

МАРТИРИОЛОШКИ КАРАКТЕР ЦРКВЕНЕ УМЕТНОСТИ ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ ОСЛИКАВАЊА ЦРКВЕ СВЕТЕ ВЕЛИКОМУЧЕНИЦЕ МАРИНЕ У ЛИВНУ

Горан М. Јанићијевић*
Православни центар за младе
„Свети Петар Сарајевски“
Источно Ново Сарајево

Апстракт: На основу касноантичке и рано-хришћанске мартирологије и сликарства у катакомбама разматра се питање рецепције и реинтерпретације приказа мученика у црквеној уметности данас. Истичу се перцептивна заснована је на живопису Цркве Свете Великомученице Марине са крилом ливанских мученика.

Кључне речи: Света Великомученица Марина, мартирологија, зидно сликарство, Ливно, јаме.

Молитвено помињање и поштовање светих мученика једна је од изразитих и најдуготрајнијих еманација хришћанског етоса. Ова појава дефинисала је карактер ране Цркве, представљајући значајан подстицај развоју иконског предочавања стварности и уметности у ширем смислу. „У раном хришћанству они који су умирали нарочито су се уздали у мученике и веровали су да ће им они најбоље измолити у Христа опроштај грехова и отворити врата раја. Најрадије су пак своје молитве упућивали оним мученицима чије су реликвије имали и у чијој близини је требало да буду сахрањени“ (Мирковић 1974: 48). Идеје оприсутнивања и успостављања духовне заједнице то јест личног односа са светим мученицима постулирале су једну од најранијих тема хришћанске иконографије, у оквирима касноантичког религијског синкретизма (Јанићијевић 2012: 109–117). Кроз даљи развој хришћанске културе „бледео“ је фокус непосредне везе са светим мученицима, да би се у раздобљима „цивилизацијских криза“, поново пробијао до свести верних као последица резолутних сумњи у историјски „апсолут“ и могућности духовне

* dgjanicijevic@gmail.com.

анабазисе у домену животне стварности. Страдање превасходно православних хришћана у XX столећу, почев од Октобарске револуције у Русији, на основу масовности жртава и бестијалности прогонитеља ако не превазилази оно бар снажно евоцира персекуције хришћана од стране Нерона, Трајана, Деција и Диоклецијана. Не само да се аналогност са раздобљем од прва три столећа нове ере може огледати на основу обима и метода ужасних мучења већ и кроз чињенице недужности жртава те њиховог смирења и непоколебљивости вере изражених у самом чину трпљења и страдања. Такве аналогности допринеле су актуелизацији ранохришћанске мартирологије. Нема сумње да су „сведоци Христови“ (Дап. 1, 8) на пут страдања полазили „јакоче овча на закољеније“ (Ис. 53, 17) решени да умру у *вери оцаца* (Дап. 24, 22). И док је у раној Цркви постојало уверење да је сваки страдали брат непосредно постајао заступник (*orans*) заједнице пред лицем Васкрслог Христа, у модерном добу и култури, пуним обзира и дипломатског „заташкавања“ недела, неки мартирејуми дуго су остали изван јавне пажње чак и код хришћана. Из перспективе новије мартирологије Српске Православне Цркве, крај II светског рата не може се узети и као датум престанка прогона, не само на основу континуитета у годинама након слома фашизма већ и услед непостојања индикатора о крају персекуција, оличеном у нормализацији литургијског живота. И премда су у раздобљу након 1945. године прогони били слабијег интензитета очито је реч о наставку, бар на основу тога што је изостала катарса, какву на пример описује Евсевије Кесаријски након Миланског едикта: „Били смо срећни јер смо својим очима гледали оно што смо одавно прижељкивали. По градовима и селима насташе светковине поводом освештавања и *пироносања* храмова који су обнављани или подизани као потпуно нови. А да би се тај чин обавио, долазили су са свих страна и епископи и обични људи. Свако је свакоме пријатељски прилазио тако да се удови тела Цркве саставише у једно“ (Јевсевије 2013: 294). Иза Евсевијеве панегиричке егзалтације ипак стоји одређена историографска фактографија што потврђују и споменици, на првом месту – архитектуре али и развој богословља у деценијама након престанка прогона. Латеранска као *mater ecclesiarum* као и цркве посвећене апостолима Петру и Павлу на Ватиканском брегу и изван зидина Рима спадају у ред царских базилика које су постале модел црквене градње широм империје. Ови узорни препознају се и у касноантичким *civitates* у провинцијама које обухвата данашња Србија, на мартиролошким топосима попут Сингидунума, Улпијане и Наисуса и једној престоници – Сирмијуму, данашњој Сремској Митровици. Поред знаменитих сирмијумских мученика епископа Иринеја, ђакона Димитрија, Синекрата, Анастасије и Пет девица, овај мартирејум карактери-

шу и *Quattuor coronati*, тзв. „фрушкогорски мученици“ (Мијовић 1992: 13–123). Касноантички Singidunum изнедрио је Ермила и Стратоника и још старији мученички пар – Доната и Фортуната (Поповић 2013: 88). За Флора и Лавра, чије су мошти пренете у Цариград везује се крипта олтарског простора базилике А у Улпијани (Мијовић: 1992, 28). Међу веће мартриополисе IV столећа убраја се и касноантички Наисус: „Sanctus Victricus (из краја IV века), episcopus Rhotomagensis (Руан у Француској), у своме спису *De Laude sanctorum* (С. XI, Migne, P. L. 20, p. 453) наводи Ниш међу главним градовима у којима се чувају реликвије мученика: ‘An aliter in Oriente Constantinopoli, Antiochia, Thessalonicae, Naiso, Romae in Italia miseris porrigunt medicinam’“ (Мирковић 1974: 19).

