

Dafne Vidanec

Veleučilište s pravom javnosti Baltazar Zaprešić, Zaprešić, Hrvatska
dafne.vidanec@gmail.com,
dvidanec@bak.hr
dafne.vidanec@iCloud.com

Refrakcije religioznoga: boje i oblici bizantske umjetnosti na primjeru Eufrazijane

Sažetak

Eufrazijana (Poreč, 6. st. po Kr.), jadranski, arhitektonski antikvitet; skoro tri desetljeća na UNESCO-ovoj listi zaštićenih spomenika kulture i graditeljstva (1997.). Eufrazijeva bazilika predstavlja remek djelo bizantske, mozaikalne umjetnosti na Zapadu. Ona, a zahvaljujući dispoziciji boja i oblika dohvatljivih cjelinom oblička biblijskih – novozavjetnih likova, ne samo da nadilazi antički, grčki koncept mimesis-a (Aristotel, O pjesničkom umijeću 1449 b1 VI., 25), nego nam u maniri Martina Heideggera „daje misliti“, takoreći, načine očitovanja liturgijski „svetoga“. Ti načini neumitno zavise o poznavanju sadržaja svetoga koje se želi izraziti, kao što – u praktičnom dijelu - zavise o stanju vješte ruke majstora, koji vještinom (svoje) ruke može postići takvu ras/poredbu bojâ i oblikâ (umjetničkog predmeta) koja vuče promatrača da se zagleda, primjerice, u ljepoliko lice Bogorodice na tronu. Naša je teza da je bizantskoj umjetnosti

imanentna hajdegerijanska dijalektika ruke. To nazivam 'ikonografskom refrakcijom' i biti će izloženo s dva aspekta: umjetničko-oblikovnog i teološko-filozofskog.

Ključne riječi: *Eufrazijeva bazilika, Bizant, mozaici, Martin Heidegger, 'dijalektika ruke', Hegel, refrakcija duh/ovnoga u umjetnosti.*

Status quaestionis: arhitektura i pamćenje

Nije²⁴ lako pisati o oku dohvatljivim, arhitektonsko i morfološki - 'naoko' stiliziranim, napola skrivenim, a napola otkrivenim ljepotama mozaikalne umjetnosti građevinskih zdanja poput porečke, ranosrednjovjekovne ljepotice – *bazilike Sv. Eufrazija*²⁵. *Eufrazijana* je sakralni, arhitektonski kompleks (slika 1).

24 Neuobičajeno je uvod otpočeti negacijom. Međutim! U teološki nadahnutom govoru, čemu je naša tema supsumirana, upotreba negacije nema istu težinu – posuditi ću leksički koncept Ernsta Tugendhata iz njegovih „Predavanja o etici“ – „gramatički“, kao u nekom drugom, gramatički ustrojenom diskursu o kontekstualnom protežnošću submisivnim kontekstima (tako nazivam diskurs o stvarima koje, s obzirom na pristup mišljenju, općenito potpadaju kreacionističkom gledanju na stvarnost). U teološkom diskursu upotreba negacije ima složeno, među ostalim i dijalektičko značenje. Primjerice, kada se govori o razumijevanju Božjega Otajstva – što je važno za aspekt sakralnoga, kada je riječ o umjetnosti, spominje se, među ostalim, *via negativa* način. To je, zapravo, gramatička baština koju nam je ostavio Aristotel. Kad ovaj „Grk“ objašnjava, primjerice, temelje aretaičke etike bjelodane u „Nikomahovoj etici“, on najprije govori što vrlina (grč *aretí*) nije. Takav pristup u stilu 'što nešto jest, a što nije' – u biti i je filozofijski. Ali filozofija – žargonski – ne 'dila' s kontekstima; ona nije kontekstualna nego tematska i, prema Descartesu, protežna – spacijalna i nadilazi kontekste. No taj Aristotelov, intertekstualno integrirani *via negativa* pogled na stvari u razmatranju mnogo stoljeća kasnije preuzeti će sâm Heidegger, jer njegovo „da je bitak skriven“ možemo uzeti manifestnim poklonom filozofijske hermeneutike koja je teološkom diskursu kognitivni alat, a zapravo forma strukture konstitutivnoga. Želi se reći da je umjetnička analiza sakralnih elemenata mozaikalnih prikaza Eufrazijane nezamisliva bez te hermeneutike.

U Tugendhatovom konceptu gramatičkoga vidi: Ernest TUGENDHAT, *Predavanja o etici*, (prev. Kiril Miladinov), Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2003., 49. – Tugendhat izraz „gramatički“ upotrebljava u smislu mjerila (od grč. *gramma* – slovo; učenost). U tom kontekstu ga i mi ovdje upotrebljavamo; za Aristotela u kontekstu *via negativa* u: ARISTOTEL, *Nikomahova etika*, (prev. Tomislav Ladan), FPN, Zagreb, 1982., od I. 1102 a 13 nadalje. Ta negacija je utkana u eksplanatorni princip tumačenju biti stvari; o *via negativa* kao o načinu očitovanja bitka u Heideggera usp: Usp. Martin HEIDEGGER, *Bitak i vrijeme*, (prev. Hrvoje Šarinić), Naprijed, Zagreb, 1988., 81 i dalje; posebno do 115; o skrivenosti bitka v. 4.

25 Dalje će se navoditi kao *Eufrazijana; Eufrazijeva bazilika; Bazilika* (nap. a.)..



Slika 1. Panorama dijela sakralnoga kompleksa s ostacima mozaika.

Za sakralne komplekse poput *Eufrazijevog*, u čijem se središtu nalazi bogomolja, može se reći da ne postoje kako bi – poput baroknih - fascinirali, nego impresionirali (lat. *impressio*). Govorimo o utisku kao o refrakciji pamćenja²⁶. Primjerice, promatrajući dio kompleksa, kako je prikazan na gornjoj slici, uočavamo detalje: krov(ove) i sjene; hod ljudi kroz **atrium** Bazilike (...).

Ono što sakralni kompleks izgrađen u bizantinskom stilu čini autentičnim, jest utisak koji stvara igra sjena i stvarnih oblika. U mozaikalnoj umjetnosti, koja predstavlja domet bizantinske arhitekturne umjetnosti, igra sjena se postiže rasporedbom mozaikalnih oblika – kamenčića, stakalca, komadića jantara koji se slažu u cjelinu na točno određenoj podlozi. To se radi rukom i to možemo nazvati ruko-vođenjem utiska koji ruka nekog majstora-mozaikiste transponira na tu istu podlogu koja će kasnije postati mozaik.

Filozofijski promatrano, način izrade mozaika može se tumačiti i shvatiti kroz filozofijsku hermeneutiku, pri čemu dominantnu ulogu ima tzv. 'misleća ruka'. To nije novitet. Pionir te koncepcije je germanofoni mislilac Martin Heidegger.²⁷ Svrha je stvoriti ikonu za koju se, na tragu glasovitog, germanofonog mislioca Hansa-Georga Gadamera koji se u tom pogledu poziva na

26 U grčkoj mitologiji *Mnemosyna* je muza pamćenja. – također vidi i u: Martin HEIDEGGER, *Što se zove mišljenje?*, (prev. Boris Perić), Naklada Breza, 2008., 61. i dalje.

27 Usp. M. HEIDEGGER, *Što se zove mišljenje?*, 61. i dalje.

Huizingu i Guardinija²⁸, može reći da, ako je „umjetnost igra mašte“, onda je umjetnost ikone zacijelo igra sjena, tj. refrakcija svetoga. Stoga, slijedeći koncepciju refrakcije (svetoga) u umjetnosti, ovaj rad ima svrhu potencijalne čitatelje senzibilizirati za dublje proučavanje specifičnosti bizantske, mozaikalne umjetnosti, za koju se nedvojbeno može reći da je stilom, formom i koloritom neponovljiv fenomen u umjetnosti i povijesno-umjetničkom diskursu, koji je nastao – posuditi ću Nietzscheov izraz – kao iskaz „volje za moć“.

Bizant je sinonim za vladavinu i državu, ali i za umjetnost koja je nastala unutar njegovog administrativnog teritorija (4. – 15. st. Po Kr.). To je nekada bio veliki teritorij i gotovo ‘dugovječan’, a to je, osvrnemo li se na tragove njegove dominacije u umjetnosti i ostao, i to zahvaljujući mozaikalnoj umjetnosti i arhitekturi – ikonografiji.

Rad će biti podijeljen u dva tematska bloka, od kojih je prvi usmjeren ka pozicioniranju određenih pitanja vezanih za položaj umjetnosti u filozofskom diskursu s osvrtom na motiv svetoga. Drugi dio posvećen je analizi i raspravi odabranih arhitektonskih elemenata porečke *Eufrazijane*. Možebitno izostanak polazišne (hipo)teze potencijalni čitatelj može uzeti (figurativno) ‘za zlo’. Međutim, slijedeći Hegelovu koncepciju iz njegove „Fenomenologije duha“ o transcendiranju apsoluta kroz filozofiju, religiju i umjetnost,²⁹ mišljenja smo da bi svaki pokušaj diskurzivno usmjeren k oblikovanju teze mogao biti shvaćen kao postavljanje epistemičke prepreke Hegelovu „Duhu“ u hodu ka manifestaciji kako bi se materijalizirao u umjetničko djelo – u ikonu, primjerice, čija je svrha biti medijatorom između svetog i profanog: očitovanje svetoga u svjetovnome; beskonačnoga u konačnome (...), a tako vidim ikonu na mozaikalnim prikazima Eufrazijeve bazilike – ponajviše jer, kako explicite kaže i sâm Hegel, „božanska bit i ljudska priroda *po sebi* nisu odvojene (...)“.³⁰

I. Bizantska umjetnost kao Aristotelov ‘dispositio’³¹ Hegel-Heideggerova koncepta *biti*

Može se reći da ono što *Eufrazijevu baziliku* zajedno s njezinim prirodnim (more) i arteficialnim (arhitektura) okruženjem čini autentičnim jesu njezini mozaici. To su umjetničke tvorevine kojima dan-danas u svijetu umjetnosti nema pandana, kako u formi, tako i u sadržaju, tehnici izrade i osobito u koloritu. Stoga, zdanja poput *Eufrazijane* – osim što su mjesta liturgijskoga kulta, također su i predmet proučavanja različitih disciplina, znanosti i područjâ.³² Zbog same istraživačke kompleksnosti nije lako pisati o mozaicima *Eufrazijeve bazilike* i dojmovima koji izvire iz promatračkoga divljenja predmetu štovanja kao o odbljesku „svetoga“ u „profanome“ (M. Eliade) – kao o refrakciji svetoga koju ti mozaici emaniraju dok ih, primjerice, promatrač gleda.

