

DRUGI DIO





Slika 47. Dura
Europos, detalj
zidnog oslika iz
Kršćanske kuće,
druga četvrtina 3. st.
Yale University Art
Gallery

U usporedbi s
djelima antičke
umjetnosti, prizori
iz Kršćanske kuće
u Dura Europosu
nalikuju grafitima
ili dječjim crtežima,
o čemu svjedoči i
ovaj prikaz Kristova
izlječenja oduzetoga
(paralitika).
Istovremeno, to je
jedinstveni dokaz
postojanja kršćanske
umjetnosti izvan
Rima polovicom
3. st. Blizina
oslikane sinagoge
nameće pitanje
utjecaja židovskih
likovnih ciklusa
u specifičnome
sirijsko-
mezopotamskom
ambijentu na granici
Carstva.

IV.

JUDAISTIČKI KORIJENI KRŠĆANSKE UMJETNOSTI?

*Ne pravi sebi urezana lika niti kakve slike ono-
ga što je gore na nebu,
ili dolje na zemlji, ili u vodama pod zemljom.
Ne klanjaj im se niti im služi.*

Izl. 20, 4.

Treće stoljeće nakon Krista vrijeme je velikih promjena u rim-
skome društvu. Vidjeli smo da se jedna od njih odnosi na naglo
širenje istočnjačkih religija. Nalazimo ih u gotovo svim dijelovi-
ma Carstva, poglavito u urbanim središtima, a njihova sve veća
popularnost ogleđa se u arhitekturi i likovnim umjetnostima – od
razvoja specifične arhitekture svetišta do tipične i prepoznatljive
ikonografije kulturne slike.¹ Slika je božanstvo činila dostupnim ljud-
skom oku, prepoznatljivim i bliskim; u atmosferi duhovnih previra-
nja, karakterističnih za vrijeme Antonina i Severa, mogla je postati
oruđe u službi širenja vjere, ili biti shvaćena kao potvrda vlastitog
identiteta naspram drugih religija. U tom smislu, njezinu afirmaciju
unutar različitih vjerskih zajednica možemo shvatiti i kao demon-
straciju otpora prema dominantnom, od Rima nametnutom kultur-
nom modelu.² Tomu u prilog govori činjenica da je najveći dio istoč-
njačkih kultova svoju specifičnu ikonografiju razvio tek na teritoriju
Rimskog Carstva, u susretu s helenističko-rimskom kulturom.³ Ilu-
stracija takvog procesa jesu, među ostalim, reljefi i oslici u brojnim
svetištima boga Mitre, na kojima je prikazan mladi bog u perzijskoj
odjeći (hlače, frigijska kapa), kako hvata bika za rogove i zabija mu
nož u vrat, u simboličkom prikazu tauroktonije. Mitraistička kulturna
slika prepoznatljiva je po standardiziranoj ikonografiji, kao što su
prepoznatljiva i podzemna svetišta zajednice, bez obzira na to jesu
li to mitreji na krajnjem istoku ili sjeveru Carstva (sl. 48). Njihova
rasprostranjenost i uniformnost – od Hadrijanova zida u Britaniji
do Dura Europosa na Eufratu – ukazuju na univerzalno poslanje,
po čemu mitraizam možemo djelomice usporediti s kršćanstvom.⁴

Za razliku od uloge u helenističko-rimskoj religiji, kulturna slika
je imala preciznu liturgijsku svrhu i mjesto u svetom obredu mi-



Slika 48. Kulturni reljef s prikazom Mitre Tauroktona, 2. st. Beč, Kunsthistorisches Museum Wien

Za razliku od žrtvenog rituala u tradicionalnoj rimskoj religiji, Mitra ovdje, bez posredništva svećenika, sam ubija bika, u kozmogonijskom činu stvaranja i obnove svemira. Isti simbolički sadržaj prisutan je, s manjim izmjenama, diljem Rimskoga Carstva (vidi sl. 16), demonstrirajući univerzalnost mitričke vjerske poruke.