Уз опаску да се данас готово ништа не зна о нишким мученицима, Лазар Мирковић је отворио питање повезаности ранохришћанске мартриологије и уметности. У том контексту природно је указати на карактеристичан пример тробродне базилике са мартријумом из Јагодин махале, откривене приликом градње „Моста младости“ у Нишу (Ракоција 2013: 131–153; Милошевић 2013: 155–174) (Сл. 1).



Позиционирање мартријума западно од нартекса базилике, општи изглед, величина и контекст указују на значај и улогу мученика-оранса за ране хришћанске заједнице. Иконографску перспективу омогућио је Фридрих Герке (Gerke 1978) као и Лазар Мирковић у фрагментима наведеног зборника радова. Како је ово питање у савременој историји Цркве и уметности остало без доследнијег и системског одговора, потребно га је анализирати на основу претпоставки и могућности. Из тог разлога указује се на један од новијих мартријума православних хришћана, чији спомен предочавају земни остаци ливањских мученика смештених у крипту испод куполе и сводова Цркве Свете Великомученице Марине у Ливну (Сл. 2).



Богате историје, мултиетничког и мултиконфесионалног састава, град Ливно се налази у десетом кантону Федерације Босне и Херцеговине. Цамије „Балогуша“ и „Главица“ сведоче о раздобљу отоманске владавине док су након тога у другој половини XIX столећа подигнути православна Црква Успења Пресвете Богородице и фрањевачки самостан Горица. Природно обележје града јесте масивно стеновито брдо које изгледа као да је вертикално пресечено неком „натприродном силом“ или тектонским потресима (Сл. 3). У подножју је извор где се формира обилни слив реке Бистрице. На врху брда уочава се камена грађевина позната као „Кула старог Вујадина“, што упућује на знамениту хајдучку, епску песму:



„Ђевојка је своје очи клела:
„Чарне очи да би негледале
Све гледасте, данас не виђесте,
Ђе прођоше Турци Лијевљани,
Проведоше из горе хајдуке
Вујадина са оба два сина.“

Поред описа где су хајдуци приказани као стасити, раскошно одевени и накићени, песма садржи и етичке елементе, који се откривају кроз драму када „Турци Лијевљани“ теже да од заробљених дознају имена саучесника и *јаџака*. При томе, мучење хајдука одвија се по етапама од ломљења ногу и руку све до претње ослепљењем што доводи до исповедне катарсе главног јунака *о очима као узроку саблазни*:

„Кад не казах за те хитре ноге,
Које-но су коњ’ма утјецале,
И не казах за јуначке руке,
Које-но су копља преламале,
И на голе сабље ударале,
Ја не казах за лажљиве очи,
Које су ме на зло наводиле,
Гледајући с највише планине

Гледајући доље на друмове,
Куд пролазе Турци и трговци.“

Драма се несумњиво одвијала у Лијевну, које песник назива „проклетим“ а белина се односила на камену кулу. Из перспективе архетипа бранитеља ближњих, појам херојства као непроменљив од античких времена (Burkhardt 1991: 24–57) сматрао се племенитом одликом појединаца. Чињеница пљачкања трговачких каравана додатно усложњава ово предање. Етички дискурс упућује на тему чулности као узрока жеље (за материјалним вредностима). Старчева спонтана исповест кроз народну мудрост евоцира еванђелско откривење: „Светиљка тијелу је око, ако, дакле, око твоје буде здраво, све ће тијело твоје свијетло бити. Ако ли око твоје кварно буде, све ће тијело твоје тамно бити“ (Мт. 6, 22–23). Оно што се, међутим, препознаје као прологомена страдања јесте бодрене синова да претрпе мучење а да, притом, не „окаљају душу“. Бол родитеља који посматра мучење и уморство своје деце један је од најдраматичнијих цивилизацијских архетипова где се откривају појмови херојства и изузетности (*areti*) што су Хелени високо ценили. Таквих случајева бивало је и за време римских прогона хришћана о чему, позивајући се на II књигу о Макавејима, извештава Свети Кипријан Картагински кроз пример мајке која је гледала страдање и уморство шесторице синова. Ова света мученица потом је бодрила последњег сина да претрпи муке и телесну смрт: „И, она је заиста почела да моли сина, али онако како је једино било умесно за мајку која је изгубила већ шесторицу синова. Она је молила сина свога да се не боји и да храбро исповеди Бога; молила га је да не осрамоти браћу своју и њихово страдање тј. да их не лиши похвале и славе пред Богом; казала му је да ће знати да је родила седморицу синова само у случају ако свих седморица буду рођени за Бога, а не за овај свет“ (Кипријан 2000: 247).

Није несхватљиво, са друге стране, када родитељ жели да сачува своје дете те потеже за наговором да се зарад опстанка прихвате вероломни услови. „Душевни бол“ тада помрачује свест, потискујући веровање о њеној претежности над телом (Мт. 6, 25). Понекад је такав наговор претпоставка антитезе коју изговара сам мученик, исповедајући веру попут Светог ђакона Авакума:

„Мајко моја на млијеку ти хвала,
Ал не хвала на твојем савјету;
Срб је Христов, радује се смрти...”