28 Usp. H.-G. GADAMER, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, (prev. Darija Domić), AGM, 2003., 37.

29 Usp. G. W. F. HEGEL, *Fenomenologija duha*, (prev. Milan Kangrga), Naklada Ljevak, Zagreb, 2000., 490.-491. i dalje.

30 Usp. G. W. F. HEGEL, *Fenomenologija duha*, 498. (Emfaza u tekstu je izvorna.).

31 Izraz se koristi u misaonoj maniri Aristotela, na mjestu gdje u Organonu raspravlja o kategoriji „imanje“, te na početku same rasprave podcrtava da imanje nije isto što i habitus, da je posrijedi dispozicija.

32 Usp. Crkveno graditeljstvo - „Građevni sklop Eufrazijeve bazilike u Poreču“ u: GRAĐEVINAR 62 (2010) 9, 837.-848. (preuzeto s web-stranice: <https://http://www.casopis-gradjevinar.hr/assets/Uploads/JCE-62-2010-09-06.pdf> (zadnji pristup 26. siječnja 2024.).

Mozaikalna umjetnost je sinonim za „sveto“. I zato što ta umjetnosti – žargonski – ‘dila’ sa svetošću, ne možemo zaobići njezinu teološko-crkvenu perspektivu koja se tumači uz pomoć teološko-filozofskoga³³. - Već smo u Uvodu spomenuli da, kada je riječ o sakralnim, arhitektonskim zdanjima koja nadahnjuju, glavnu ulogu igra dojam (lat. *impressio* – utiskivanje, navala). Dojam možemo shvatiti kao refrakciju osjećajnošću prožetih misli o predmetu - tj. hajdegerijanski mišljeno, o „priboru“³⁴ koji svojom iznimnošću ‘iskače’ iz onog „okolskog“ – okružja, tj. „svijeta“.³⁵ Zato nije lako pisati o specifičnostima koje ulaze u opseg i sadržaj pojma sakralne umjetnosti. Sakralno u dodiru umjetničkoga na stanoviti način postaje poietično i praktično³⁶: tako vidim i shvaćam mozaik; kao kombinaciju aristotelovski mišljenog odnosa „tvorbe i činidbe“. Mozaik je utjelovljena poruka (izvora) svetoga, te ima namjenu i svrhu. Svrha sakralnoga je liturgijska: liturgijski izričaj. Sakralno je i umjetničko, a sakralna arhitektura objedinjuje i jedan i drugi aspekt, odnosno, liturgijsko sakralno i umjetničko sakralno među sobom se prožimaju na dva načina: fenomenski i djelatno. To ‘fenomenski’ se tiče sveukupnosti svih onih zadatosti koje neko sakralno djelo određuju na prvi pogled: mjesto, vrijeme, odnosi itd. To fenomensko je, dakle, kategorijalno, *apriorno*, zadano: forma (grč. *εἶδος*³⁷). Bizantska je umjetnost vezana za formu, a to je (jednim djelom!) izvan mogućnosti čovjekove intervencije u bit same poruke. Poruka je forma. Forma nije antropološka³⁸ već ontološka zadatost postojećega – neke stvari i/li bića. Zbog toga se sakralna umjetnost, promatrana kao umjetnost forme (tj. poruke), smatra bogonadahnutom³⁹ umjetnošću. Posebice kada je posrijedi likovni izričaj koji svoje nadahnuće nalazi u novozavjetnim izvješćima: u Isusovom i Marijinom životu, dok su ostali sveci⁴⁰ koje neki mozaikalni prikaz predstavlja, njihovo mjesto, uloga i značenje, promatrani i iščitavani u odnosu na Isusa i Mariju.⁴¹ Potvrdu toga nalazimo i u samom nazivlju bogomolja

33 Da pojasnimo. Sadržaji svetoga su supsumirani znanosti teologiji – u znanstvenom diskursu. Međutim, kada sveti sadržaji postanu diskurzivnom objektivacijom predočujućega, onda tu nastupa filozofija, a opet u ‘duhu’ one Gadamerove, „jer gdje ne razumije nitko drugi, ondje je čini se pozvan filozof.“ – Usp. H.-G. GADAMER, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, 16.

34 Usp. M. HEIDEGGER, *Bitak i vrijeme*, (prev. s njem. Hrvoje Šarinić), Naprijed, Zagreb, 21988., 86-87.

35 Naime, Martin Heidegger u „Bitku i vremenu“ daje izvrsnu analizu dimenzioniranja svijeta kao konstitutivnog elementa strukture „in-der-Welt-Sein“, a ona nam je važna za razumijevanje umjetničkog karaktera i teološke poruke izvan crkvenog prostora Bazilike. I to nema veze s načinom na koji promatramo, već s načinom na koji mislimo *Lógos* (od grč. „riječ“, „misao“, „mišljenje“, „govor“). Usp. Iv 1, 1. – Izraz *Lógos* se ovdje koristi u teološkom kontekstu. Titula Ivana evanđelista za Boga.

36 Izraz koji je prema Aristotelu svojstven za diskurs o „nepokretnom pokretaču“: u smislu, Bog kao stvoritelj, a čovjek kao stvaralac. – Pojašnjenje izraza vidi u: Aristotel, *Politika*, bilješka br. 44 uz I., 1254a – gdje Aristotel raspravlja o činidbi i tvorbi (u kontekstu tumačenja koncepta života).

37 Zanimljivo je da ovaj, Aristotelu tako favorabilan, grčki izraz Gorski i Majnarić u hrvatski jezik prevode polisemnim izrazima kao: „lice, lik, stas, izgled, ljepota; ideja, (za)misao, pojam; svojstvo, vrsta; način; narav, stanje“. – Usp. *εἶδος* u: *Grčko-hrvatski rječnik. Na osnovi Žepić-Krkljuševa rječnika*, (prir. Oton Gorski i Niko Majnarić), Školska knjiga, Zagreb, 2011, 118, § lijevo.- O Formi također vidi u: ARISTOTEL, *Organon glav. 8.* – Aristotel formu izjednačuje s figurom – jedan od izraza u latinskom jeziku (*figura, -ae, f.* – „lik, oblik“) je na koji je prevedena grčka riječ *εἶδος*.

38 U našem slučaju, arhitektonska; graditeljska.

39 Izraz valja tumačiti u kontekstu ontološkoga – Heideggerov *Sorge* (hrv. brigovanje) – eshatološki element ontološke strukture svijeta. To bi Charles Taylor u *A Secular Age* nazvao „svijetom transcendencije“ nasuprot „svijeta imanencije“.

40 Vidi ovdje sliku 6 u trećem dijelu rada: Bogorodica na tronu: prikaz mučenika Maura.

41 Dva ključna lika (*εἶδος*-a) u bizantskoj ikonografiji.

izgrađenih u bizantinskom stilu: one nose naziv ili prema Mariji – *Bogorodici*⁴² – slučaj s našom *Eufrazijanom*⁴³, ili prema Isusu – *Pantokratoru*⁴⁴, ili prema *Presvetom Trojstvu*, kao što je slučaj s gruzijskom *Samebom*⁴⁵, novoizgrađenom bazilikom u središtu T'bilisija (v. sliku 2) s kupolom višom od osamdeset metara. – Panoramski pogled na grad s lokalnoga brda ponad T'bilisija fokus stvara na crkvi, koja noću nalikuje na luč usred tmine. To nije slučajno, već simbolistički iskaz Izaije: „(n) arod koji je u tmuni hodio svjetlost vidje veliku (...).“⁴⁶



Slika 2. Katedrala Presvetog Trojstva u T'bilisiju.

Foto: Dafne Vidanec/12/2018.

Praktički aspekt sakralnog u odnosu na umjetničko dadne se iščitavati iz sljedeće tvrdnje: da bi transcendentno biće - *Lógos* dobio svoj dom ovdje na Zemlji, od važnosti je ispuniti neke (pred) uvjete: geo-klimatske (položaj), geo-morfološke (kvaliteta građevnog materijala), biološko-društvene (populacija), moralne i duhovne (religioznost i denominacija – religija i vjera), ekonomsko-političke (budžet i investicija), što sve čini okružje budućega sakralnoga objekta (v. sliku 3.).

42 Grčki: Θεοτοκος („Bogorodica“).

43 Katedrala Uznesenja Marijina.

44 Prevedeno s grčkoga na tuzemni jezik: „Svevladar“.

45 Na gruzijskom jeziku naziv za gradsku katedralu presvetoga Trojstva.

46 Usp. Iz 9, 1.



Slika 3. Panorama položaja Eufrazijeve bazilike.

Foto: TZ grada Poreča

Kada se prethodno spomenute pretpostavke ispune, možemo govoriti o aspektu umjetničkoga: o oblikovanju umjetničkoga dojma – o impresiji svjetlošću.