traističke zajednice. Ipak, ona nam ne može pomoći u potpunom razumijevanju teološkog sadržaja i učenja te istočnjačke religije. U nedostatku zapisane dogme, naše znanje o mitraizmu najvećim dijelom proizlazi iz komentara kršćanskih pisaca, od kojih ne možemo očekivati nepristranost.⁵ Za razliku od toga, učenje judaizma i kršćanstva zasnivalo se na autoritetu Objave, zapisane u Svetom pismu te na jasno izraženom prvenstvu Riječi (*logos*), što je demonstrativno iskazano u proslavu Ivanova evanđelja. U judaističkoj tradiciji – a istu su naslijedili prvi kršćani – istinitost Riječi suprotstavlja se osjetilnoj pojavnosti, što za sobom povlači zazor od slike koja je poistovjećena s omraženim idolopoklonstvom. Brojne epizode iz Staroga zavjeta ilustriraju otpor prema kulturnim kipovima – idolima, uz koje se tradicionalno vezuje prinošenje žrtve: štovanje Zlatnoga teleta za izlaska iz Egipta, tri mlada Hebreja u gorućoj peći za babilonskoga sužanjstva, itd. Za Izraelce, uvijek u okruženju većih, moćnijih država, religija je bila pitanje identiteta i nacionalne opstojnosti, a Jahve jedini, isključivi i ljubomorni demijurg, koji se od ostalih bogova razlikuje po tome što od vjernika traži potpunu odanost, ali ne i da se klanjaju njegovim prikazima u mjedi, drvetu ili kamenu.⁶ Što milom, što silom, prihvatili su Njegovu zapovijedi i tvrdoglavu ih se držali, prkoseći svim osvajačima i carstvima. *Prva i Druga knjiga o Makabejcima* opisuju njihovu pobunu protiv Antagona Seleukida, koja je izbila nakon što je hele-

nistički vladar od svih podanika u svome prostranom kraljevstvu zatražio „da moraju postati jedan narod i svaki mora ostaviti svoje običaje“. ⁷ U pozadini sukoba s Aleksandrovim nasljednicima na Bliskom Istoku možemo naslutiti i privlačnost helenističke kulture koja potiče asimilaciju, što Biblija ne pokušava prešutjeti: „I mnogi Izraelci prihvatit će njegovo bogoštovlje i počeše žrtvovati idolima i ne svetkovati subotu“. ⁸ U konačnici, Antigonov pokušaj – koji nas može podsjetiti na brojne slične primjere u povijesti, pa i ne tako davne – propao je zahvaljujući Rimljanima koji su iskoristili sukobe na Bliskom Istoku da u tom dijelu svijeta nametnu svoju vlast.

Upravo u svjetlu takvoga povijesnog iskustva, znakovito je da krajem 2. i u prvoj polovici 3. stoljeća nailazimo na pojavu bogate židovske figuralne umjetnosti, što ukazuje na „potpuni preokret u teološkom stavu glede Druge zapovijedi“. ⁹ Razloge za veliku promjenu nije jednostavno utvrditi, no zasigurno su na to utjecale povijesne okolnosti, ponajprije razbijanje homogene židovske zajednice u Palestini nakon neuspjeha drugog ustanka protiv Rima (135), što ju je otvorilo izvanjskim, helenizirajućim utjecajima. Ti su doživjeli vrhunac u vrijeme *Druge sofistike* i careva iz dinastije Severa, koji su aktivno promicali sinkretističku vjersku kulturu u Carstvu, istovremeno zabranjujući Židovima i kršćanima proselitizam. ¹⁰ To je vrijeme carice Julije Domne, koja je bila sirijskoga podrijetla i podržavala istočne religije i filozofiju, svećenika sirijskoga boga El-Gabala na carskom tronu (Heliogabal), Julije Mameje, još jedne utjecajne Auguste iz Sirije, i njezina sina Aleksandra Severa koji je u carskoj palači na Palatinu štovao kozmpolitsko mnoštvo bogova i božanskih smrtnika. ¹¹ Čini se da je takva situacija ponovo izazvala reakciju unutar židovske zajednice, ali umjesto nove pobune, ona se sada manifestirala kroz pojavu figuralne umjetnosti u svetištima na području Palestine i Sirije. Primjeri upotrebe pojedinačnih židovskih vjerskih simbola (znakova) bili su, dakako, poznati otprije, ponajviše na grobovima, ali bili su ograničeni na biljne i beživotne simbole, poput palmina stabla, lista vinove loze, limunova ploda, pehara te glazbala (lira, trube). Sada se po prvi puta javljaju prikazi svetih predmeta iz Hrama (Zavjetni kovčeg i svijećnjak sa sedam krakova – *menora*), životinja, životinjskih i ljudskih maski, pa čak i krilatih ženskih bića nalik na božicu Pobjede. Susrećemo ih na židovima grobnica i na sarkofazima, ali i u dekoru sinagoga u Jafi i Kafarnaumu. ¹² Uz simbole se ponegdje javljaju i ambiciozniji likovni pokušaji – ilustracije biblijskih likova i epizoda – kao što je Noin prikaz na novcu grada Apameje Kibotos u Frigiji. André Grabar ga

dovodi u vezu s ostacima arke koji su bili u posjedu lokalne židovske zajednice.¹³ Ako je njegova interpretacija točna, tada je to jedan od najranijih poznatih tragova relikvija u umjetnosti, mogući uzor za kasniju praksu u kršćanskome svijetu.¹⁴