Континуитет страдања хришћана, дакле, није тешко доказивати али питање *continuita* мартриологије на нивоу хришћанске културе остало је отворено до „наших дана“. Временски удаљена, ранохришћанска традиција евоцира се као трајни темељ мученичког етоса у Цркви. Из те перспективе сагледаван је контекст Цркве Свете Марине са криптом ливањских мученика. Поменута грађевина подигнута је неколико десетина метара западно од портала са звоником Успењског храма у Ливну, управо са циљем смештања телесних остатака православних Срба, у највећој мери страдалих – у првој години успостављања власти над овим просторима од стране НДХ. Последње ажурирање списка страдалих указује на 1576 жртава (Симоновић 2014: 489–536), од којих је већина уморена на Огњену Марију (30. септембра) 1941. У самом Ливну запамћено је 146 имена, док списак мучених и побијених код основне школе у Челебићима и оних који су бачени у јаму „Бикиша“ упућује на чак 400 душа. Тешко је поменути све који су под „притиском“ осећања дуга према страдалима учествовали у прикупљању њихових земних остатака али свакако да не треба прескочити добровољце који чине окосницу друштва „Света Огњена Марија Ливањска“ као ни тадашњег пароха Жељка Ђурицу. Полагањем у крипто заокружена је једна етапа ове мартриолошке повести а црква је освештана 11.



августа 1991. године (Сл. 4). О томе како је овај свештени топос наново девастиран у сукобима из 1992. али, пре свега, о начину страдања, владању и карактеру ливањских мученика као најубедљивији и најнепосреднији извор може се узети књига Буда Симоновића „Огњена Марија Ливањска“. У овом штиву, агиолошке и мартриолошке претпоставке откривају се на један непосредан начин. Како сами „свети говоре и сведоче“, кроз исповедне исказе преживелих открива се једна херојска епопеја где се синтетизују историјска стварност и њен надисторијски смисао. „Сведочанство времена“ тј. историјска фактографија, у том контексту, претпоставка је ванвремене, надисторијске онтологије. Како се феноменолошки дискурс из перспективе савремене онтологије (Hajdeger 2004: 10) али и карактера уметности схвата као индикација бив-

ства, ово својство визуелне културе на основу иконског елемента, игра значајну улогу у дивергенцији етичког у естетичко начело. Перспективу будућности, с тога, репрезентује дубљи смисао који се у слици открива тј. њоме предочава, где одређено значење добијају наизглед бесмислена збивања као производ „посрнулог људског ума“. Није реч о некаквој безличној и несазнатљивој будућности већ оној која је еванђелски и откривењски предочена и која се литургијски оприсутњује у садашњости. И, премда време није предмет уметничких приказа, нарочито не у односу на протицање – темпорални *continuum*, оно се појављује на онтичком нивоу као *ars realier* кроз облик „чисте садашњости“. Будући да се „сада“ не може схватити као право време јер је немерљиво и незаустављиво, очито је реч о извесној индикацији битка. Тако се у садашњости, у ствари, сублимирају прошлост и будућност и то: *џрва* не као „за свагда прошла“ а *груја* не као фантомска већ обе као откривене у *чистјој садашњости*. У том смислу, уметничко и литургијско дело и збивање поистовећују се у заједничком „циљу“ те се Зедлмајрово тумачење „истинског времена“ у уметничком делу из овог може преносити у поље искуства Цркве: „Што ће рећи да савршено умјетничко дјело умиће подмитљивости времена. То *савршенство*, међутим, постиже само онај умјетник који судјелује у *ousia a-ideos* и који жртвује своју самовољу (своју партикуларност) – али који нипошто не приноси жртву у виду своје властите *џприоде* из које црпи „материјал“ за своје стваралаштво. Он мора жртвовати своје Ја како би судјеловао у јаству и докинуо расцјеп између чула и духа“ (Sedlmaуr 2005: 254). *Истиоветино схватање времена* убедљиви је показатељ разлога на основу чега су Црква и уметност на један спонтан начин препознали заједнички *telos*. И то упркос отпору раних теолога-апологета, који су ликовно обликовање схватили као „ствар паганства“. Уметност „природно разуме“ одређено постојање као да је (и) вечно тј. чињеница да (нешто) постоји у времену за „естетички ум“ довољна је афирмација за његову вечну егзистенцију. Христос је указао на такве онтолошке претпоставке и потврдио својим Васкрсењем. Уколико је *реалистички чистје садашњости* несумњив и како се у њој осмишљавају прошлост и будућност онда се може закључити да је уметност у основи есхатолошка а њен симболизам заснива се на значењу које се открива у „последњем чину“. Када се то примени на мартириолошки дискурс поставља се питање да ли се некакав „бљесак више свести“ рефлектује кроз смиреност у трпљењу и „противприродни“ губитак страха код светих мученика. Још је загонетније осећање радости које прожима мартириолошку иконографију што описује и Кипријан Картагински. Есхатолошка катарса најпре се уочава у ранохришћанској иконографији а прави пример представља фреска-таванска композиција у

катакомби Светих Петра и Марцелина у Риму са почетка V столећа (Nicolai et all. 2002: 129) (Сл. 5). Сцена је подељена на два поља: на средишњој позицији горњег, приказан је Христос како седи у трону и благосиља десном руком док левом придржава отворену књигу ослоњену на колено. Одевен је у црвени *хитон* са тамно плавим *clavus*-ом и огрнут такође црвеним *хематионом*. На трону се налази јастук светлије црвене боје док је испод Спаситељевих ногу насликан правоугаони постамент. Око главе је опрцтан ореол помоћу