Dojam je izraz koji najljepše dočarava i dohvaća ono što bizantska umjetnost predstavlja. Bizant je, naprosto, dojam! Želi se reći da je umjetničko u bizantskoj umjetnosti definirano kategorijalnim pretpostavkama⁴⁷ koje je još davno opisao Aristotel u „Organonu“: *supstantio, quantitas, relatio, qualitas, actio, passio, tempus, ubi, dispositio*⁴⁸, *situs*.⁴⁹ To nam dalje daje „misliti“⁵⁰ da je umjetnost u svojoj biti kategorijalna – *supstancija*/lna. Ona je nama koji promatramo njezino djelo, npr.

47 One su manifestno sadržane u općoj definiciji o ikonografiji, prema kojoj „ikonografija razmatra nelikovne komponente likovnog djela. Odričući se likovne analize, interpretacije i vrednovanja, ikonografska je analiza bliža tzv. literarnom pristupu likovnoj umjetnosti, narativnoj, tematskoj, pa i idejnoj interpretaciji (...). – Usp. R. IVANČEVIĆ, „Uvod u ikonologiju“ u *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva i Uvod u ikonologiju Radovana Ivančevića* u (ur. Anđelko Badurina), Sveučilišna naklada Liber – Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1985., 13.-14.

48 Imanje nije habitus nego „dispozicija“. Vidi ovdje bilj. 19, tamo na str. 44.

49 Usp. ARISTOTEL, *Organon*, glav. IV - XV u: isti, *Organon*, (prev. dr Ksenija Atanasijević), Kultura, Beograd, 1970., 7.-44.

50 Koristim izraz na tragu Martina Heideggera, iz njegova „Što se zove mišljenje?“.

građevni ili „graditeljski ansambl“⁵¹ *Eufrazijeve bazilike* ili se pak divimo njezinim plodovima⁵², ona je fenomenalna: umjetnost ‘vuče’ „ka samim stvarima“⁵³; ona je „pokazujuće-se-samo-po-sebi, očito“.⁵⁴ Zato o sakralnim zdanjima, koja su shvaćena kao umjetnička ostvarenja, govorimo s pozicije fenomenološkoga jer su ona materijalizacija Heideggerova, gramatički upečatljivog postulata: „bitak je skriven“⁵⁵. Hoće se reći da su sakralni građevni kompleksi, osim po svojoj (liturgijskoj) namjeni, i izazov mišljenju, kao u arhitektonskim elementima skrivena „zagonetka“⁵⁶ koju tek treba istražiti. Neovisno od njihovih religioznih denominacija, crkveno-administrativne politike koja stoji iza nastanka tih zdanja, ona su za kulturu neke zajednice također sastavni element duhovne – vjerske i religiozne poruke koju neka bogomolja koja je specifična za religijski kult te zajednice manifestira na autentičan način;⁵⁷ na način na koji se religioznost očituje – promatraču. (V. sliku 4). Bitak je skriven u izričaju onoga koji taj izričaj čini očitim kroz potez ruke, bilo graditelja ili mozaikiste – to je, prema Aristotelu, gibanje. Tako možemo reći da se mozaikalna umjetnost sastoji u gibanju ruke majstora-mozaikiste po podlozi – tj. po mjestu (*ubi*).

Da zaokružimo prethodno izloženo!

Bizantska ikonografska umjetnost bazirana je na (meta)fizikalnim elementima, također.

Što se tiče fizike, tiče se i same prirode – tj. karaktera neke stvari - filozofski mišljeno. A kada govorimo o karakteru neke stvari, govorimo o naravi po kojoj je ta stvar specifična – u odnosu na neku drugu: to na specifičan način kaže Hegel kada objašnjava mišljenje na relaciji „Bog – Duh – znanje“⁵⁸.

Hegel govori o tri momenta „biti“⁵⁹, a kod Heideggera, u njegovu „Bitku i vremenu“, taj temporalni aspekt prisutan je u opisu „vremenskih ekstaza“: bilost, jest(anje) i budućnost. No za obojicu ovih mislilaca bit se sastoji u kretanju: kod Hegela su to momenti „apsolutnoga“ duha; kod Heideggera to je – takoreći – ‘plov’ bitka vremenom shvaćenim kao njegovim horizontom. Taj fenomenologijsko-ontološki karakter mišljenja biti bitka u filozofiji modernoga doba, tvrdim, dohvatljiv je (bio) samo ruci bizantskih majstora-mozaikista, tako da bizantsku mozaikalnu umjetnost možemo uzeti kao proto-fenomenologiju bitka bića. Mozaici bizantske umjetnosti formom objašnjavaju ono što je tek mnogo stoljeća nakon (pada Bizantskoga Carstva, op. a.) postalo bjelodano u filozofiji; prema

51 To je graditeljsko-arhitektonski izraz koji se koristi za *Baziliku*. Povijesno-umjetnički ili teološki je „sakralni kompleks“ (op. a.). – V. ovdje referencu u bilj. 6.

52 Primjerice, mozaicima u konhi *Bazilike*!

53 Usp. Martin HEIDEGGER, *Bitak i vrijeme*, (prev. Hrvoje Šarinić), Naprijed, Zagreb, 1988., 30

54 Usp. Martin HEIDEGGER, *Bitak i vrijeme*, 31. (Emfaza u tekstu je izvorna.).

55 Usp. Martin HEIDEGGER, *Bitak i vrijeme*, 4.

56 Isto, 4.

57 Zato će Hegel u Fenomenologiji duha i reći da „(n)arod, koji se u kultu religije umjetnosti približava svom bogu, običajnosni je narod, koji svoju državu i njezine radnje zna kao volju i izvršenje samoga sebe.“ – Usp. G. W. F. HEGEL, *Fenomenologija duha*, 462.

58 W. F. HEGEL, *Fenomenologija duha*, 488.

59 To su: (1) moment *biti*; (2) moment *bitka za sebe* (kao drugobitak *biti*) i (3) moment *bitka za sebe* ili znanja *sebe u drugome* - W. F. HEGEL, *Fenomenologija duha*, 492. – Emfaza u tekstu je izvorna.

Hegelu shvaćenoj kao znanje; prema Heideggeru razumijevanoj kao kretanje bitka horizontom naše egzistencije – *Sorge* (ili „brigovanje ka Smrti“)⁶⁰.

Mozaik čini bit nekog sakralnog zdanja. To je razlog poradi kojega je *Eufrazijana* već preko dva desetljeća moja osobna interesna i istraživačka sfera: njezini likovni sadržaji su kriptirana poruka svetoga u vremenu. Poruka je bit.

Putujući u svojstvu Erasmus-predavač po europskom, pravoslavnom prostoru, ono što sam zapazila u arhitekturi tih gradova su prekrasne bogomolje, poput, primjerice, centralne bazilike *Marijina Uznesenja* u bugarskoj Varni na Crnome moru (slika 4).



Slika 4. Katedrala Marijinog uznesenja.

Photo: Dafne Vidanec/03/22/2022.

⁶⁰ Usp. Martin HEIDEGGER, *Bitak i vrijeme*, 63., 266. i dalje.

II. Umjetničko-oblikovni aspekt mozaikalnih likovnih izričaja *Eufrazijeve bazilike* u Poreču s osvrtom na teološku analizu i umjetničko vrednovanje apsidalnog mozaika *Bogorodice na tronu*

Priča o *Eufrazijani* vezana je uz priču o Bizantskom Carstvu⁶¹ (4. / 6. st. pr. Kr. – 15. st. po Kr.).

Eufrazijana je *par excellence* primjer ovjekovječenja 'jedne' moći koja je trajala gotovo tisuću godina. Bizantsko je carstvo jedno od najdugovječnijih carstava u povijesti monarhije, u antici, kao i u Srednjemu vijeku, a *Eufrazijeve bazilike* je iskaz njegove moći, ali istovremeno i dokaz da je ona nekada postojala – trajala i ostavila trag na Zapadu. Bizant je (bio) sinonim za ekonomski status; duh aristokracije i političko-monarhijsko-vladarski monopol. Stoga, velika arhitektonska zdanja poput, primjerice, *Hagie Sophiae*⁶² u nekadašnjem Carigradu⁶³ odraz su moći vladanja.

Eufrazijana predstavlja jedan dio građevnog ansambla koji pripada *ranobizantskoj* arhitekturi kršćanske umjetnosti. Izgrađena je prema uzoru na bizantska arhitektonska zdanja⁶⁴ te predstavlja monumentalni spomenik čijoj arhitektonskoj i umjetničkoj vrijednosti pridonose specifičnosti koje se manifestiraju u osebujnim formama i sadržajima raskošne dekoracije (liturgijskoga prostora) u stilu i tehnici (v. sliku 5).



Slika 5. Srednja lađa s pogledom na oltarni prostor.

Na početku rada se spomenulo da je *Bazilika* interesna sfera različitim disciplinama i područjima istraživanja: od umjetnosti, preko politike i filozofije do građevine i arhitekture. Recepcija istraživačke

61 Piše se velikim početnim slovima jer se odnosi na naziv države..

62 Usp. Fatih Cimok, *Hagia Sophia*, A Turizm Yayinlari Ltd. Şti., Istanbul, 1995. / 1999.

63 Danas Istanbul na Bosporu– 'europski New York'!

64 Koja karakterizira kupola – građevinski domet čijoj je specijalnosti pošlo za rukom da uz pomoć građevinskih alata (Heideggerova „priborkost“ iz „Bitka i vremena“) prenese nebeski svod na Zemlju. (op. a.).

provenijencije je značajna⁶⁵, ali o njoj je napisano vrlo malo studija ozbiljnijega⁶⁶ karaktera. To navodi na zaključak, ne da je malo interesa za Bizant i bizantsku umjetnost, nego tu postoje ‘viši’ motivi zbog kojih se u javnom ili akademskom diskursu tek u tragovima raspravlja o specifičnostima tisućljetne tradicije. Ako je prema Heideggeru vrijeme horizont bitka, a tisuću godina trajanja vladavine Bizanta je vrlo dugo vrijeme – u zemaljskim mjerilima, onda se tu naslućuje problem koji možemo sažeti u pitanju: Zašto, osim Prelogove edicije iz 1994. godine postoji tek par članaka⁶⁷ o Eufrazijani kod nas, a ne postoji cjelovita monografija koja pruža detaljni teološko-umjetnički uvid u oblikovne i kolorističke elemente njezinih mozaika, jer iz njih emanira prava vrijednost te bogomolje koja je, usuđujem se kazati, kod nas više popularna po svom imenu, nego li po funkciji.