No, jedan spomenik židovske figuralne umjetnosti zaslužuje da mu posvetimo posebnu pažnju: to su nalazi u Dura Europosu na obalama Eufrata, gradiću na istočnoj granici Rimskoga Carstva. Grad je razrušen u sukobu sa sasanidskim vladarima sredinom 3. stoljeća i ostao je zatrpan u pijesku sve do 30-tih godina 20. stoljeća kada su ga po prvi put istražili američki i francuski arheolozi.¹⁵ Unutar zidina otkrili su tipičan urbanistički raspored rimskoga grada, s ortogonalnim rasterom uzdužnih i poprečnih ulica koji odgovara vojničkom karakteru naselja. Posebno je, međutim, bio zanimljiv nalaz velikog broja različitih svetišta – od onih posvećenih službenim bogovima rimske države do hramova helenističkih, istočnjačkih i sirijskih božanstava – nesumnjiv pokazatelj kozmopolitskog karaktera stanovništva koje se sastojalo od vojnika iz raznih dijelova Carstva i njihovih obitelji, trgovaca, predstavnika regionalnih i državnih vlasti te lokalnog življa. Bila je tu i bogata židovska zajednica, o čemu svjedoči velika sinagoga te relativno skromna kršćanska zajednica, ako je suditi po sačuvanom kulturnom prostoru.¹⁶ Postojanje brojnih svetišta na uskom prostoru grada bez sumnje ukazuje na bogat i šarolik vjerski život u kasnome Carstvu i može poslužiti kao dobra ilustracija za tendencije o kojima smo govorili u uvodnom poglavlju; međutim, primjeri poput Dura Europosa su rijetki, pa možemo samo nagađati da je u drugim gradovima i mjestima uzduž limesa, gdje su se miješale vojne posade različitoga etničkog podrijetla, situacija bila slična. Istovremeno, moramo voditi računa o specifičnostima rubnog područja Carstva, blizini Perzije, i snažnim autohtonim tradicijama, iz čega su mogla proizaći jedinstvena rješenja, za koja drugdje ne nalazimo primjera.

Karakteristična je neobično bogata likovna oprema u svetištima različitih vjerskih zajednica u Dura Europosu. Osim kultne skulpture (isključivo reljefi), sačuvani su zidni oslici u Baalovom hramu, mitreju, kršćanskom svetištu, a posebno su zanimljivi oni u židovskoj sinagogi.¹⁷ Upada u oči da su ambiciozno ukrašena kulturna mjesta onih zajednica koje su imale najizraženiju potrebu za naglašavanjem specifičnosti u odnosu na druge (židovska i kršćanska zajednica), dok je sadržaj ikonografskog programa u ostalim svetištima manje više očekivan. U hramu sirijskoga boga Baala tako dominiraju ritualne scene žrtvovanja, od kojih jedna prikazuje skupinu figura odjevenih

Slika 49. Dura Europos, kultni reljef iz Gadova hrama, 2. st. Yale University Art Gallery

Kultni reljefi u brojnim svetištima u Dura Europosu posvjedočuju razvijenu religijsku scenu i bogatu likovnu produkciju. Detalji opreme i odjeće pokazuju sirijske inačice tradicionalnih helenističko-rimskih ikonografskih tipova.

u duge bijele tunike, s neobično visokim, koničnim kapama; natpisi svjedoče da je to Konon, Nikostratov sin, u pratnji obitelji.¹⁸ U drugoj sceni dvojica svećenika prinose žrtvu ljevanicu (*libatio*) u prisutnosti bogova; ima ih pet, odjeveni su u rimske vojne odore i drže koplje u ruci. Stoje na postoljima u obliku globusa, pa naslućujemo da su to kultni kipovi.¹⁹ Premda su freske jako oštećene, jasno se raspoznaje da uniformirani bogovi imaju aureole, te su tako iznenađujuće nalik kasnijim arkandelima i vojničkim svecima iz kršćanske ikonografije. Dvojica svećenika označeni su natpisima na grčkom jeziku (jedan je imenovan kao Otes); i drugdje će se, pa i u sinagogi, grčki javljati kao *lingua franca* heleniziranog Istoka. Isti se bogovi (sada kao trijada) javljaju na prikazu Julija Terencija, tribuna u 20. palmiranskoj kohorti, koji zajedno s vojnicima iz postrojbe i stjegonošom prinosi žrtvu;²⁰ uz njih su i dvije personifikacije grada (Dura Europos i Palmira) u tipičnom helenističkom izdanju, osim što i one – uz tradicionalne krune u obliku gradskih zidina – imaju aureole, koje se u Baalovom hramu nameću kao stalan atribut božanstva.