плавог и оранж круга. У поље нимба, изнад Христове главе постављен је „монограмички крст“ (Мирковић 1974: 9) док су лево и десно од круга исписана „апокалиптичка слова“ А и Ω. Текст на страницама отворене књиге није читљив премда се ту могуће налази кључ за прецизније тумачење. Христос је фланкиран стојећим фигурама апостола Петра и Павла. Огрнути су белим хематионима испод којих се уочавају (такође бели) хитони са тамно плавим *clavus*-има. Обојица десном руком указују на Христа. У доњем сегменту композиције, у средишњем делу, насликано је јагње са светлоплавим нимбом како стоји на петonoжном жртвенику чија је плинта прекривена црвеном тканином. Фланкирано је фигурама четворице мученика у белим хаљинама. Њихова гестуалност са подигнутом десном руком указује на *adoratio* тј. *aclamatio* Христа и Јагњета што евоцира слављење Бога на небу како је описано у Откривењу Јовановом: „И од пријестола изађе глас који говори: Хвалите Бога нашега све слуге његове, и који га се бојите, мали и велики. И чух као глас народа многога, и као глас вода многих и као глас громава силних, гдје говоре: Алилуја! Јер се зацари Господ Бог Сведржитељ. Радујмо се и веселимо се и дајмо славу Њему, јер дође свадба Јагњетова и жена се ње-

гова припремила. И дано јој би да се обуче у свилу чисту и свијетлу, јер свила означава праведна дјела светих“ (Откр. 19, 5–9). Символизам текста и слике на овом примеру управо доказују Лесингову анализу изражајних могућности и граница писане и сликом предочене форме (Lesing 1964: 32–42). Метафоричност се заснива на емпиријским претпоставкама те је извесно да свети овде изображавају „есхатолошку цркву“ и да су истовремено и „њени сватови“. Касни Римљани су веома ценили свилу због њене реткости и способности пресијавања тј. „двоструког сјаја“ (Винкелман 1996: 134). У Апулејевим „Метаморфозама“ свила се помиње као вредан плен неких разбојника (Apulej 1991: 79). У том смислу немогуће је не уочавати слојевитост значења слике још у касноантичком раздобљу и то на начин који реферише на тзв. „картезијански карактер“ са партикуларношћу античких митолошких и етнологских мотива у хришћанској иконографији.

Мученици се могу идентификовати на основу натписа. Са лева на десно стоје Gorgonius, Peter, Marcellinus и Tiburtius. Обе зоне ове јединствене композиције насликане су на белој подлози украшеној црвеним цветним гирландама и цвастима више врста. Тле је маркирано окер и зеленим површинама са издвојеним биљним мотивима међу којима се јасно распознаје житно класје. У односу на символизам епохе најпре се уочава повезаност *хтонске* и *целесталне* сфере, што је већ било уочљиво у касноантичким аграрним култовима и митовима о Деметри и Дионису (Озирису) где је пшенично класје указивало на *васкрсавајуће својство* природе. Белина неба такође рефлектује идеје из Откривења: „И видјех, и гле облак бијели, и на облаку сјеђаше неко сличан Сину Човјечијему...“ (Откр. 14, 14). Такође је реч о симболу нетварног светла и престанка закона природе: „И ноћи више неће бити, и неће требати свијетилке ни свјетлости сунчане, јер ће их обасјавати Господ Бог и цареваће у вијекове вијекова“ (Откр. 22, 5). Да је „апокалиптичка катарса“ повезана са идејом „обновљеног раја“ указују цветне гирланде као обележје „места цветног“ и белина као симбол „места светлог“ (Мирковић 1974: 13–18). Флорални елементи такође су повезани са ранохришћанском идентификацијом раја као „небеског ружичњака“ и римским празником *rosalia*, посвећеног рано преминулим сродницима. Реч је и о алузији на мученичке венце што рефлектује идеју да смрт након страдања представља својеврстан тријумф (Мијовић 1992: 8–9). При томе, ни избор боја није био насумичан јер је „црвено-зелени стил Антонина“ (Gerke 1978: 22–24) представљао синтезу природне и вечне стварности. У том контексту такође, црвена Христова одећа има симболично значење: „И обучен је у хаљину црвену од крви, и Име се његово зове: Логос (Ријеч) Божији“ (Откр. 19, 13). Бела одећа му-

ченика у које се на наведеном приказу убрајају и двојица апостола, такође се помиње у Откривењу: „И војске небеске иђаху за њим на коњима бијелим, обучени у свилу бијелу и чисту“ (Откр. 19, 14). Симболизму подлежу и бројеви нарочито у односу на касноантичко обновљено питагорејство. *Четворица светих* метафорички сугеришу „тетрагон правде“ а из броја 4 питагорејци су изводили многе али пре свега, квадратне бројеве (Šredinger 2007: 39–40). Њихов низ: 4, 9, 16, 25, 36, 49, 64, 81, 100, 121, 144... прогресивним увећањем извесно доспева до цифре (144.000) коју наводи Јован Богослов као број оних „који имаху Име Његово и Име Оца Његовог написано на челима својим“ (Откр. 14, 1). Касноантички симболизам бројева у основи не рефлектује „попис праведника“ него целовитост и савршенство Цркве као заједнице којом су обухваћени. Тумачењу доњег сегмента композиције из катакомбе светих Петра и Марцелина доприноси Јованов навод да су свети окруживали „Јагње које стајаше на гори Сиону...“ Исто тако, чињеница да су на истој сцени приказани Христос и Јагње и то као једине две фигуре са ореолима такође упућује на Откривење као литерарни извор: „Ономе што сједи на пријестолу, и Јагњету, благослов и част и слава и моћ у вијекове вијекова“ (Откр. 5, 13). Није дакле реч о томе да је дошло до удвајања идентификације Логоса Божијег већ о једном континуираном подсећању на Христово искупитељско дело, што такође упућује и на карактер и смисао уметничког али и сваког другог *откривења*. Реч је, наиме, о истовременом фокусу на ономе коме се открива и ономе ко (*шѿа*) се открива. „Зедлмајеровским језиком“ речено, без перципијента није могуће „истинско сада“ дела. Стога је и чин „себеоткривања“ не треба разумевати изван одређене икономије. Тако се може закључити да мартриолошка тематика као и смисао приказивања Логоса и Цркве оличене у светима, рефлектује сотеролошки карактер откривењског модела тј. хришћанску феноменологију. Премда се око ореола Јагњета јасно идентификује само део натписа са леве стране – VOR, вероватно је реч о латинској речи VORSOR, варијанти од VERSOR што се може преводити као „бити–јесам“ што би био еквивалент хеленског ὄν. Очигледно је да су савременици разумевали *иконолошки код* ранохришћанског сликарства макар на интуитивном али ипак – литургијски емпиријском нивоу. Данашњем перципијенту, међутим, неопходно је допунско објашњење али и развијенија способност синтетског визуелног мишљења особито у области сликовног симболизма (Радојчић 1987: 86–87). Такође је неопходно нагласити да се уметнички прикази не баве прошлошћу по себи већ једино на основу потенцијала актуелизације у *истинском сада*. Разумевање хришћанске уметности из историографске перспективе доводи до схватања да