2.1. Prevalentnost kulturološkoga nad teološko-liturgijskim

Eufrazijana je povijesno-umjetnički arhitektonski raritet prepoznatljiv po dekorativnoj specifičnosti: freske i mozaici; oblici i kolorit u odnosu na zadani krajolik i teološko-liturgijsku poruku. Viđena je kao jedinstveni umjetnički izričaj nadahnut teološkom - kršćanskom refleksijom Istoka. Ta se refleksija ne prepoznaje ili pak ne dolazi do izražaja samo kroz tehnički aspekt, bjelodan u oblikovnim elementima i samome koloritu interijera i eksterijera, što je rezultat vještih ruku graditelja i majstora-umjetnika. Ta refleksija povezana je s teološko-liturgijskim, tako da se o *Eufrazijani* može govoriti kao o liturgijskoj refrakciji religioznoga, pri čemu je ovdje dominantan umjetnikov zamišljaj - vizija sakralnoga u realnome (svijetu).

Vrijednosni element liturgijskoga izričaja prisutan je u pitanju izbora materije: građevnoga materijala od kojih je sačinjen čitav ansambl *Eufrazijane*, mozaici poglavito. Odabir materije uvodi *Eufrazijanu* u diskurs o dekorativnoj umjetnosti: freske i mozaici. Govorim o obradi materijala⁶⁸

65 Zaguglamo li izraz „Eufrazijeva bazilika“, tražilica će izlistati oko 5700 stranica, a upiše li se u nju anglikanizirani izraz, dobit ćemo preko 50 000 jedinica. To nam daje misliti da je Bazilika popularnija izvan internetske domene matične zemlje nego li u njoj, što nije za čuditi se. Primjerice, studenti povijesti umjetnosti, kada rade temu srednjovjekovne umjetnosti, još uvijek konzultiraju rad moje malenkosti o mozaicima Eufrazijeve bazilike u Poreču objavljen prije gotovo 20 godina u časopisu *Crkva u svijetu*.

66 Izraz se odnosi na insuficijentno stanje znanstveno-stručnih publikacija unutar tuzemnog akademskog diskursa. Kao dokaz spomenuti ću da u repozitoriju Sveučilište nacionalne knjižnice u Zagrebu postoji trinaestak više popularno-stručnih (osim Prelogove *Eufrazijeve bazilike u Poreču*, op. a.), nego li znanstvenih monografija o Eufrazijani. – Usp. Eufrazijeva bazilika. Katalog NSK, dostupno na: https://katalog.nsk.hr/F/U3L-8TUISXE8DFJGGDDCJJ6VBMJXN2GUS54XVQ4FF7VSQ17TSXE-20607?func=finde&request=Eufrazijeva+bazilika&find_scan_code=FIND_NAS&adjacent=N&x=0&y=0&filter_code_1=WLN&filter_request_1=&filter_code_2=WYR&filter_request_2=&filter_code_3=WYR&filter_request_3=&filter_code_4=WFM&filter_request_4=&filter_code_5=WSL&filter_request_5=ti.

Interes za bazilikom pobuđen je više sa strane profesionalne fotografije, turizma i kulturne baštine, nego li s teološke strane. Mišljenja sam da je to posljedica nedovoljnog poznavanja sakralnoga sadržaja i njegova liturgijskog konteksta, jer Bizant nije samo povijest, to je, prije svega religija – bizantski liturgijski obred.

67 Potencijalne čitatelje upućujem na internet izvore. Dovoljno je samo u tražilicu *Google* (ili neku alternativnu tražilicu) upisati pojam „Eufrazijeva bazilika“, te će se izlistati stranice na kojima je dostupan sadržaj o Eufrazijani, napisan bilo u formi publicističkih eseja ili znanstveno-stručnoga rada. To čitateljima ostavljam na slobodni izbor!.

68 Smole, kristali, pijesak, staklo, drvo, kamen, oker i sl. – sve prirodni materijali modificirani vještom rukom majstora-mozaikista ili freskopisca.

koji su bizantski majstori-mozaikisti upotrebljavali pri izradi podnih i zidnih mozaika. Tu nije posrijedi samo umjetnikovo (grč.) *téchne*, već i nadahnuće – bogonadahnuti (umjetnički) rad koji se reflektira kroz umjetnikov doživljaj svete poruke koja ima izvor u novozavjetnim spisima i osjećaju divljenja sâmom budućem ikonografskom sadržaju koji ga je u radu inspirirao. To je simboličko ikonografsko koje je usko povezano s medijsko-teološkim: sveti prikazi ili ikone su poruke ascendentnih struktura descendetnim entitetima koji putem oblikovno-kolorističkoga prenose⁶⁹ sveti sadržaj povezan s misterijem Presvetoga Trojstva, što neki majstor-mozaikist izražava na svojstven – „autentičan“⁷⁰ način. Autentičnost likovnih i dekorativnih elemenata *Eufrazijane* povezana je i sa sljedećim aspektom, a to je onaj geografsko-kulturološki: govorimo o specifičnosti koja povezuje, tj. objedinjuje dva pristupa likovnog tumačenja svetopisamske, odnosno, evanđeoske poruke: istočni i zapadni. Ta se dva tumačenja, u suštini, ne razlikuju u percepciji, već u samom načinu interpretacije i realizacije perceptivnih elemenata: poveznica Istok i Zapad – Bizant i Rim – lice i naličje mediteranskog kulturnog *habitusa*.

Povijesno-umjetničke osobitosti *Eufrazijeve bazilike* krajem devedesetih godina prošloga stoljeća potaknule su zanimanje Organizacije za zaštitu spomenika kulture pri *UNESCO-u*, te je *Bazilika* dobila status zaštićenog spomenika kulture.

U novije vrijeme o *Bazilici* se govori u kontekstu kulturno-ekonomskoga: spomenici kulture poput *Eufrazijeve bazilike*, koji su svjedoci jedne epohe koja je u administrativno-političkom pogledu iščeznula, postaju medijatori između povijesti i kulture s jedne strane te turizma i ekonomije s druge: ekonomski resurs. A tamo gdje novac u sferi *ars aeterna* odredi svoje tokove kretanja, tamo to sveto i povijesti vrijedno počinje gubiti sjaj. To nazivam refrakcijom religioznoga. Pitanje *koliko?*, za sadržaje koje sfera sakralnoga supsumira predstavlja „destrukciju“⁷¹ vrijednosno-apstrahirajućih determinanti nas samih, shvaćenih kao „bitak-u-vremenu“ koji to isto vrijeme, transponirajući se u forme Hegelova apsolutnoga „Duha“ transcendira, a to transcendiranje nadilazi humaniziranoj svijesti specifične egzistencijale izražene u kvantitativnim elementima koji su poznati samo ljudskome rodu. I premda izdanak jednog monarhijskoga sklopa, koji se po svojem habitusu ne razlikuje mnogo od suvremenih monarhijskih sklopova koji su ‘krunu’ zamijenili ‘zelenom bojom’⁷², a zbog koje se također krvarilo, ginulo (...) riječju, ratovalo u povijesti (...), naposljetku, ratovanje je rezultiralo ‘pobjedom turbana nad mitrom i krunom’⁷³ (...), ratovi ‘zbog krune’ nisu nikada rezultirali refrakcijom religioznoga – bez obzira o kojoj god religiji ili konfesiji je bilo riječi, koliko su toj

69 To prenošenje može biti determinirano ili inducirano. Pod prvim podrazumijevamo religiozno-teološko posredovanje, što se u teološkom (pa i etičkom, nap. D. V.) naziva pozivom, pobliže bogonadahnutim izborom od strane ascendentnog entiteta prema descendentnom subjektu djelovanja: ikonografu ili freskopiscu. Inducirano prenošenje – sintagma koju sam skovala u svrhu ovoga rada, a tiče se stečenoga, naučenoga umijeća posredovanoga znanjima vrhunskih ikonografskih škola. Spomenuti ću da je jedna među najpoznatijima u svijetu ikonografije ruska ikonografska škola predvođena najpoznatijim ruskim ikonografom iz 14./15. st. – Andrejem Rubljovom.

