује прису-

⁷ Ова слика је прва која успоставља везу између понашања страшног суда и новозаветних идеала. Сцена Страшног суда није постављена у контексту гробног места, нити се нашла унутар олтарске апсиде. Она првенствено жели да позове на озбиљну самопроверу живота. Видети: Jutta Dresken-Welland, *Mosaics of Ravenna: Image and Meaning* (Milano: Jaca Book, 2016), 133.

ство страдалог, васкрелог и есхатолошког Сина Човечијег који управо зато *има власт да на земљи опрашта грехе* (Мк 2, 10).⁸ Слично томе, и гадарински бесомучник у наредној сцени клечи пред Исусом и пружа му руке (Мк 5, 1-20 и пар.), док се свиње, обузете протераним легионом демона, сурвавају у воду (слика 12). На послетку, ослабљени се удаљава из Витезде (Јн 5, 1-8) носећи одар и захвално гледајући ка ономе који му је упутио речи: *Устани, узми одар свој и ходи* (Јн 5, 8) (слика 13). Све три сцене обједињује узлазна динамичност молитвене комуникације: у првој сцени болесник је принет Господу, у другој клечи пред њим и у трећој захвално одлази од њега (из храма). Уобличене потребама литургијског простора, еванђелске перикопе у визуелном формату успостављају и начине комуникације са посматрачем.

Циклус страдања и васкрсења

У највишој зони јужног зида приказане су мозаичке представе последњих дана и сати Исуса Христа. У првом пољу, непосредној близини олтара и упоредној симболици претварања воде у вино на северном зиду пристаје приказ Тајне вечере (Мк 14, 17-25 и пар.). Наслоњени на полукружни стибацијум, Исус и дванаесторица ученика окренути су ка столу на којем су преко белог прекривача постављене две рибе и седам парчади хлеба (слика 14). Иако ова храна у новозаветним текстовима симболички алудира на евхаристијски обед Цркве (Јн 6, 9; 21, 9, 13), приказ Тајне вечере у базилици Светог Аполинарија ипак свесно одступа од новозаветних описа јер у пасхални контекст уводи мотив рибе, а изоставља битни мотив вина. Питање је, међутим, да ли је разлог томе само немогућност композиције да услед сведеног простора прикаже елементе послуживања вина (посуде, пехаре, слуге итд). Базилика ипак доноси једну

⁸ У овом имену садржан је целокупан Исусов страдално-васкрсни пут: *И поче их учити да Син Човечији треба много да пострада, и да ће га одбацити старешине и првосвештеници и књижевници, и да ће га убити, и да ће после три дана васкрснути* (Мк 8, 33-34), као и његова есхатолошка улога — *кад дође у слави Оца својега са светим анђелима* (Мк 8, 38). Опраштање пак грехова на земљи, што Син Човечији има власт да чини, треба разумети као иконично искуство есхатолошког опраштања, али које је на земљи могуће због искупитељске улоге Сина Човечијег, отеловљеног Бога. Више о овом термину види: В. Таталовић, „Проблематика „Син Човечији” и њена релевантност у српској теолошкој средини”, *Српска теологија у двадесетом веку* XI (2012): 16-30.