Navedeni primjeri, što se sadržaja tiče, u pravilu ne odudaraju od onih u drugim dijelovima Carstva, osim u prikazima lokalnih



Slika 50. Dura Europos, reljef s prikazom (zagrobnog?) banketa, prva pol. 3. st. Yale University Art Gallery

I na ovom je reljefu prepoznatljiv utjecaj orijentalnih likovnih tradicija, karakterističan za umjetnost obližnje Palmire, od frontalnosti figura do detalja bogato ukrašene odjeće i opreme (vidi, primjerice, raskošnu teksturu ležaja). One će tijekom 3. st. početi prodirati u službenu rimsku umjetnost.



božanstava – koja ovdje imaju izrazito vojnički karakter – te pojedinostima istočnjačkih kostima ili fizionomija (poglavito u slučaju ženskih frizura i odjeće). Učestala upotreba aureole također predstavlja, čini se, autentičnu crtu; ona će se ubrzo proširiti i u službenoj rimskoj umjetnosti, pa će tako u vrijeme tetrarhije biti uobičajeno prikazivati careve s aureolom koja dodatno ističe apsolutistički karakter njihove vladavine. Za razliku od ikonografije, u likovnom izrazu prisutne su brojne specifičnosti, ponajprije naglašena frontalnost i simetričnost figura, te izostanak bilo kakve akcije. Geste i pokreti jednolični su i suzdržani, a nedostatak plastičnosti i iluzionizma treba dovesti u vezu s izostankom pune plastike (kulturnih kipova) i povećanim interesom za (visoki) reljef i zidni oslik koji su omiljeni medij umjetnika u Dura Europosu. Neki su istraživači ta obilježja objašnjavali skromnijom vještinom provincijskih majstora i njihovim nesnalaženjem pri korištenju uzora iz helenističke umjetnosti, dok su drugi u njima vidjeli ciljano udaljavanje od klasičnih likovnih kanona i afirmaciju autohtonih tradicija. One su snažno obilježene kulturom obližnje Palmire, na što podsjećaju spomenute personifikacije, ali i čitav niz kulturnih i zavjetnih reljefa iz svetišta lokalnih sirijskih božanstava, svjedočanstva žive i bogate religijske scene (sl. 49, 50).²¹ Antički kultovi oduvijek su imali izrazito nagla-

šen lokalni karakter, što su rimske vlasti tolerirale; ipak, tijekom kriznog 3. stoljeća oni su sve češće u službi emancipacije u odnosu na Rim. Isti je fenomen prisutan i drugdje, primjerice u Galiji, pa se tako i istovremena potraga za zajedničkim nebeskim pokroviteljem na razini čitave države – proces se odvija usporedo s jačanjem monoteističkih tendencija – prepoznaje kao odgovor na djelovanje centrifugalnih sila u kasnome Carstvu.²²

*

U spomenutim primjerima iz Baalova hrama naglasak je na kulturnim ceremonijama i demonstraciji pobožnosti. U duhu tradicionalne religije možemo ih shvatiti i kao čin građanske lojalnosti, koji se odvija uz fizičku prisutnost bogova. Njihov broj može varirati (od tri do pet), imena im se razlikuju, ali ikonografski repertoar otkriva da su svi dio istog, sinkretističkog panteona. Kulturni reljef iz mitreja u Dura Europosu također prikazuje prinošenje žrtve, ali ovdje nije riječ o ilustraciji vjerske ceremonije ili državotvornog rituala, već o simboličkom, kozmogonijskom činu koji u sebi sadrži bitne elemente mitraističke teologije.²³ Isti prikaz – Mitra koji ubija bika (tauroktonija) – ponavljat će se, iznenađujućom jednoobraznošću, u svetištima diljem Carstva, ukazujući na postojanje kanonske ikonografije, koja odgovara univerzalnom, a ne lokalnom karakteru mitraizma.²⁴ Stoga smijemo govoriti i o novoj dimenziji kultne slike – njezinoj pedagoškoj vrijednosti – što nije bio slučaj s prethodno opisanim zavjetnim slikama. No, bez obzira na to što mu je u središtu istočnjački bog u perzijskoj odjeći i bez obzira na specifičnu liturgiju misterijske religije, mitraizam je ipak proizvod sinkretističkog duha i dopušta štovanje drugih bogova. Na to upućuju nalazi poput onog u Wallbrook mitreju u Londonu, gdje su uz predmete Mitrina kulta pronađene još i skulpture Serapisa, Minerve, Dioniza, Velike Majke i drugih; bogati skulpturalni ukras kasnoantičke vile u Chiraganu na jugu Francuske također uključuje čitav niz drugih božanstava.²⁵