70 Izraz koristim u misaonoj maniri Martina Heideggera i Charlesa Taylora.

71 Heideggerov izraz iz *Bitka i vremena*.

72 Aluzija na američki dolar.

73 Aluzija na pad Carigrada (Konstantinopola ili Istanbula) 1453. godine pod otomansku vlast: pad Bizanta.

refrakciji pridonijeli ratovi u ime boje. Kolorit je došao na mjesto forme, tj. oblikovnoga. Nekada je umjetnost bila forma – što nije novitet, jer o tome, među ostalim, *explicite* piše i Gadamer u svojim „Ogledima o filozofiji umjetnosti“: klasično poimanje umjetnosti kao forme – *mimesis*-a⁷⁴ nadomješteno je usredištenjem umjetnika na pijedestal genija: „stvaranje umjetničkog genija“⁷⁵. – Ako detaljnije i dublje ‘priđemo’ bizantskoj umjetnosti, njezinom tematskom bloku i ilustriranim sadržajima, uvidjeti ćemo da ta umjetnikova ingenioznost koju tako promovira zapadna estetika nije novitet: preusmjeravanje od djela na umjetnika načinili su bizantski majstori-mozaikisti, čiji je rad preteča tehnika i umijeća ikonografskih škola poput one, nadahnute Andrejem Rubljovom iz kasnog Srednjeg Vijeka. Kršćanstvo je bizantsko – poručuje Hugo Ball.⁷⁶

Da sumiram prethodno izloženo. Tema ovoga rada je refrakcija svjetlosti na primjeru mozaika *Eufrazijeve bazilike*. Za izraz „mozaik“ u sažetku ovoga rada postoji izraz „oblikovno“. Cilj je bio pokazati kako je bizantska umjetnost ono što Aristotel dohvaća u koncept forme, a Heidegger u izrazu „priručnosti“. Motiv je *Eufrazijana*. Priča o toj Bazilici je kompleksna, kako sam to višekratno spomenula: građevinsko-arhitektonska, povijesno-umjetnička, povijesno-politička, etnografsko-kulturološka, običajno-duhovna itd. Želi se reći da nas ta bazilika zanima i kao građevina, i kao spomenik kulture nekadašnjega Bizanta na Zapadu, i kao svjedok ideje ekumenizma, promovirane na Drugom vatikanskom saboru početkom šezdesetih godina 20. stoljeća, što se ima zahvaliti velikom (ekumenskom) papi Ivanu XXIII. (...); nadalje, zanima nas kao geopolitički eho dominacije jedne vladavine koja je bila sinonim za moć, lijepo, sveto, uzvišeno, sjajno – svjetlo Bizanta. Danas je od toga svjetla ostalo – posudit ću Ecov izraz – „samo ime“. Međutim, ono je putokaz daljnjem istraživanju onih elemenata koji u znanstvenom diskursu privlače na daljnje proučavanje i izučavanje: umjetnost kao Hegelova manifestacija apsolutnoga „Duha“. To je filozofska motivacija utkana u raspravu o teološko-liturgijskim značajkama svetoga koje uprisutnjuje ikonografski sadržaj mozaika Eufrazijeve bazilike u Poreču. U sljedećem bloku posvetiti ćemo se opisu, analizi i teološko-liturgijskom vrednovanju ikonografskih elemenata mozaika u konhi Bazilike, zato što taj mozaik predstavlja izvor (1) od kojega bi valjalo krenuti u istraživanje bizantskim stilom nadahnute umjetnosti (i novijega vremena – posebno se to odnosi na kolorit) i (2) zato što je čitavo zdanje, situirano uz more – uz naš Jadran, svjedok slojeva vremenskih ekstaza bitka tu-bitka – to je onaj ontološki aspekt koji bizantska ilustrativnost tako lijepo dohvaća kroz igru svjetlosti, a to se postiže bojama. Boje su dominantni element umjetnosti koja obuhvaća ikonografski sadržaj.

74 Umjetnost kao manifestacija lijepoga.

75 Usp. Hans-Georg Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, 26-27, 35.

76 Usp. Hugo Ball, *Byzantinisches christentum; drei heiligenleben; mit einem vorwort von Waldemar Gurian*, J. Kösel & F. Pustet, München, 1931; isti, *Byzantinisches Christentum*, Einsiedeln, Benziger, 1958.; isti, *Byzantinisches Christentum : drei Heiligenleben / herausgegeben und kommentiert von Bernd Wacker*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2011.

2.2. Mozaik Bogorodice na tronu: teološka analiza i umjetničko vrednovanje

Bogorodica na tronu jedno je među najljepšim djelima sakralne umjetnosti i ikonografije. Ikonografska se umjetnost od uobičajene razlikuje u odnosu na simbolički izričaj ikonografskog sadržaja. A kada govorimo o opisu i simbolici ikonografskog sadržaja unutar crkvenog prostora *Eufrazijeve bazilike*, prvo treba vidjeti što podrazumijevamo pod ikonografskim sadržajem općenito.

Etimološki, pojam „ikonografski“ je izvedenica pojma „ikonografija“. Sâm je pojam grčke leksičke provenijencije te ga konstruiraju dvije riječi grčkoga porijekla: prva riječ označuje imenicu - „ikona“, što dolazi od grčkog *eikōn* (izvr. εἰκών), izraz koji se na hrvatski jezik prevodi riječju „slika“ ili „lik“ – kip nekog sveca i sl. Druga riječ potječe od glagola *gráfō* (izvr. γράφω) što znači (o)pisati. Ikonografija je, u biti, teološki impostirana umjetnost koja nastoji predočiti sadržaj inspiriran biblijskom (tj. svetopisamskom) tematikom koristeći se specifičnim likovnim metodama, na način da razmatra i predočuje nelikovne komponente likovnog djela. Kao likovna disciplina, ikonografija se u umjetnosti javlja u 2. stoljeću, započevši prikazima ciklusâ iz Marijinog života. Sve do ikonoklazma⁷⁷, ikonografija se postupno razvijala u sakralnu umjetnost, čije su teme kršćanski nadahnute.⁷⁸ Marijin i Isusov život su središnji motivi toga nadahnuća. Međutim, ovdje ćemo se zadržati na Mariji, zato što je u znak njezina štovanja načinjen središnji mozaik u konhi današnje katedrale, a nekadašnje bazilike – *Eufrazijane*.

2.2.1. Oblikovno koloristički elementi mozaika u apsidi

Dakle, govorimo o funkciji ikonografskih elemenata u odnosu na mozaikalne prikaze interijera *Eufrazijeve bazilike*. Pod tim vidom najprije će se ukratko kazati ponešto o liturgijskom prostoru u kojem se nalazi centralni mozaik *Eufrazijane*: Bogorodica na tronu.

Bizantska je umjetnost Mariju uvijek prikazivala kao „bogorodicu“ (*theotokos*), odnosno, pisano velikim slovom, *Majku Božju*. Povijesno-ikonografske činjenice navode da se Marijin lik, kako smo već napomenuli, prikazivao u ikonografiji već od 2. stoljeća. Mariji je posvećeno posebno mjesto u liturgijskom kultu Istoka. Može se reći da je i Zapad štovao Bogorodicu iznad ostalih svetaca, jer je ona doživljavana kao sveta, prvenstveno poradi toga, što je – prema kanonskoj predaji - u njoj začeta druga božanska osoba Presvetog Trojstva⁷⁹. Pored doktrinalnoga prisutnome u likovnom izričaju, relevantno je ovdje i to *kako* je istočna liturgija doživljavala Mariju. - Marija je štovana kao

77 U 7. i 8. stoljeću na Istoku se pojavila struja koja je htjela uništiti sve svete slike (ikone), budući da su se pristaše ikonoklazma, zvani ikonoklasti ili kipoborci, bojali da bi štovanje ikona moglo odvesti u idolatriju. Dvostoljetne borbe završile su pobjedom nad ikonoklastima, time što je na 7. ekumenskom koncilu u Niceji 787. svečano dopušteno štovanje ikona.

78 Definiciju i određenje pojma ikona v. u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva i Uvod u ikonologiju Radovana Ivančevića*, (ur. Anđelko Badurina), Sveučilišna naklada Liber – Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1985., 13.-16. 258. (Dalje će se navoditi u skraćenom obliku: *Leksikon*, (ur. Anđelko Badurina, redni broj stranice.).

79 Istočna ikonografija 6. stoljeća na Zapadu Bogorodicu prikazuje kao majku Isusovu u kontekstu kristološke dogme, potvrđene na saboru u Niceji 325., koja naučava da je Krist druga božanska osoba Presvetog Trojstva.

Majka Božja; ona je majka Isusova, a Isus je *Lógos*⁸⁰ - „Očeva Riječ“ inkarnirana u ljudskoj osobi – u čovjeku. „Riječ“ (*Lógos*) je simbol prisutnosti Boga u svijetu. *Lógos* se utjelovio u osobi Isusa Krista, začetog po Duhu Svetom i rođenog od žene Marije. Štovana kao “Nježna majka” (*Eleusa*), “Putevoditeljica” (*Hodegitria*), “Zaštitnica ljudi” i “Mlijeko(m)hraniteljica” (*Galaktotropuza*), Marija je u kršćanskoj liturgiji Istoka i ikonografiji imala posebno mjesto. Na mozaiku u apsidi *Eufrazijeve bazilike* Marija je prikazana kao “Prijestolje Mudrosti”⁸¹. Dominantni lik ovog ikonografskog prikaza *Bogorodice s Djetetom* preuzet je iz starokršćanske kompozicije *Poklonstva triju kraljeva* s freski u katakombama (2. stoljeće). *Bogorodica s Djetetom* u kasnijem razdoblju, dakle, od 10. stoljeća na Zapadu postaje centralnim motivom sakralne umjetnosti. Ikonografija o Bogorodici ima izvore i u kršćanskoj pučkoj pobožnosti kojoj su nerijetko povod bila ukazanja ili viđenja Bogorodice⁸². S tim u svezi, u 6. stoljeću nastaje određeni pomak koji se odnosi na ikonografski sadržaj: centralno mjesto u crkvenom prostoru postaje rezervirano isključivo za Bogorodicu s djetetom Isusom, ne više za Krista Pantokratora. Što se pak oblikovnog elementa tiče, glavna apsida *Eufrazijeve bazilike* s tematskim prikazom na mozaiku nadovezuje se na gore spomenutu činjenicu - ukras na zidu apsida predstavlja inovaciju u ikonografiji tog vremena. Središte konhe oslikano je, kako rekosmo, mozaikalnim prikazom Bogorodice na prijestolju s Djetetom u krilu. Isus u liku djeteta označava onoga koji vlada svijetom. Isus kao Vladar (Pantokrator)⁸³ javlja se u ikonografiji u 4. stoljeću, ali od 5. stoljeća postaje redovit u konhi apsida. Kada je riječ o marijanskom kultu na osnovu ikonografije, onda se prije svega misli na razloge koji pretpostavljaju simboličku interpretaciju štovanja Bogorodice. Simbolička interpretacija očitovana je u literarnom i ikonografskom sadržaju, koji se temelji na ciklusu o Marijinom životu prema izvorima literarnog opusa. Literarni opus o Mariji uključuje kanonske spise, apokrifnu literaturu, legende i nauk crkvenog učiteljstva. Ovi navedeni izvori čine osnovu i izvor ikonografskog sadržaja kojemu je Marija glavni motiv. Veza između Marije i Isusa je ono što prikaz ikone pokušava izraziti u likovnom pogledu. Važnost likovnih elemenata ikone ne treba umanjivati, ali pri opisu ikonografskog sadržaja treba se držati nelikovne sastavnice. Glavna misao ikone je sakralna poruka sadržana u likovnoj interpretaciji teološke perspektive.