од најранијих представа Тајне вечере и модификација новозаветног извора засигурно указује на домишљатост аутора. Један од разлога може бити осећај за Тајну, то јест потреба за очувањем светотајинског симболизма у визуелном огољивању мистичког догађаја.⁹ Предност се, дакле, даје симболичким приказима, претварању воде у вино и умножењу хлебова и риба. И даље, приказивање хлебова и риба на столу горњице одражава принцип универзализма у визуелној комуникацији, заснован на споју једне историјске чињенице са искуством хришћанског тајинства. У тим категоријама треба сагледати преправку прве епизоде северног циклуса у сцену благосиљања хлебова и риба. У следственом приказу Исусове молитве у Гетсиманском врту (Мк 14, 32-41 и пар.) поново до изражаја долази теолошка способност визуелног медија (слика 15). У односу на сведочанства новозаветног текста према којима је амбијент гетсиманске молитве прожет жалашћу и тугом, падањем на земљу и самртном борбом,¹⁰ приказ Исуса који се у стојећем молитвеном (орган) ставу на средишњем узвишењу показује надмоћнијим од једнаесторице ублажава осећај тескобе и у томе највероватније следи Јованов портрет непољуљане одлучности Логоса да прихвати вољу Очево (уп. 12, 27-28; 17, 1).¹¹ Приказ ученика алудира на античке представе философских дебата,¹² мада се може схватити и као опомена богословљу Цркве да не занемари гетсиманску страну хришћанског живота. У том смеру комуникације са реципијентом треба сагледати и преостале перикопе о страдању и васкрсењу Исуса Христа, јер оне кроз епизодно

⁹ Томе у прилог говори чињеница да водећа ехаристијска тема надилази објављивање Јудине издаје, мада су његова последња позиција у низу ученика који почиње Петром (до Исуса на левој страни) и начин седења јасна потврда издајничке позиције у којој је приказан.

¹⁰ Уз самртну борбу еванђелист Лука помиње усрдну молитву у којој зној Исусов беше као капље крви које капљу на земљу (Лк 22, 45).

¹¹ Чини се да сцена интегрише и понешто из догађаја Исусовог преображења (Мк 9, 1-7 и пар.) као битног комплемента гетсиманског искуства. У присуству ученика преображени Исус исти је онај који у једнаком друштву пројављује потресеност због предстојеће крсне смрти. У том смислу, делује да се обе сцене овде спајају, те да гетсимански контекст подсећа на таворски - поручујући посматрачу да у амбијенту патње не заборави обећану сладост рајског спасења.

¹² Веланд за примере наводи мозаичке представе у Помпеји и Мериди. Видети: Welland, *Mosaics*, 142-143.

ангажовање помоћних ликова (жена, апостола, пролазника и др.) свесно успевају да обраде главне modele хришћанске етике, односно да пруже неопходне одговаре на чињеницу спасења у распетом и васкрелом Сину Божијем. Тако, на пример, тема Јудиног пољупца (слика 16), која иронију обрнуте еванђелске логике прожима опомињућим подсећањем на искушење хипокризије, тако пријемчиво сваком религијском контексту — као и пређашња дискусија ученика, у Аполинаријевој базилици комбинује неколико кључних подтема. Чинећи целив уз дужи корак, Јуда прилази Исусу у средишту композиције, у којој симетрију граде групе наоружаних људи са леве и ученика са десне стране. Петрово хватање за нож најављује одсецање слугиног уха, док положај ученика одражава жалост због учитељеве судбине. Снагом репрезентативне комуникације нарочито одише следећа сцена која у иначе ретко приказиваном спровођењу Исуса ка првосвештенику (Мк 14, 53 и пар.), ређем од теме Петровог хапшења, доноси приказ седморице Јевреја чији положаји тела и гестови прихватања Исусових руку као непроцењиве светиње изражавају наду на евентуално обраћење равенских Јевреја у хришћанство (слика 17). Јер, иако се са Исусом на оваквој сцени сакралног простора једноставно није могло другачије поступати, еванђеља ипак бележе моменте у којима су Исусови противници, нарочито римски војници, напрасно постајали његови поштоваоци (уп. Мк 15, 39 и пар.). Радња се завршава извођењем Исуса пред Синедрион и показивањем његове надмоћи у односу на тројицу устуклих јеврејских старешина у наредној сцени (слика 18). Заиста, перспектива читаоца еванђеља је таква да се само из ње може разумети надмоћ Исуса као есхатолошког Сина Човечијег у тренутку када он представља бласфемiju за првосвештеника (уп. Дан 7, 13-14).¹³ У наредне три сцене обрађена је тема верности. Пророчанство Петровог одрицања (Мк 14, 26-31 и пар.) и оно само (Мк 14, 66-72 и пар.), уз Јудино раскајање (Мт 27, 3-5), заузима средину наративног низа (слика 19-21). То, наравно, није пуки случај. Већ писци еванђеља показују ин-