Za razliku od toga, ikonografski program u velikoj dvorani sinagoge vrlo je specifičan.²⁶ Freske su raspoređene u tri okomite zone i podijeljene u pravokutna polja naglašenih okvira i nejednake veličine, ali čini se da nije bilo pokušaja da se dekoracija osmisli kao jedinstvena cjelina. Umjesto toga, stječe se dojam da je riječ o velikom stripu koji se prostire preko sva četiri zida svetišta, što je navelo neke stručnjake da pretpostave utjecaj židovskih oslikanih



Slika 51. Dura Europos, zidni oslik u sinagogi, prva pol. 3. st. (moderna kopijaj). Yale University Art Gallery

Jeruzalemski hram čest je simbol u starijoj židovskoj umjetnosti, ali rijetko kada je bio prikazan tako ambiciozno. Zanimljiva su središnja ulazna vrata u vanjskome zidu, sa šest figuralno ukrašenih polja, na kojima prepoznajemo personifikaciju grada (Tihe) u donjem polju te nagu mušku figuru (vladar?) u srednjemu.

rukopisa. No, jednako je moguće govoriti o utjecaju rimskoga povijesnog reljefa i trijumfalnih spomenika; na to, uostalom, aludira i sadržaj oslika u sinagogi koji uključuje jasno prepoznatljive vjerske i nacionalne simbole – među kojima dominira motiv Jeruzalemskog hrama sa Zavjetnim kovčegom i judejskim lavom – te narativni ciklus s brojnim figurama i epizodama iz povijesti židovskoga naroda (sl. 51). Tu su Abrahamova žrtva (koja je dobila počasno mjesto odmah do svetišta s Torom), Jakob (Izrael) koji blagoslivlja dvanaest izraelskih plemena, nekoliko epizoda Mojsijevog ciklusa – od djetinjstva do Izlaska iz Egipta (s upečatljivim Prijelazom Izraelaca preko Crvenog mora i Čudesnim izvorom u pustinji) – zatim Šaul koji pomazuje Davida, David na prijestolju, Mordokajev trijumf, Matatijin otpor, teme iz Proročkih knjiga (Ilija, Ezekijel) itd. Za razliku od prikaza božanstava u drugim svetištima u Dura Europosu, Jahve nema svoju kultnu sliku: Njegova pojava naznačena je rukom koja proviruje iz oblaka. Taj detalj predstavlja neku vrstu kompromisa u odnosu na zabranu prikaza Vrhovnog bića, a široku upotrebu doživjet će u kršćanskoj umjetnosti (*dextera Domini*).



Slika 52. Dura Europos, zidni oslik u sinagogi, prva pol. 3. st. (moderna kopija). Yale University Art Gallery

Epizoda iz Knjige o Samuelu demonstracija je Jahveove nadmoći nad filistejskim bogom Dagonom, čiji kip leži razbijen u prašini. Oslici sinagoge u Dura Europosu puni su takvih primjera, što ukazuje na svijest o ekskluzivnosti starozavjetne poruke, ali i na snažnu kompetitivnost na religijskom planu u doba *Druge sofistike*.

Imajući u vidu šaroliko vjersko okruženje pograničnoga grada, iznenađuje naglasak na scenama u kojima se jasno očituje Jahveova nadmoć nad božanstvima okolnih naroda; On svoju moć dokazuje na djelu, pomažući Izraelcima u trenucima opasnosti, kao kada je potopio faraonove vojnike u moru. To je slučaj i s ilustracijom epizode iz Knjige o Samuelu koja govori kako se kip boga Dagona srušio na zemlju kada su Filistejci u njegov hram unijeli Zavjetni kovčeg, koji su oteli od Izraelaca u bitci (sl. 52): „Sutradan ujutro, kad su žitelji Ašdoda došli u hram Dagonov, gle, Dagon ležaše ničice na zemlji pred Kovčegom Jahvinim. Oni digoše Dagona i metnuše ga natrag na njegovo mjesto. Ali kad su ujutro uranili, gle, Dagon opet ležaše ničice na zemlji pred Kovčegom Jahvinim; glava Dagona i obje njegove ruke ležahu odsječene na pragu: na mjestu je stajao samo Dagonov trup“.²⁷ Na slici u sinagogi vidimo dva pozlaćena, srušena kipa odlomljenih glava na podu ispred hrama, među razbacanim kulturnim predmetima koji se sastoje od raznog posuđa, svijećnjaka i glazbala; činjenica da su prikazana dva kipa pokazuje u kojoj mjeri slikar doslovno slijedi starozavjetni tekstualni predložak. Naracija se nastavlja u lijevom dijelu prizora