Dominantni lik na mozaiku, kako smo prethodno kazali, prezentira *Bogorodicu na tronu* (v. sliku 6). Riječ je o mozaikalnom prikazu koji potječe iz prve polovice 6. stoljeća. Na osnovu povijesno-umjetničke analize⁸⁴, prvi puta na Zapadu otkriva se novost u ikonografskom sadržaju: *Bogorodica* zauzima centralno mjesto koje je do tada pripadalo Kristu. *Bogorodica* je prikazana kao u viziji.

80 Iv 1, 1-5.

81 Prijestolje Mudrosti, (latinski) „Sedes Sapientiae“ je frontalni prikaz *Bogorodice s Isusom*, koji se u ikonografiji na centralnom mjestu u crkvi prvi puta javlja upravo na mozaiku *Eufrazijeve bazilike* u Poreču.

82 „Pobožnosti prema Bogorodici u ikonografiji“. U srednjovjekovnoj književnosti i ikonografiji najpoznatija je legenda o Teofilu. Usp. *Leksikon...*, str. 165-166; 375.

83 Krist Pantokrator je ikonografski prikaz Isusa Svevladara kako sjedi na nebu kao Gospodar svijeta. – Usp. *Leksikon*, (ur. Anđelko Badurina), 447.

84 Povjesničari umjetnosti na osnovu komparacije u stilu i tehnici smatraju da se radi o mozaiku koji nije otkriven nigdje na Istoku. Na osnovu detaljnije analize pretpostavlja se da je možda postojao sličan prikaz na Istoku, ali nije pronađen. Usp. A. ŠONJE, nav. dj. str. 31-32.

Odjevena u grimiznu tuniku modeliranu laganim prijelazima nabora, njezina odjeća se doima lepršavom u skladu s pozadinom. Boja njezine tunike upućuje na dostojanstvo, ali ujedno je i simbol Boga⁸⁵. Koloristički elementi se nadopunjuju međusobno. Bogorodičina grimizna tunika stvara kontrast u odnosu na zlatnu pozadinu neba.



Slika 6. Apsidalni mozaik Bogorodice na tronu.

85 Grimiz ili skarlet je boja odjeće kardinala rimske Crkve. U ikonografiji je simbol dostojanstva i carske vlasti, na osnovu Iv 19,4-6; evanđeoski izvještaj o mucu gdje se Krist pojavljuje s trnovom krunom na glavi. Usp. značenje prema: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Liber, 1979., str. 247 (skraćeno će se navoditi: *Leksikon* i redni broj stranice).

Bizantska ikonografija često Bogorodicu prikazuje odjevenu kao na prikazu u *Eufrazijani*, a ponekad je ona odjevena u plavičasti plašt⁸⁶. Kružna aureola oko glave znak je svetosti. Za razliku od aureole ostalih likova na prikazu, izuzevši lik Isusa, njezina je aureola fino oblikovana, tako da je u skladu s blagim rubovima nimbusa koji popunjavaju pozadinu neba. Isus koji sjedi na krilu u liku djeteta odjeven je u ceremonijalno ruho rimske liturgije, a plašt koji obavija njegovu tuniku zlatne je boje, poput aureole sa znakom križa oko njegove glave. Križ je simbol spasenja i isključivo se upotrebljava za Krista. Zlatni plašt doima se kao zrakasto-blještavi sjaj koji okružuje tijelo i glavu. Izražava najuzvišeniji oblik božanstvenosti, a simbol je Boga kao vrhovnog nebeskog vladara i Krista kao druge božanske osobe. Ikonografija ovime pokušava izraziti božansku slavu kojom je ovjenčan Krist Pantokrator. Položaj njegove desne ruke ukazuje na gestu blagoslova. Blagoslov (lat. *benedictio*) je vanjski znak Božje naklonosti, a podrijetlo vuče iz Starog zavjeta, gdje je poprimao različita značenja kao što su, primjerice, zazivanje za moć, plodnost, snagu za pobjedu nad neprijateljima itd. U istočnoj starokršćanskoj ikonografiji Isus se uvijek prikazivao kao onaj koji blagoslivlja. Iznad Bogorodice i Krista s neba je pružena ruka s krunom od lovorova lišća. Ruka je simbol Boga Oca, a gesta prezentira krunjenje Bogorodice. Obzirom na prikaz Boga Oca, riječ je o simboličkom motivu karakterističnom za prvo kršćansko razdoblje ikonografije. Budući da su kršćani nerado prikazivali Božje lice, ruka je obilježje Božje nazočnosti. Prikaz ruke koja se pokazuje iza oblaka simbolizira poštovanje i slavu dostojnu Božjeg veličanstva, koje „ni jedan čovjek ne može vidjeti i na životu ostati“⁸⁷. Božja ruka je ujedno i simbol njegove snage. Kršćanska ikonografija često prikazuje ruku kako drži neki predmet, kao što se vidi na mozaiku u apsidi *Eufrazijane*. Isti taj predmet nalazi se u rukama dvojice nepoznatih svetaca i mučenika Maura. Radi se o lovorovoj kruni, a značenje se vezuje uz simbol vječnosti, tj. neprolaznosti, o čemu svjedoči činjenica da lovorovo lišće nikada ne vene. Sv. Pavao u prvoj poslanici Korinćanima lovorov vijenac povezuje s neraspadljivim vijencem, kojim će biti ovjenčana kršćaninova pobjeda:

„Ne znate li: trkači u trkalištu svi doduše trče, ali jedan prima nagradu? Tako trčite da dobijete. Svaki natjecatelj sve moguće izdržava; oni da dobiju raspadljiv vijenac, mi neraspadljiv.“⁸⁸

Koliko je shvatljiv ikonografski sadržaj koji međusobno povezuje odnos Bogorodice i Krista, vidi se u likovnoj interpretaciji ranobizantskog mozaika. Ključni pojam je zapravo rana kršćanska simbolika ocrтана teološkim sadržajem istočne teologije. U čemu se ona očituje? Istočna teologija interpretirana ikonografijom očituje se u raznolikosti komponenata koje ikonografsku tematiku Bogorodice na tronu čine jedinstvenim likovnim prikazom koji objedinjuje sljedeće: (1) liturgijski kult očitovan u štovanju Marije; (2) kristološku dimenziju vidljivu u simbolici Kristova poslanja; (3) ambijent koji upućuje na Eden (tj. Raj) u komu je prisutnost Boga prezentirana u liku ruke.

86 Plašt ili pluvijal je najsvečanije liturgijsko ruho. Razvio se od kišne kabanice koja se nosila preko misnog ruha. U ikonografiji simbolizira nevinost, čistoću i dostojanstvo. Bogorodica ogrnuta plaštem javlja se u prikazu ikone „Mater omnium“ (Zaštitnica svijetu). *Leksikon*, (ur. Anđelko Badurina), 170., 461.

87 Iz 33,20.

88 1Kor 9,24-27. (Prema prijevodu Duda-Fučak, KS, Zagreb, 1991.)

Ovi motivi tvore unikatnu cjelinu obojenu kolorističkim elementima. Kolorističke elemente tvori kombinacija likovnog sadržaja i teološko-biblijskih motiva, a to znači sljedeće:

1. simbolika boja odgovara naravi biblijskog lika u teološkom smislu, odnosno teološkoj interpretaciji onoga koga taj lik predstavlja;
2. teološka interpretacija je inspirirana na biblijskom sadržaju Novog zavjeta i apokrifima
3. ambijent je vezan uz funkciju likova na način da upotpunjuje njihovu važnost ne samo u teološkom aspektu, nego i u umjetničkom, koji je išao za time da ocrta stvarnim ono što je simbol svetoga ili nevidljivoga.

Lik *Bogorodice na tronu* promatra se u odnosu na ostale likove na mozaikalnom prikazu. Za kompoziciju ikonografskog sadržaja je bitno protumačiti u kakvom su odnosu likovi među sobom, tj. koje su i što predstavljaju stvarne i nestvarne osobe na ikoni. Oko trona Bogorodice, s njezine lijeve i desne strane, nalaze se anđeli, sveci, mučenici, te portreti biskupa Eufrazija, arhiđakona Klaudija i njegovog, prema legendi, sina. Pojava anđela u Bogorodičinoj blizini karakteristična je u ikonografskim temama koje prezentiraju biblijski sadržaj vezan uz motive njezinog života i (nakon) smrti⁸⁹. Anđeli su prikazani kao pratnja u motivu krunidbe Bogorodice. Literarni izvor krunidbe je legenda koja potječe iz 6. stoljeća⁹⁰.