је одређено значење у прошлости важило за савремене перципијенте (не нужно и касније) а након процеса „деконструкције слике“ црквена уметност је постала помало „проблематичан појам“. Томе свакако доприносе разни облици секуларизације и антитетичко одношење вере и науке, тако да се из ове перспективе *тjема мучеништва* доживљава као веома удаљена од естетике данашњице. Уметност, са друге стране, представља перманентно *МА-РАН АТА* откривања смисла у садашњици, када се на нивоу *иманентне истине* једног дела „збива оно што ће се збити“.

Недоумице у вези са мартириолошким карактером савремене црквене уметности актуелизова-



ни су раздобљу осликавања ливањског мартиријума¹ (Сл. 6). При томе, сложеност проблематике није се односила једино на иконографски програм. Претпоставка зидног сликарства јесте архитектура коју истиче, прикрива или тумачи и која представља његов презентни оквир. Кретање перципијента кроз ентеријер дефинише његову перспективу тако да принцип градње по себи упућује на одређено значење. У смени античког модела „просторне градње“ касноантичком „композицијом маса“ Алојз Ригл је још почетком XX столећа уочио одређено духовно sazревање човечанства (Riegl 1927: 38–68). Тако је установљено да *пo-дужне основе* касноантичких базилика рефлектују схватање перспективе као непрекидног кретања ка циљу што постулира *идеју вечности*. Таквом моделу супротан је *аксијални облик* основа маузолеја и меморија где је кроз „савршени склад“ успостављана идеја непоновљиве целине. *Подужни* према *аксијалном* принципу односи се као *покрећу* према *мировању* а тек њихова синтеза рефлектује онтолошка схватања касних Римљана и раних хришћана. Приближавање два модела представљало је снажан генерички импулс ранохришћанске архитектуре чији се по-

¹ Осликавање цркве са криптом у Ливну у јулу и августу 2017. извели су Горан Јанићијевић и Миодраг Милутиновић.

следњи степен развоја уочава у византијској естетици (Riegl 1927: 68–74) Но, пре тога, иконографски фокус је дефинисан површином „тријумфалног лука“, који је формиран око шупљине апсиде а на основу преоста-



ле површине источног зида базилике (Сл. 7). Приближавање основних типова омогућено је додавањем *бочних бродова* базиликама а *апсиде* (олтарске) – црквама са аксијалном основом. Уз *шрансейше*, *апсидијум* са фонтаном, евентуалне *меморије* попут оне на првобитној Петровој цркви на Ватиканском брегу, принцип *композиције маса* „еволуирао је“ у сложени облик сачињен од бројних елемената. Непрекидна смена облика и чиње-

ница да је спољашњост грађевина одавала унутрашњи садржај указивали су на доминацију духовног принципа касноантичког и ранохришћанског друштва. Тако се дошло до савреног склада који је препознатљив



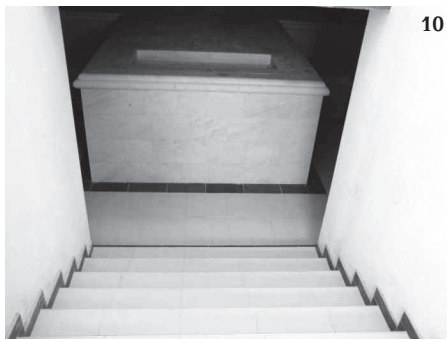
у Јустинијановој „Премудрости Божијој“ у Цариграду (Сл. 8) коју је Прокопије доживео као некакво „небо на земљи“, грађевину у којој је све лебдело а композиција *маса* чији спој више није био уочљив, дивергирала је у непрекидну смену равних и облих површина што је било

достојно јединствене слике космоса (Gerke 1978: 191–203) Јасно је на који је начин перципијент унутар Свете Софије промишљао о вечности, међутим, више није било речи о јединственом фокусу већ непрекидном прожимању небо-земних рефлексија. Такав принцип на Истоку сачуван је до модерних времена а у православним земљама, потом, обнављан је од друге половине XX stoleћа.