(prema načinu čitanja hebrejskoga pisma s desna na lijevo), gdje se vidi kako Filistejci stavljaju Zavjetni kovčeg na kola koja vuku dvije krave i puštaju ih da same nađu put do Jeruzalema. Istovjetna je poruka sadržana u epizodi proroka Ilije na Karmelu, s dvije usporedne scene žrtvovanja – jedne neuspješne (Baalovi svećenici) i druge uspješne (Ilija), što za posljedicu ima pokolj krivovjernih svećenika.²⁸ Naposljetku, i odabir Matatije, koji će povesti Izrael u borbu protiv helenističkoga kralja Antioha, također ukazuje na obračun s mnogobošcima i idolopoklonicima, ali i s otpadnicima od vlastite vjere. Teško se oteti dojmu da je cilj takvog programa razotkriti sljedbenike suparničkih kultova kao obožavatelje lažnih idola; neobično je, međutim, to što su neki od njih svoja svetišta imali u neposrednom susjedstvu, na svega nekoliko koraka od sinagoge. Paradoksalno, taj se međureligijski obračun u Dura Europosu odvija putem slike, koju je židovska zajednica do tada sustavno izbjegavala upravo zbog straha od idolopoklonstva.

Smijemo li zaokret u odnosu prema slici u judaizmu tumačiti kao svojevrsan odgovor na vjerske rasprave koje su karakteristične za rimsko društvo u doba Severa? Čini se da su njihovi protagonisti zaključili da bez likovnog medija one nisu jednako učinkovite. Rijetki podaci o maniheizmu, još jednoj *religiji objavljenja* koja se istovremeno proširila Bliskim Istokom, govore da su među vjernicima kolale svete slike – portreti utemeljitelja i proroka Manija. Nije vjerojatno da je maniheizam u tom smislu utjecao na židovsku ili kršćansku zajednicu; zapravo, Mani se mogao odlučiti na takav potez upravo zato što su Židovi i kršćani u njegovo doba već razvili svoju specifičnu ikonografiju.²⁹ Dolazi do zanimljivog obrata koji će Židovima (na trenutak) i kršćanima (sustavno) nametnuti razmišljanje o prirodi slike i načinu njezina korištenja u liturgiji. Razina diskusije se promijenila: umjesto glatkog odbijanja, judaizam i kršćanstvo prihvaćaju figuralu umjetnost kako bi pomoću nje demonstrirali vjerodostojnost i istinitost svoje poruke. Nameće se pitanje kako je bilo moguće ulaziti u „rat slikama“ protiv neposrednih susjeda i pritom ne izazvati reakciju okoline ili rimskih vlasti, poglavito u svjetlu Severova proglasa iz 202. godine, koji je Židovima i kršćanima zabranio proslitizam? Jas Elsner to objašnjava inherentnim svojstvom slike, za koju kaže da je interpretativno dvosmislena, stoga otvorena za različita tumačenja i da u tome treba vidjeti „prednost umjetnosti kao načina otpora“.³⁰ To bi značilo da su Židovi, nakon neuspješnih pokušaja u prošlosti, odustali od oružane

pobune i odabrali drugačiju vrstu borbe u cilju očuvanja i afirmacije identiteta, napuštajući starozavjetnu zabranu izrade kultne slike. No, freske u sinagogi odveć su jasne i direktne u svojim porukama, a da bismo mogli govoriti o dvosmislenosti njihova značenja ili nekoj vrsti pritajene umjetničke subverzije; umjesto toga, one u sebi nose autoritet koji podsjeća na rimsku carsku umjetnost – odatle sličnost s reljefima slavoluka, ponajprije onima Septimija Severa u Rimu i Leptis Magni. Njihovu jasnu poruku trijumfa (nad Egipćanima, Filistejcima, Baalovim svećenicima) možemo objasniti, čini se, samo kroz tradicionalno rimsko prihvaćanje kulturnih različitosti, što nije zahtijevalo preispitivanje i cenzuru vjerskih učenja i poruka, pa tako niti specifičnih likovnih programa u svetištima zakonski dopuštenih religija (*religio licita*). Njihovi su sljedbenici u Carstvu bili slobodni govoriti i činiti u skladu sa svojim uvjerenjima, pod uvjetom da sve ostane unutar zajednice, u Dura Europosu doslovno „unutar četiri zida“.

U slučaju antičkog politeizma, slika nije bila pozvana tumačiti vjeru i to ponajviše zbog izostanka zapisane i utvrđene dogme. Brojni primjeri religijskog sinkretizma potvrđuju lakoću kojom se motivi jednog kulta miješaju i stapaju s drugima, bez naznaka sukoba. Već u slučaju mitraizma, međutim, vidimo specifičnu ikonografiju koja teži prepoznatljivosti (ne i isključivosti, ako je suditi po nalazima iz londonskog mitreja ili vile u Chiraganu). Freske iz sinagoge u Dura Europosu, pak, u potpunosti isključuju svaku mogućnost poistovjećivanja i postavljaju jasne, nepremostive granice koje odvajaju židovsku vjeru od ostalih. Njihova pojava može nam se učiniti kao odgovor na izrazito vizualni karakter okolnih kultova, a njihov program kao reakcija na Židovima neprihvatljive religijske prakse. Nema sumnje da je pritom oštrica kritike bila dijelom usmjerena i protiv lokalne kršćanske zajednice.