Sveci na osobit način časte Bogorodicu, a anđeli sudjeluju kao korska pratnja. Anđeli se doimaju dinamički, što se očituje u njihovim kretnjama, naizgled, kao da se guraju uz Bogorodicu da bi ju prvi pozdravili. Pastirski štap koji drže u rukama je ikonografski atribut Božje vlasti, a u pastoralu od 5. stoljeća simbolizira biskupski primat. Tri nepoznata sveca također su prisutni činu Marijine krunidbe isto kao i anđeli. Sveci su osobito častili Mariju kao Majku Božju. Odjeveni su u bijele tunike koje predstavljaju ceremonijalnu odjeću rimske liturgije. U rukama drže poklone namijenjene Bogorodici u čast krunjenja. Dvojica drže krunu od lovora (simbol vječnosti), a jedan drži Evanđelistar. Glave anđela i svetaca obavija aureola (znak svetosti). Likovi s Bogorodičine lijeve strane, osim anđela koji stoji tik uz Bogorodicu su povijesne osobe; dva porečka biskupa: Sv. Maur i Eufrazije, te arhiđakon Klaudije i njegov sin. Ovaj dio na mozaiku prezentira porečku hijerarhiju. Na osnovu natpisa koji upućuju na njihove identitete, može se utvrditi da je porečka biskupija u ono vrijeme poznavala crkvene službe, time što hijerarhijski redosljed likova na mozaikalnom prikazu upućuje na točno određen redosljed. Biskup kao glava uvijek se nalazi prije arhiđakona, kojemu je služba manja od biskupske. Njihov identitet svjedoče nazivi imena ispisani na mozaiku. Sv. Maur na mozaiku prezentira biskupa pogubljenog za vrijeme kršćanskih progona u Poreču (3/4. stoljeće). Njega je porečka kršćanska zajednica štovala i štuje kao sveca zaštitnika grada Poreča i cijele Istre, i kao takvome posvećen mu je kult uz ostale lokalne mučenike koji su stradali u kršćanskim progonima

89 Obično se spominje Bogorodičina proslava, kao što se vidi na mozaiku u konhi, ili ikonografija prikazuje njenu smrt i uznesenje.

90 Literarni izvor Bogorodičine krunidbe je legenda koja se pojavljuje u 6. stoljeću, a od 12. stoljeća ustalila se u Francuskoj, gdje je oblikovala svoj ikonografski motiv. Prema toj legendi Bogorodica je predočena kako nakon uznesenja živi u nebeskoj slavi, koja je izražena simboličkim aktom krunidbe. *Leksikon*, (ur. Anđelko Badurina), 368.-369.

krajem 3. stoljeća. Biskup Eufrazije u 6. stoljeću gradi baziliku u sklopu čijeg prostora posebno mjesto posvećuje kultu lokalnih mučenika.

Prije nego li je Eufrazije iznova sagradio „svoju“ baziliku, tijelo mučenika Maura nalazilo se u porečkoj bazilici iz 5. stoljeća, u koju je preneseno s mjesta koje se nalazilo izvan grada Poreča. Da je riječ o lokalnom mučeniku, a ne o Sv. Mauru iz Afrike - kao što navodi Misal pape Hadrijana I., koji se štuje 22. studenog, potvrđuje povijesna činjenica da u prvoj polovici 6. stoljeća nije bio običaj u zapadnoj crkvi dijeliti kosti mučenika kao relikvije⁹¹. Relikvije su bili predmeti koji su se štovali jer su njima doticali kosti mučenika. U tu je svrhu Eufrazije postavio mali oltar u desnoj apsidi, koji u donjem dijelu ima prozorčić (*finestrellu*) kroz koji su se spuštali predmeti do mučenikovih kostiju.

Može se reći da je mozaik u konhi apside namijenjen kultu koji štuje Bogorodicu iznad svih svetaca i kultu lokalnih mučenika⁹². Na porečkom mozaiku *Eufrazijane* sv. Maur sudjeluje kao pratnja pri krunidbi Bogorodice. Ovaj motiv vezuje se uz motiv Marijinog uznesenja, gdje je na nebu kruni Bog Otac. Obzirom da je riječ o svečanom činu krunidbe kao takve, ceremonijalno ruho koje nosi sv. Maur upotpunjuje simboličko značenje samog svečanog čina. Oko njegove glave ocrtana aureola upućuje da se radi o svecu, a lovorova kruna namijenjena Bogorodici simbolizira njezinu vječnu slavu i djevičanstvo. Lijevo od sv. Maura su portreti osoba koje nisu sveci: biskup Eufrazije, arhiđakon Klaudije i lik dječaka (koji je prema legendi Klaudijev sin). Eufrazijev portret realistički je ocrtan, što se ne može tvrditi i za ostale likove na mozaiku. Je li u pitanju preciznost tehnike i metode ili kvaliteta materijala, teško je tvrditi, no svakako je riječ o portretu kojem nema presedana u bizantskoj ikonografiji Zapada. Eufrazije je prikazan kao donator bazilike, što je vidljivo po modelu svoje bazilike koju drži u rukama. Povjesničari umjetnosti tvrde da se ni ravenski mozaici *San Vitale* ne mogu usporediti s Eufrazijevim portretom. Kako je Eufrazije stavio sebe među svece je „enigma“ koja svoje rješenje nalazi u vezi s ikonografskom praksom u kojoj je čest prikaz donatora umjetničkog djela. Ovo se tiče i ikonografske tematike koja Eufrazija prikazuje na mozaiku kao *adoranta*, odnosno onoga koji se poštuje kao donator (naručitelj ili dotiratelj umjetničkog djela). Eufrazije je odjeven u grimiznu tuniku koja je simbol vrhovništva glede crkvene hijerarhije. Literarna djela koja govore o razvoju bizantske umjetnosti na Zapadu nerijetko uzimaju Eufrazijevo vrijeme kao presedan ranokršćanske umjetnosti. Biskup Eufrazije u literarnim spisima obilježen je kao „slavohlepni“ biskup. Klaudije arhiđakon i njegov sin Eufrazije (kako svjedoči natpis imena na mozaiku) nisu toliko važne osobe u kontekstu liturgijskog štovanja. Njihova se prisutnost odnosi

91 Povijesne isprave za povijest Crkve u Hrvata svjedoče da se tijelo Sv. Maura ili Mavra nalazi u porečkoj katedrali-bazilici, u koju je preneseno u 4. stoljeću iz starokršćanskog groblja. Msg. P. Deperis potkraj 19. st. pronašao je arheološke ostatke spomen-kapelica na mjestu nekadašnjeg groblja, što svjedoči o većem broju porečkih mučenika. O prijenosu mučeničkih kostiju u gradsku crkvu svjedoči zapis jedne kamene ploče. Da se radi o mjestu na kojem je bilo pokopano tijelo Sv. Maura, objašnjava tekst te ploče koja je pronađena 1847. Taj zapis predstavlja povijesni dokaz o lokalnim mučenicima na tlu Poreča.

92 Marijanski kult je kult rimske liturgije koji njeguje pobožnost prema Bogorodici, koju štuje kao prvu među svecima - (grčki) „hiperdoulija“. U ikonografiji Istoka i Zapada ona je često prikazivana kao Majka Božja. Ikone Bogorodice s djetetom imaju različite nazive, ovisno o temi koju ikona prezentira. Usp. nazive Bogorodice u: *Leksikon*, (ur. Anđelko Badurina), 164.

na ikonografsku simboliku mozaika promatranog s aspekta hijerarhije. Manje važni likovi služe kao pratnja Bogorodici. Klaudije prezentira dio hijerarhije porečke Crkve koju je tada vodio njegov brat - biskup Eufrazije. Vjerojatno je imao službu koja se odnosila na upravljanje crkvenim dobrima, a ujedno je bio i glavni đakon - tj. poglavar đakonskog zbora.

Postoji određeno hijerarhijsko ustrojstvo među likovima koje ikonografski sadržaj pretpostavlja u hijerarhijskoj kompoziciji. Hijerarhijska kompozicija očitovana je takvom rasporedbom likova, koja dominantni lik smješta na centralnu poziciju. Centralna pozicija mozaika u konhi glavne apside rezervirana je, kako smo rekli, za Bogorodicu sa Isusom na tronu. Ostali likovi smješteni su prema hijerarhijskom načelu, kako se vidi na mozaiku.

Ambijent u koji su likovi smješteni u skladu je s njihovim teološkim obilježjima. Zlatna pozadina neba oslikana je šarenim nimbusima i predstavlja Raj. Ruka koja se ukazuje iza oblaka, kako je poznato od ranije, simbolizira Božju nazočnost. Livada ispunjena naturalistički oslikanim cvijećem također je predodžba Raja zemaljskog. S umjetničkog aspekta promatrano, kako bi se postigao dojam Raja, mozaikista se služio metodom kombiniranja kockica od svjetlucavog stakla u kombinaciji s jantantom. Tanak sloj jantarnih listića prekrivaju nepravilno izrezane kockice od svjetlucavog stakla. Na taj način postignut je dojam zlatne boje. Nimbusi na zlatnoj pozadini ostavljaju dojam vitalnosti i dinamike koja se očituje i u naborima Bogorodičine tunike. Kada apsidu obasja svjetlost izvana, tada nepokretnost Bogorodičinog lika oživi u sjaju zlatne pozadine. Promatrajući njezinu odoru zapaža se meka modelacija i dojam lepršavosti, što je u skladu s dinamičnim dojmom nebeske pozadine. Naturalistički oslikani ambijent odgovara motivu krunidbe, a nadnaravno oslikani lik Bogorodice čini se kao u viziji. Pokreti likova na mozaiku u ulozi su djelovanja na vjernike pri ulasku u crkvu. Ceremonijalnost bizantske liturgije sačuvala se u stavu i pokretima anđela, kao i u njihovoj odjeći prikladnoj za ceremonijalnu liturgiju.

2.2.2. Mozaik u konhi u kontekstu specifičnosti bizantske liturgije

Imajući na umu ono što smo prethodno kazali, neophodno je reći nekoliko riječi o bizantskoj liturgiji, budući da je ipak riječ o razdoblju kada se slavila liturgija bizantskog obreda.