¹³ Према Мк 14, 60-64: *И ставиши првосвештеник на средину запита Исуса, говорећи: Зар ништа не одговараш 13 што ови против тебе сведоче? А он ћуташе и ништа не одговараше. Опет га првосвештеник запита и рече: Јеси ли ти Христос, Син Благословенога? А Исус рече: Ја сам тај; и видећете Сина Човечијег где седи са десне стране Силе и долази на облацима небеским. А првосвештеник разре хаљине своје, и рече: Шта нам више требају сведоци? Чусте хулу на Бога.*

тересовање за повезивање Петровог одрицања и Јудиног издајства у одсудном тренутку, при чему једино Матеј ову паралелу употпуњава сценом Јудиног раскајања, као паралеле Петровом горком плачу. Заступљеност ових тема у другим артефактима ране хришћанске уметности потврђује потребу за визуализацијом темељних образаца хришћанског живота, греха, отуђења, покајања, праштања, љубави и милосрђа Божијег. Управо таквим мотивима одишу и сцене које су упоредно дате на северном зиду. Уколико паралела постоји између два саслушања, то јест између Исусовог пред првосвештеником а Петровог пред обичном слушкињом, онда су учесници сакралног простора могли видети колико је Бог, предвиђајући посрнуће ученика, пројавио своје милосрђе и тежину овог искушења свео на најнижи домен, неупоредив са оним што проживљава Исус. Напослетку, приказ Јуде као младог човека како старијем и седом првосвештенику враћа кесу сребрника, док у позадини стоји храмовна грађевина и тискају се још три фигуре, прилично одговара упоредном приказу младог фарисеја и старијег цариника у храму Божијем. Иако Јудина судбина није даље сликовно разјашњена, а вероватно није ни морала да буде с обзиром да новозаветни текстови говоре о њеном срамном исходу, овде је првом плану избија средишњи мотив новца, повезан са младошћу и амбицијом, што је очигледно било битно по литургијски простор у склопу царске палате. Процес се наставља сценом извођења Исуса пред Пилата (Мк 15, 1-15 и пар.) који умива своје руке (Мт 27, 24 и пар.) упућујући поглед испуњеног неизвесношћу и бригом према приведенном осуђенику пасивног држања (слика 22). Овакво решење, које кроз Пилатово лице рефлектује његово унутрашње стање, може се разумети као битна допуна корака који је у базилици Светог Аполинарија учињен приказивањем прања руку уопште. С обзиром, наиме, да је чин умивања руку, као знак повлађивања вољи јеврејске масе, ипак укључивао дозу личне оградe од онога што ће уследити — *Ја сам невин у крви овога праведника; ви ћете видети!* (Мт 27, 24б) — он је могао одговорати проримским теолошким ставовима хришћанских писаца који су се почели јављати од средине другог века. Међутим, он је ипак мењан сликом Пилатовог двоумљења пред прањем руку, чиме је истицана његова људскост. Одакле онда приказ умивања руку у Аполинаријевој базилици? Он је можда проистекао из посебног статуса Равене под остроготском влашћу, али свакако је допуњен изразом Пилатовог лица, последњег уто-

чишта човечности. Са друге стране, насупротив Пилатове одлуке и ужурбаности приказаних слугу стоји Исус, који и у следећој сцени спровођења на Голготу (Мк 15, 21 и пар.) делује победнички у односу на Симона из Кирина и оне који га спроводе (слика 23). Аутори композиције дефинитивно су искористили да у неприказивању самог распећа и осталих ужасних момената смртне казне недостојне Сина Божијег (шибања, ругања, плувања и пробадања), као одлика епохе која је памтила распећа, убиства и сурова мучења многих хришћана, нагласак ставе на моћ победитеља смрти. У таквом поступку на руку им је ишло Еванђеље по Јовану које се на сличан начин опходило 13 према крсној смрти Сина Божијег, говорећи о њој као *прослављењу* (Јн 12, 23) и *подизању* (Јн 3, 13-14; 12, 32).