*

Kao i sinagoga, Kršćanska kuća u Dura Europosu također je dijelom ukrašena zidnim slikama. One predstavljaju jedan od najranijih dokaza kršćanske umjetnosti izvan Rima. Kulturni prostor sastoji se od niza manjih prostorija, bez posebnih arhitektonskih obilježja, u prizemlju privatne kuće, tipične za gradove rimskog Istoka.³¹ Ukrašena prostorija vjerojatno je imala namjenu krstionice, na što upućuje instalacija manjeg zdenca natkrivenog nekom vrstom jednostavnog baldakina. Ikonografski program znatno je

siromašniji od onog u sinagogi, freske su slabije kvalitete i lošije očuvane, ljudske figure izrađene u kratkim, brzim potezima i često gotovo naivno nezgrapne, daleko od helenističkih likovnih obrazaca.³² Razloge takvim razlikama vjerojatno treba tražiti u skromnoj veličini i utjecaju kršćanske zajednice, shodno tome i u vještini angažiranih majstora. Pritom ne treba zaboraviti niti specifičan status dviju religija u Rimskome Carstvu u razdoblju prije Milanskog edikta (313); dok je židovska vjera, unatoč povremenim zakonskim ograničenjima, bila priznata u svojoj tradiciji, dotle je kršćanstvo bilo izvan zakona, u sukobu ne samo s mnogobožачkim kultovima Carstva, već i s judaizmom kojemu je najbliže.³³ No, čini se da takva situacija nije neposredno utjecala na likovni program u Kršćanskoj kući; osim Davida koji ubija Golijata, tu nema epizoda koje bi, kao u sinagogi, ukazivale na neprijateljstva i sukobe, odnosno, na trijumf Izabranog naroda (taj će pojam u kršćanstvu imati sasvim drugačije značenje). Umjesto toga, odabrani motivi i teme vezani su općenito uz poruke vjere i spasa, s jakim naglaskom na Kristovim čudima: Samarijanka na zdencu, Isus hoda po moru, Ozdravljenje oduzetog (sl. 47), Uskrsnuće (sl. 53). Prisutne su i starozavjetne figure (uz već spomenutog Davida javljaju se Adam i Eva), ali su manje zastupljene u odnosu na one iz Novoga zavjeta. Spomenuti izbor pokazuje određene sličnosti s istovremenim oslicima u kršćanskim katakombama u Rimu, gdje, međutim, prevladavaju starozavjetne epizode.³⁴ Ako takva situacija vjerno odražava izvornu ideju (dio oslika u Kršćanskoj kući odavno je uništen), tada moramo razmišljati o specifičnim uvjetima male zajednice na rubu rimskoga

Slika 53. Dura Europos, zidni oslik u Kršćanskoj kući, druga četvrtina 3. st. Yale University Art Gallery

Sačuvani dio freske s procesijom ženskih figura upućuje na jedan od prvih prikaza svetih žena na praznom grobu (Uskrsnuće), koja se drugdje ne javlja prije kraja 4. st. Nije isključeno da je dio biblijskog sadržaja interpretiran u duhu lokalnih, sirijskih tradicija. No, moguće je da je blizina Jeruzalema i svetih mjesta utjecala na ranu pojavu teme.



svijeta i potrebi da se, u susjedstvu veće i bogatije židovske zajednice, snažnije naglasi izvornost Kristove poruke, i to na račun zajedničkog judeo-kršćanskog naslijeđa.³⁵ Isto tako možemo naslutiti da izrazito narativni ciklus u sinagogi – s naglaskom na doslovnom, povijesnom čitanju Staroga zavjeta – nije bio zamišljen samo kao obračun s mnogobošcima, već i kao ciljani odgovor na pretenzije mlade, u očima Židova otpadničke sekte.³⁶ Takav je pristup morao utjecati na odabir rimskoga povijesnog reljefa i reprezentativnih trijumfalnih tema kao likovnog uzora.³⁷