Da je u pitanju bizantski obred, vidi se na temelju ikonografskog prikaza koji ukazuje na simboliku istočnog ili bizantskog obreda. Liturgiju ceremonijalnog karaktera prati ceremonijalna glazba. Pod liturgijom Istok podrazumijeva euharistijsku žrtvu, što znači žrtvu zahvalnicu. Zahvaljivati u kontekstu liturgije označava Bogu dati ono što mu pripada. Zahvala pretpostavlja svečani ton.

Dekorativnom prostoru odgovara posebna liturgijska odjeća - ceremonijalna, što je u skladu s liturgijom. Liturgijska odjeća namijenjena euharistijskom slavlju stilski je oblikovana prema hijerarhijskom stupnju. Ako se radi o pripadnicima višeg klera, uz odjeću se dodaju određeni posvećeni predmeti koji simboliziraju hijerarhijski stupanj. Tako se biskupsko ruho uvijek oslikavalo u grimizu - kako se vidi na portretu biskupa Eufrazija.

Ceremonijalna liturgija bizantskog obreda plod je vjere koju su kršćani živjeli predano i pobožno. Njihova predanost jednom Bogu, jednom caru i jednom narodu - kršćanskom, ocrtavala se u liturgijskoj tendenciji redovitog slavljenja mise. Razlog tomu je taj što su kršćani ranog Srednjeg vijeka uistinu živjeli Kristov križ u euharistijskoj žrtvi. Prema tome, može se reći da je kršćanska liturgija toga doba liturgija duhovnosti, pobožnosti i kulta. Oblikovnost i kolorizam tu su duhovnost, pobožnost i kult uzdigli na nivo (hegelovski mišljenoga) apsolutnoga u umjetnosti. I ako je prema Hegelu umjetnost jedna od triju manifestacija apsolutnog duha, onda bi se umjetnost ikonografije moglo uzeti kao njegovu četvrtu manifestaciju: „prostovrijeme“ – kao refrakcija svetoga koju lomi ona ista ruka koja se, držeći lovorov vijenac, probija spuštajući – prema Bogorodičinoj glavi. Tu je dinamiku mogla izraziti samo vješta ruka nadahnutog majstora-mozaikiste. Tome, tvrdim, nema pandana u likovnoj umjetnosti općenito.

Zaključak

Želja nam je bila objasniti umjetničke forme apsidalnog interijera *Eufrazijane* kroz prizmu filozofijske hermeneutike. Za uporišnu točku uzeli smo Heideggerovo „Što se zove mišljenje?“ – dio o „mislećoj ruci“; zato što je Heidegger u spomenutom djelu, objašnjujući svrhu mišljenja, zapravo objasnio ulogu ruke u mišljenju. On kaže (parafraziramo) da samo čovjek ima ruke, dok ostala, četveronožna živa bića – životinje, imaju organe za hvatanje. Ruka radi što mozak misli. Ruka je alat mozgu; medij mišljenja. I zadubimo li se nad tom Heideggerovom koncepcijom, doći ćemo u posjed odgovora na pitanje, koje se, kada je riječ o umjetničkom djelu, najviše postavlja: Kako ga je umjetnik mogao takvim učiniti? – Kako je Michelangelo mogao oslikati Stvoriteljevu ruku, da gledamo li ju, ona stvara utisak kao da se kreće – prema Adamu? Kako je neki mozaikist mogao načiniti ljepoliko lice Bogorodice, s čijim se sjajem može jedino usporediti onaj nebeski koji dira Božja ruka, dok spušta 'krunu besmrtnosti' na glavu Bogorodice u konhi *Eufrazijeve bazilike*. Lice u konhi – možebitno naziv mozaika kao da ga je oslikala ruka kakvog postmodernog umjetnika (...).

Svetopisamska nas tradicija uči da je Božje lice skriveno: zagonetka, kako se pokušalo objasniti u prvome djelu rada, gdje se fokusiralo na dispoziciju teme u kontekstu filozofijskoga diskursa. Kako onda tumačiti i shvatiti zadivljenost bizantskih majstora-mozaikista licem božanskog izgleda kakvo je u Bogorodice na tronu? – Odgovor na spomenuto pitanje je sljedeći: Nikako! To se ne može shvatiti jer je umjetnost, zapravo, ako je slijediti Hegela, manifestacija božanske osobe - Trojstva. Tako Hegel piše u „Fenomenologiji duha“ – u odsjeku, gdje raspravlja o umjetnosti kao formi apsolutnoga duha.

Ali ono što je zajedničko Hegelu, Heideggeru, bizantskom majstoru-mozaikistu i Bogorodici je koncept ekstatičnosti. Bogorodica je na mozaiku u konhi prikazana kao u ekstazi. Ekstaza je kod Heideggera sloj horizonta bitka. Prema Hegelu, bitak je znanje. A bizantski majstor-mozaikist to božansko znanje, uz pomoć one Heideggerove „misleće ruke“, transponira u prostor koji postaje ikona. Tako je ikoni imanentna spacijalna dimenzija – horizont dobra, prema Charlesu Tayloru.

Ovaj rad je nastao zahvaljujući poticaju na izbor, da u svrhu sudjelovanja na 13. *Simpoziju Filozofije medija i srodnih disciplina (2023.)*⁹³ održanome sredinom rujna u Zagrebu, napišem nešto na temu refrakcije umjetničkoga, filozofijskoga, znanstvenoga i religijskoga. Sjetila sam se, odabirući sadržaje budućega interpretativnoga, da bih mogla govoriti, pisati o *Eufrazijani*. Iz dva razloga: (1) Eufrazijana je bila predmet istraživanja moga diplomskog rada, rađenoga u polju Ekumenske teologije, s naglaskom na sakralnu arhitekturu i umjetnost – ikonografiju. (2) U nadolazećim vremenima nakon toga, još sam jednom imala prigodu pisati i pripovijedati o Eufrazijani – tijekom poslijediplomskoga studija Filozofije pri sadašnjem *Fakultetu filozofije i religijskih znanosti* Sveučilišta u Zagrebu, u okviru kolegija *Sakralna umjetnost*, koji je držao profesor Tomislav Premerl, tuzemni ekspert za sakralnu arhitekturu.

Pokušala sam dugo vremena za ‘projekt’ Eufrazijane senzibilizirati akademsku zajednicu. 2006. godine *Crkva u svijetu* objavila je rad koji sam napisala na temu „Interpretacija mozaika Eufrazijeve bazilike“⁹⁴. Zatim je, prije nepune dvije godine, jedan naš portal⁹⁵ za promicanje naše kulturne baštine zatražio dopuštenje moje malenkosti da objavi dio prethodno spomenutog rada; dio o mozaicima *Eufrazijane*. – Zašto mozaikalna umjetnost u kontekstu filozofije medija i srodnih disciplina? – Mnogo je odgovora na zadano pitanje moguće podrastrijeti (...). No jedan među njima je ključan za razumijevanje postavki koje sam iznijela na početku, u Sažetku ovoga rada: a to je pokazati, poštovanim, potencijalnim čitateljima, kako mozaik, kao plod umjetničke tehnike, po sebi i jest refrakcija – svetoga u profanome. I to vrlo dobro ilustrira mozaik u konhi Eufrazijane: *Bogorodica s Djetetom ili Prijestolje Mudrosti* – Bogorodica na tronu, čemu sam posvetila drugi dio rada. Ono što se dadne zaključiti na temelju iznesene teološko-umjetničke analize, a što je važno za razumjeti suštinu pojma refrakcije u kontekstu rada jest sljedeće: simbolički prikaz toga loma je ruka s lovorovim vijencem. Rad sam otpočela dijalektikom ruke, slijedeći misaonu dispoziciju Martina Heideggera u „Što se zove mišljenje?“. I kada taj koncept povežemo s ulogom ruke u stvaranju mozaika poput ovog našeg *Bogorodice na tronu*, onda uviđamo da ikonografske refrakcije, o kojima je bilo riječi u prvom dijelu rada, označuju točku loma u kojoj nadahnuće postaje vizija, a vizija lik - ikona.

93 Usp. *Refrakcija – 13. Simpozij Filozofije medija i srodnih disciplina (2023.)*, (ur. Brdovčak, Mac, Srećko“ i dr., Zagreb: Centar za filozofiju medija i mediološka istraživanja, Sveučilište Sjever, 2023., ondje v. str. 66.-67.

94 Usp. Dafne VIDANEC, „Interpretacija mozaika Eufrazijeve bazilike“ u *Crkva u svijetu*, 41 (2006), br. 4., 485.-509.

95 Bitno.net: rubrika: Hrvatska sakralna baština: Dr. Dafne Vidanec: „Apsidalni mozaik u Eufrazijani – plod bizantske majstorske preciznosti“ od 22. kolovoza 2022.

Refractions of the Religion: Colors and Shapes of Byzantine Art Applied to Euphrasian Basilica

Abstract

Euphrasius basilica (in Latin: Parentium, 6th c.), a remarkable monument of Byzantine art in the West represents hand-made artistic value expressed in colors and shapes that make illusion or mimetic acts related to the secrecy of the notable figures of the New Testament.

Build specifically in the ritual purposes, and regarding its artistic and architectural expressions of the Christendom message (related mainly to the life of the Virgin Mary), the Basilica's mosaics reflects Martin Heidegger philosophical dialectics of the "thinking hand" (**What is Called Thinking?**). My thesis is that the mosaics of the Euphrasius Basilica can be seen as 'iconographic refractions'.

Key words: Euphrasius basilica, Byzantium, mosaics, Martin Heidegger, 'dialectic of the hand', Hegel, refraction of spirit/ually in art.



This journal is open access and this work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.