У три последње сцене (слика 24-26) приказани су догађаји у вези са васкрсењем Исуса Христа. За представом анђела и мироносица и међу њима празнога гроба (Мк 16, 1-7 и пар.), следи композиција путовања двојице ученика, Луке и Клеопе, са Исусом за Емаус (Лк 24, 13-35), и напослетку, јављање Васкрслога Томи и ученицима (Јн 20, 19-29). Док последња сцена уобличава низ који је иначе започео приказом дванаесторице апостола у Тајној вечери и који је посматрача редом спроводио ка јављању победног Логоса, последње три сцене граде визуелни наратив постепеног сусрета са Васкрслим. У првој је приказано изненађење жена пред чињеницом Исусовог одсуства,¹⁴ у другој двојица људи путују са незнанцем за кога ће се испоставити да је заправо васкрсли Исусу, а на крају, ученици Васкрслога препознају по ожиљцима на рукама и ребрима (Јн 20, 20).

У такву наративну градацију која је заснована на синтези еванђелских перикопа вероватно је уграђена алузија на мистичко (контемплативно) искуство у позноантичком хришћанству. До пуног сусрета може се једино доћи кроз духовно путовање које почиње Исусовим физичким одсуством и наставља се целоживотним путовањем као духовним искуством које је симболизовано приказом Емауса на стрмом узвишењу, са отвореним

¹⁴ Будући да једна од две приказане жене носи хаљину која својом пурпурном бојом и златним пругама подсећа на ону коју на осталим представама носи Исус, као и његова мајка у представи на трону на северном зиду, вероватно је овде, супротно сведочанству новозаветног текста, била приказана Богородица. Слична решења у истом периоду потврђују ову могућности. Видети: Welland, *Mosaics*, 158.

вратима. Тамна унутрашњост града на високој и растињем обраслој гори позива на сладост бескрајног удубљивања у тајну богопознања, при чему начин на који су приказани ученици, један испред а други иза Исуса, одаје утисак да га они и против његове воље упућују ка циљу. У томе слика прати текст, јер су ова двојица, према Лукином сведочанству, задржавали сапутника да са њима заноћи у Емаусу, иако је он желео да иде даље (Лк 24, 28-29). Ипак, слика овде говори и више од текста, будући да Лука и Клеопа упућују Исуса да се са њима *попне* у град. Значи ли то критику контемплативног хришћанства које приморава Исуса да следи пут који му не припада? Да га успне у висине аскетског живота које према схватању равенских хришћана нису биле приоритетни циљ његове науке? Одговор није једноставно дати, али се две чињенице морају приметити. У поређењу са другим грађевинама које се приказане на свих двадесет и шест сцена највише зоне бочних зидова, Емаус је постављен на најстрмијем узвишењу не тако бујне вегетације, које као такво одудара од равних зелених пространа на којима се Исус појављује са другим актерима. Осим тога, Аполинаријева базилика произрасла је из искуства урбаног хришћанства и вероватно су њеној царској позицији били даљи видови контемплативне и нарочито ермитске традиције. Тако постаје јасно зашто се ова градација завршава сценом сусрета са васкрслим Христом у пуноћи еклисијалног живота. Слика у томе прати текст Еванђеља по Јовану, потврђен приказом затворених врата у позадини (Јн 20, 19, 26), који индивидуалним и недовољно успешним покушајима поимања васкрелог Исуса (Јн 20, 17) претпоставља искуство заједнице, односно оно које је постигнуто унутар ње. Зато Томино сведочанство — *Господ мој и Бог мој!* (Јн 20, 28) — може бити сведочанство сваког од приказаних апостола, јер се ниједан од њих не може експлицитно означити као Тома. Чак и апостол који није непосредно близу Исуса, него чак четврти по реду са десна, са чуђењем гледа у своје шаке, као да је управо дотакао Исусове ране и управо произноси Томину реченицу.