Специфичност Цркве Свете Марине јесте у односу димензија основе и висине тј. реч је о „уској или виткој“ грађевини која је закровљена куполом нешто мањег обима од димензија скоро квадратне основе наоса. У ентеријеру не доминира хармонијски принцип већ изражена вертикална перспектива (Сл. 9). Задатак зидног сликарства јесте да такве околности „претвори“ у предност. На самој средини приземља налази се степениште које води у подземну крипту док се до издигнуте олтарске апсиде доспева помоћу друга два, постављена уз бочне зидове (Сл. 10). Етажност и издељеност по висини заправо асоцирају на наведену повезаност хтонске и целесталне сфере, анабазију или катабазију човека и Бога. У хришћанској иконографији такве идеје су рефлектоване у композицијама „Васкрсење – силазак у ад“, „Вазнесење“ и „Други Христов долазак“. Како су наведена значења аналогна и мартириолошкој тематици а особито у односу на ливањске мученике који су бацани у јаме а неки из њих и живи излазили, на основу „дубљег смисла“ тј. христоцентричности и христоликости на којима се заснива и иконски елемент православне црквене уметности, синоптичка синтеза разјашњена је сама по себи. Такође је у традиционалним обрасцима логично препознавати сасвим конкретно (примењено) значење у складу са фокусом и посветом цркве. За такво циља-



9

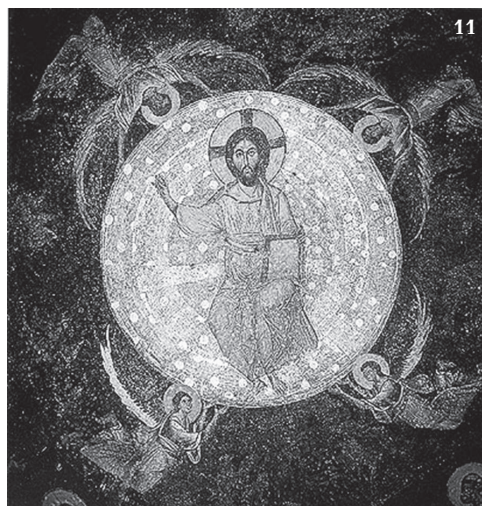


10

ње пронађен је модел кроз исписивање смисаоно повезаних цитата из Светог Писма и богослужбених текстова.

Смисао композиције „Вазнесења“ у куполама цркве из раздобља владавине династије Комнина, заснивало се, пре свега на чињеници да је овај облик схватан као слика небеског свода (Сл. 11). Када се, на основу богослужбеног тј. календарског усталио циклус *Великих ђра-зника* у византијском и средњовековном сликарству, у овом догађају уочен је мотив његовог заокруживања. И у оквирима овог циклуса „Вазнесење“ је заузимало значајно место на своду изнад солеје или олтарске апсиде наспрам сцене „Силазак Светог Духа на апостоле“, празника са којим је у ранијим раздобљима истовремено прослављано. Може се закључити да приказ Вазнесења носи слојевито значење од Христовог узвишавања до славе своје (Лк. 24, 36; Дап. 5, 31 и 7, 55–56) и седења са десне стране Оца (Мк. 16, 19). Смисао догађаја јесте и у односу да се припреми место за верне (апостоле) што је сам Христос најавио: „И ако отидем и припремим вам мјесто, опет ћу доћи, и узећу вас к себи да гдје сам ја, будете и ви“ (Јн. 14, 3). У овом исказу о одласку, међутим, садржи се и најаву Другог доласка у чему се открива

(иконски) елемент оприсутњивања. Из тог разлога може се констатовати да сваки приказ Вазнесења носи значење, односно, постулира идеју или иконизује Други долазак (Сл. 12). Из тог разлога на конструктивним





гредама поткуполног простора исписан је текст: „Овај Исус који се од вас вазнесе на небо, тако ће исто доћи као што га видјесте да одлази на небо“ (Дап. 1, 11). На овом исказу темељи се претпоставка визуелне аналогности Вазнесења и Другог доласка Христовог. На профилима греда насликани су анђели како трубе што се заснива на описима апостола Павла (1. Сол. 4, 16 и 2. Сол 1, 7–8). Сликање тетраморфа на псеудопандатифима утемељено је на Откривењу и описима Другог доласка (Откр. 4, 7–8; 5, 6–9; 19, 4). Симболизам „небеске сфере“ допуњен је тонски обликованим ликовима небеских сила на плавој основи у правцу очекиваног утиска код рецепције савременика који небо поистовећују са плаветнилом.

Целом висином бочних зидова простиру се јединствене композиције „Распећа“ (Сл. 13) и „Васкрсења-силаска у ад“ (Сл. 14) у горњим и ликовима ливањских мученика – доњим сегментима. Ова библијска „антитеза“ тачно упућује на христоликост сваког невиног страдања те са *Голгоџом* и *адом* повезује све оне знане и неименоване *јаме* у које су били убачени уморени или још живи људи. Уобичајени симболи попут *Крста*, *Адамове лобање* и *враћница раја* указују на сотеролошку перспективу страдања. И управо у овој теми актуелизује се Лесингов књижевно-уметнички дискурс и то на основу поеме „Јама“ Ивана Горана

Ковачића. Ово, данас готово заборављено дело бави се управо страдањима на један трагичан, дубок, болан и доживљајни начин у свим димензијама које књижевност омогућава. Песничке слике, које читалац једва да може да поднесе уз неминовно посредно закључивање да је у стварности бивало још ужасније, неодрживе су у ликовним уметностима. Ипак, из поља животног реалитета често се преноси истоветни садржај у поезију и уметност, где се у интерпретацији посеже за метафоричким приступом. Лесинг је ову разлику анализирао на основу скулптуре „Лаокона“ (Сл. 15) и истоименог Вергилијевог списка: „Посматрам наведене узроке због којих је