Oslici na zidovima kršćanskoga svetišta također ilustriraju dijelove biblijskoga teksta, ali odabir je usklađen sa specifičnom namjenom prostorije, koja je služila za inicijaciju novih članova zajednice (neofita). U niši povrh krstioničkog zdenca, koja predstavlja središnju točku likovnog programa, u neposrednoj blizini Adama i Eve, prikazan je pastir s ovcom na ramenima. To je nesumnjivo Krist – *Dobri pastir*; kombinacija s Praroditeljima ukazuje na Njegovu iskupiteljsku ulogu i na već prisutnu metodu tipologije (povezivanja motiva iz Staroga i Novoga zavjeta) koja će u narednim stoljećima biti jedan od osnovnih obrazaca kršćanske ikonografije. Umjesto doslovnog, povijesnog čitanja teksta i narativne kompozicije, teme u Kršćanskoj kući odabrane su prema alegorijskom ključu, kako naglašava André Grabar: „Ove slike, premda se nalaze na mjestu rezerviranom za misterij kršćanske inicijacije, nisu bile namijenjene uprizorenju povijesnih događaja, već su neofitima nudile sudjelovanje u božanskoj intervenciji, predstavljenoj na zidovima krstionice“.³⁸ Nema ništa neobično u tome što se poruka programa obraća pojedincu: *kršćanski narod* – zajednica ljudi koji su zbog svoga vjerovanja označeni kao revolucionari, koje je judaizam odbacio, a lokalno helenizirano stanovništvo nije prihvatilo, jednom riječju, ljudi bez domovine – sasvim je novi koncept u povijesti. Neopterećen društvenim podjelama, etničkim ili političkim granicama uključuje, kako opetovano naglašava sv. Pavao „i Grke i Židove, i robove i slobodne, i mudre i nerazumne“. Kao univerzalna kategorija, to je istovremeno plod kulturološke sinteze *Druge sofistike* i njezina negacija.

Ostaje pitanje u kojoj je mjeri ikonografija zidnih slika u Kršćanskoj kući – nastalih malo prije polovice 3. stoljeća i propasti grada – izolirana inicijativa lokalne zajednice, ili je raširena pojava o kojoj danas, nažalost, ne znamo gotovo ništa.³⁹ O stalnim kontaktima među kršćanskim zajednicama diljem Carstva imamo do-

voljno dokaza, ali usporedbe s istovremenim primjerima kršćanske umjetnosti u Rimu ne govore u prilog jednostavnom preuzimanju dominantnih tendencija iz središta. Likovni programi u svetištima maloga pograničnog grada odaju jaki utjecaj autohtonih kulturnih elemenata; u tom smislu smijemo govoriti – kao i u slučaju primjera iz Baalova hrama ili sinagoge – o regionalnim obilježjima sirijskoga svijeta, duboko prožetog drevnim bliskoistočnim tradicijama.⁴⁰ No, to svakako nije uvjerljiv dokaz presudnog utjecaja Istoka na Rim, odnosno, trijumfa periferije nad centrom, kako je to svojedobno predlagao Josef Strzygowski.⁴¹ Čini se, ipak, da gotovo istovremena pojava židovskih i kršćanskih slika u prvoj polovici 3. stoljeća – unatoč dugoj anikoničnoj tradiciji obiju religija – upućuje na zaključak da su teološke rasprave, česte i žestoke u to doba, presudno utjecale na to da dvije zajednice posegnu za likovnim medijem i njegovim komunikacijskim potencijalom. Taj se nipošto ne iscrpljuje u jednostavnom prijevodu tekstualnih izvora, već se manifestira i u kapacitetu slike da utjelovi bitne simboličke poruke i osigura prepoznatljivost religije u odnosu na druge. Pritom ikonografski program u sinagogi odiše narativnošću koja ne zaostaje za trijumfalnom porukom rimskih javnih spomenika, dok onaj u Kršćanskoj kući, likovno inferioran, prednjači u alegorijskoj slojevitosti.

Kršćanstvo će vrlo brzo shvatiti i prigrlni izražajnu moć slike i pretvoriti je u važan interpretativni oslonac, dok je se judaizam uskoro ponovo odriče, pa u kasnijim sinagogama ne susrećemo ništa slično ambicioznom likovnom osliku svetišta u Dura Europosu.⁴² Ipak, otkriće u sirijskoj pustinji izazvalo je veliko uzbuđenje i nametnulo pitanja o tome treba li upravo u tim (za sada rijetkim) primjerima židovske religijske umjetnosti tražiti povod i uzore prvim kršćanskim likovnim pokušajima.⁴³ Bez obzira na konačan odgovor, istina je da židovska umjetnost, uostalom kao i ona drugih misterijskih religija s Istoka, ne posjeduje svoj autentičan likovni izraz. Ta je umjetnost, reći će Meyer Schapiro, u osnovi klasična i premda nudi primjere u rasponu od naturalističkog do geometrijskog izraza, uvijek je u pitanju interpretacija i transformacija helenističko-rimskih uzora, a ne obnova drevnih istočnjačkih stilova egipatske, babilonske ili perzijske (ahemenidske) tradicije.⁴⁴ Stoga i odgovor na pitanje podrijetla i razvoja kršćanske umjetnosti treba tražiti ponajprije u središtu Carstva, odnosno, u radionicama grada Rima.⁴⁵