Закључак

Изграђена и декорисана у контексту остроготског аријанског хришћанства шестог века, базилика Светог Аполинарија у Равени својим приказима еванђелских сцена не показује, као што се могло видети, изразит аријански карактер. Вероватно су ове сцене зато и опстале у наредним епохама, упркос пре-

правкама на деловима композиција које су садржале приказе царске породице, поборнике аријанизма. Фокусирајући се на израду софистициране композиције, аутори су разрадили детаље како би ухватили тренутке самих чуда и кључних со-тириолошких догађаја. Оно што је посебно очувало ове пред-ставе јесте истицање Исусове божанске природе доминант-ним приказима и изостављањем распећа. Решења којима су постизани дидактички низови комуникације са посматрачем прате, у извесној мери, груписање тематских сличних епизо-да у самим еванђељима, али се такође показују оригиналним у покушају да буду делотворна међу равенским хришћанима високог рода и сталежа. С тим у вези, битно је приметити да су сцене оба низа наизменично постављене са понављајућом представом табернакла са две птице и крстом између њих. Тако је сваки низ од тринаест сцена постављен унутар четр-наест истоветних приказа. Призор дијадеме унутар табернак-ла 15 није новина и види се у другим сакралним грађевинама тог времена. Трагом старозаветне и еванђелске литературе, понављање овог мотива алудира на „мноштво станова Оца Небеског” (Јн 14, 1-2). Они који живе еванђелском, изврну-том логиком, скривено од очију моћног света, биће награђени рајским насељима Бога Оца.

Слике: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26.



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



14.



15.



16.



17.



18.



19.



20.



21.



22.



23.



24.



25.



26.

Библиографија:

Arnold, Johnatan J. *Theodoric and the Roman Imperial Restoration*. New York: Cambridge University Press, 2018.

Beckwith, John. *Early Christian and Byzantine Art*. New Haven, Conn: Yale University Press, 1993.

Crețulescu, Vladimir. „The Iconographical Programme of the Sant Apollinare Nuovo Basilica în Ravenna: an Early Byzantine Palimpsest”. *Revista de artă și istoria artei* I, 2018: 83-99.

Deichmann, Friedrich Willhelm. *Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*. Wiesbaden: F. Steiner, 1958.

Dresken-Welland, Jutta. *Mosaics of Ravenna: Image and Meaning*. Milano: Jaca Book, 2016.

Gillett, Andrew. „Rome, Ravenna and the Last Western Emperors”. *Papers of the British School at Rome* 69 (2001): 131–167.

Таталовић, Владан. „Проблематика „Син Човечији” и њена релевантност у српској теолошкој средини”. *Српска теологија у двадесетом веку* XI (2012): 16-30.

**CHALLENGES OF VISUALIZATION OF GOSPEL
PERICOPE IN THE BASILICA OF
SAINT APOLLINARIS IN RAVENNA**

Vladan Tatalović
University of Belgrade,
Faculty of Orthodox Theology
e-mail: vladan.tatalovic@yahoo.com

Summary: The paper states the characteristics of the Gospel texts (and other New Testament documents) that through grouping and shaping oral and written traditions about Jesus Christ they communicate with the reader. Assuming a similar feature in the visual representation of the Gospel pericopes, the example of two New Testament cycles in the Basilica of San Apolinare Nuovo in Ravenna is investigated.

Keywords: Jesus Christ, New Testament, visual interpretation, Ravenna