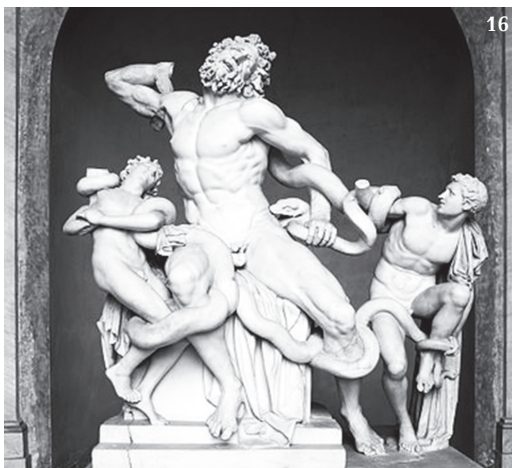
мајстор Лаокона морао држати меру у изражавању телесног бола и налазим да су сви узети из саме суштине уметности и од нужних јој граница и потреба. Тешко би се који од њих могао применити на поезију“ (Lesing 1964: 18). У такве разлике може се упутити перцепијент који стоји пред иконом одређене уметничке висине и стечени утисак покуша да упореди са другим који је произашао из читања службе канона истом светитељу. Чак и релативне тежње ка нарацији које се могу препознати у житејним сценама у низу само су фокусирани исечци претпостављеног континуитета, ограничени сликовним захтевом за епилогом и међу њима се не може препознавати друга веза осим дубљег смисла тј. „суштинског значења“ (Panofski 1975: 23–32)

Из тог разлога прикази Распећа и Васкрсења са светима-мученицима сведени су на „речите“ симболе тј. сви су насликани у унутрашњости велике јаме. Неки од њих као да излазе, други вире из гротла а трећи стоје на самом рубу. Предочени су портретски на основу доступне фото документације, насликани у оном добу и узрасту из времена страдања. Углавном држе крстове у рукама а одликује их смирење и идеалистичка стилизација према традицијама православних икона. Разазнају се ликови омиљеног ливањског лекара Душана Митровића који је као угледан

грађанин „морао хитно у Сарајево и даље на пут у Србију“; Добриле Бајило из чије је породице још петнаесторо чланова скончало у јами „Копривница“; Живка Павловића који је, осећајући се недужним одбио да бежи упркос упозорењима честитих грађана итд. Уочава се и значајан број деце, од беба које су уморене до оних које су се рађале у јами (Симоновић 2014: 176–183): мученица попадија Даница са ћерком Смиљом које су живе бачене у јаму; Никола, Дејан и Милош Радета поклани у шуми у Копривници заједно са мајком Веселинком и баком Милком; учитељица Ангела Пуцарић Лалић са својим ћацима. Као и Добрила Бајило и учитељица-мученица заклана је у аутобусу код Купрешких врата, заједно са трогодишњим сином Здравком кога ни мртвог није испуштала из загрљаја. Овај бестијални демонски пир силовања и клања уз промену ливањског у дубровачки топос овековечио је Лордан Зафрановић у филму „Окупација у 26 слика“. Међу мученицима такође се препознају браћа Бошковићи, Паво Митровић, Славко Маљковић и други.

Начин на који је уметност у ширем смислу а такође и она која баштини византијске и средњовековне традиције опредељивала модел приказивања, лишен афективности и психологизације, ову тему из поља естетике „на тренутак“ враћа у етички дискурс. Наиме, код преживелих никада се није уочавало осећање зла, срџбе или освете, тако да је на основу тако израженог смирења избрисана граница суморне стварности живота и епског реалитета. Ливањски мученици део су једне херојске саге о људском достојанству и боголикости и то је убедљиви показатељ како су се у историји помешали мит и живот. Када су скеле за осликавање подигнуте над криптом са саркофагом у облику Крста, утисак светости, необјашњив колико и убедљив, постао је део стварности на коју је, кроз уметничке праксе, требало дати ваљан одговор.

На западном зиду цркве начињен је спој делова Житија Свете Великомученице Марине са локалним мученицима из реда клира – свештеника Риста Ђатића из Губина, Косте Станишића из Ливна и Илије Будимира из Грахова (Сл. 16). Иконолошка прологомена заснивана је на импликацијама *најовора за одрицање од вере* и чина страдања што повезује једно ранохришћанско са житијама све-



тих из модерног доба. Топографски елементи тј. карактеристични архитектонски облици (кула старог Вујадина, школе у Челебићу и Ливну) такође имају симболично значење између мартирijумских локуса и метафоричког указивања на чврстину вере (камен) и чистоту жртава (белина).

Осликавање олтарске апсиде укључивало је питања литургијске и богослужбене функције у ширем смислу, хоризонталног сагледа-

вања или „ико-
нолошки речено
– ишчитавања“
живописа као и
његовог циклич-
ног завршетка
тј. заокружива-
ња значењског
фокуса. Уколико
је иконографи-
ја куполе и там-
бура схваћена
и^{ролошки, у сли-}
карству олтара



може се констатовати *еџилошко значење* (Сл. 17). Основ синтезе представља композиција „Деисис – Страшни суд“ са Христом у трону, при чему је једино колоквијално употребљен придев „страшни“, схваћен као рецидив средњовековне „васпитне културе“. Апостоли су приказани у синтронима у два реда, Богородица и Претеча са молитвено-заступничким гестовима, анђели и свети. Други слој се међусобно прожима са првим и заснива на традиционалном обрасцу „Служба архијереја“. Поред уобичајених светих отаца-литургичара: Јована Златоустог, Василија Великог, Григорија Богослова, Атанасија Великог насликани су свештеномученици Петар Дабробосански и Платон Бањалучки, који су у одређеним раздобљима били архипастири у појединим крајевима данашње Бихаћко-петровачке епархије. Њихово страдање временски и модуларно аналогно је култу ливањских мученика. У горњим сегментима, лучно, приказани су презвитери, већ канонизовани свештеномученици наведене дијацезе. У складу са иконографским фокусом на отвореним ротулусима у рукама архијереја исписан је текст *молишве анамнезе* који се чита с лева на десно (Мидић 2009: 3–5).

Укупном ансамблу припадају и прикази са парпетних зидова око централног степеништа чиме је улазак у крипту означен адекватним сликама. На северној страни приказан је старозаветни патријарх Аврам са душама праведних (Сл. 18) а на јужном – Покајани разбојник, такође у рају (Сл. 19). Фигуре су постављене на веома светлој, скоро белој подлози а око њих се уочава зеленом бојом линеарно изведено различито биље, док је профил ове зидане ограде украшен орнаменталним низом у форми *бескрајног извештаја*, формираним од мотива палмете (Riegl 1999: 9–12) Овим коридором, у крипту Цркве Свете Великомученице Марине свакодневно ступа јереј Предраг Црепуља упућују-



ћи прозбе и моли-
тве Богу за све као
и оне који су у ли-
вањским мучени-
цима препознали
своје заступнике
(орансе) (Сл. 20).

У том смислу,
уметничко и тео-
ријско истражива-
ње ове теме доспе-
ва до полазишне
тачке мартиро-
логије као дуго-
трајног обележја



стварности црквеног живота и уметности: „Поред натписа: Cum san-
ctis, inter sanctos, μετὰ τῶν ἁγίων а на Оријенту ἐν κόλποις Ἀβραάμ
καὶ Ἰσαὰκ καὶ Ἰακώβ на гробовима у катакомбама Рима имамо многе
натписе у којима се моли да душа умрлога буде међу светима (San-
cti, ἅγιοι, martyres) и жели умрлима живот, мир и освежење са све-
тима или се изражава уверење да су они већ у заједници са светима
што приказују и слике“ (Мирковић 1974: 12). Без претензија да жи-
вопис у Цркви Свете Великомученице Марине буде представљен као
уметничко дело, у оквирима разматрања изнете су основне претпо-
ставке теоријских и креативних праваца истраживања мартироолошке
иконографије, која, ни у раздобљима хуманистичких и демократских
струјања не губи на значају. Уколико постоји култура сећања на про-
шлост као и на будућност.

* * *

Цитирана литература:

- Винкелман, Ј. Ј (1996): *Историја древне уметности*, Сремски карловци
– Нови Сад: Издавачка књижница Зорана Стојановића
- Григорије Чудотворац и други (2007): Писмо Фортунату о похвали
мучеништва Светог Кипријана Картагинског у *Свети оци и учи-
тељи Цркве* – том III, Београд: Хришћанска мисао.
- Мидић, И. (2001): *Сећање на будућност*, Пожаревац: Епархија брани-
чевска – Одбор за просвету и културу.
- Милошевић, Г. (2013): „Мартиријум и гробљанска базилика у Јаго-
дин мали у Нишу“, у *Ниш и хришћанско наслеђе*, Ниш: Град Ниш

- Универзитет у Нишу – Православна епархија нишка – Нишки културни центар.
- Мијовић, П. (1992): *Тријумфи и смрти* – *Les triomphes et les morts*, Подгорица: Црногорска Академија наука и уметности.
- Мирковић, Л. (1974): *Иконографске студије*, Нови Сад: Матица Српска.
- Поповић, Р. (2013): „Ранохришћански Светитељи на тлу источног Илирика“, у *Богословље* 1, Београд: Православни богословски факултет.
- Радочић, С. (1982): *Одабрани чланци и студије*, Београд – Нови Сад: Издавачки завод Југославија – Матица Српска.
- Ракоција, М. (2013): „Paleobyzantine church of Niš – preliminary survey“ у *Ниш и хришћанско наслеђе*, Ниш: Град Ниш – Универзитет у Нишу – Православна епархија нишка – Нишки културни центар.
- Симоновић, Б. (2014): *Оћена Марија Ливањска*, Цетиње – Београд: Светигора.
- Јанићијевић, Г. (2012): *Хришћанска уметност и античке парадигме*, Београд: Висока школа Српске Православне Цркве за уметност и конзервацију.
- Јевсевије, епископ Кесаријски (2013): *Историја Цркве*, Шибеник: Истина.
- Apulej (1991): *Zlatni magarac*, Beograd: Dereta
- Burkhart, J. (1992): *Povest grčke kulture IV*, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Gerke, F. (1973): *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad: Bratstvo jedinstvo.
- Hajdeger, M. (2007): *Ontologija, hermeneutika faktičnosti*, Novi Sad: Akadem-ska knjiga.
- Nicolai, V. F. et all. (2002): *The Christian Catacomb of Rome*, Regenzburg: Verlag Schnell & Steiner GmbH.
- Panofski, E. (1975): *Ikonološke studije – humanističke teme u renesansnoj umetnosti*, Beograd: Nolit.
- Riegl, A. (1927): *Spätromischekunstindustrie*, Wien: Osterr. staatsdruckerei.
- Riegl, A. et all. (1999): „Pitanje stila“, у *Bečka škola povijesti umjetnosti*, Zagreb: Barbat.
- Sedlmayr, H. (2005): *Umjetnost i istina – o teoriji i metodi povijesti umjetnosti*, Zagreb: Scarbeus-Naklada.
- Šredinger, E. (2007): *Priroda i Grci*, Beograd: Fedon.

Примљено: 24. 8. 2018.
Одобрено: 4. 3. 2019.

MARTYRIC CHARACTER OF ECCLESIASTICAL ART FROM THE PERSPECTIVE PAINTING OF THE CHURCH OF THE HOLY GREAT MARTYR MARINA IN LIVNO

Goran M. Janićijević

*Orthodox Youth Center "St. Petar of Sarajevo"
East New Sarajevo*

Summary: *Based on the late Roman and early Christian catacombs and painting in considering the question of the reception and reinterpretation presentation of the martyrs in the Church art today. Research perspectives is based on the frescoes of the Church of the Holy Great Martyr Marine with a crypt of the martyrs of Livno.*

Key words: *Holy Martyr Marina, martyr, wall painting, Livno, caves.*