

DOI 10.51558/2490-3647.2023.8.2.129

UDK 726.825:908(497.6)
904:726.825
930.85:726.825(497.6)
821.163.42-4:726.825(497.6)

Primljeno: 11. 07. 2023.

Izvorni naučni rad
Original scientific paper

Senadin Musabegović

AKTUELNOST KRLEŽINE INTERPRETACIJE LIKOVNIH MOTIVA NA BOSANSKIM STEĆCIMA

U tekstu se analiziraju Krležina promišljanja o srednjovjekovnoj bosanskoj umjetnosti, koja se najočitljivije izrazila u njegovim pogledima na nadgrobne spomenike – stećke. Pedesetih godina, nakon Titovog raskola sa Staljinom, Miroslav Krleža je organizirao u Parizu izložbu na temu “Srednjovjekovna umjetnost naroda Jugoslavije” i tom prilikom je na centralno mjesto postavio stećke. Razlog tome je što je u njihovom spomeničkom izgledu, kao i u likovnom, prepoznao heretička nastojanja Crkve bosanske, koja je u srednjem vijeku bila proganjana od zapadnog katoličanstva i od istočnog pravoslavlja. Na sličan način Titova Jugoslavija je izrazila svoju heretičnost suprotstavljajući se zapadnom kapitalističkom bloku – NATO-savezu, a i Staljinovom dogmatizmu – Varšavskom paktu. Razlog za ondašnje proganjanje pripadnika Crkve bosanske bio je vjerski, a pedesetih godina prošlog vijeka, kada se Jugoslavija borila za svoj samostalni put u izgradnji socijalizma, raskol je bio ideološki. Kada je pao Berlinski zid i kada je Jugoslavija razbijena kroz nacionalističke agresivne politike, za mnoge intelektualce Krležine opservacije o značaju samih stećaka izraz su naivnog romantizma ili pak ideološka konstrukcija iza koje se krije Titov apsolutizam, njegova želja za vlašću i nacionalno balansiranjem. U ovome se tekstu nastoje reafirmirati Krležina promišljanja o stećcima, koja, prema mišljenju autora ovih redova, nisu uopće izgubila na važnosti, niti ona predstavljaju samo ‘idealiziranu prošlost’.

Ključne riječi: Krleža; stećak; Crkva bosanska; bogumili; Jugoslavija

UVOD

U knjizi *Rat – konstitucija totalitarnog tijela* Musabegović (2009) ističe da se za vrijeme NOB-e formirala figura ratnika radnika, koji snagom svoje volje treba da izgrađuje novu budućnost, novi revolucionarni svijet. Naime, paganski kult heroja ustanika poklapa se sa idejom novog proleterskog čovjeka koji treba da raskrsti s dotadašnjim poretkom zasnovanim na klasnoj eksploataciji. Dakle, miri se, s jedne strane, tradicionalni lokalni mit, koji dobija patriotske elemente, kroz kult epskog heroja, i moderni revolucionarni mit o izgradnji novog čovjeka, koji počiva na klasnoj i socijalnoj solidarnosti. Tako poslije Drugog svjetskog rata niče mit o radniku udarniku, koji snagom svoje lopate i u znoju svoga rada, kroz kolektivnu volju gradi novu budućnost. Takav je, naprimjer, mit o Aliji Sirotanoviću, rudaru iz Bosne, koji je oborio svjetski rekord u kopanju uglja i pobijedio čuvenog sovjetskog heroja rada Strahanova. Naglašavamo da oba ova mita uglavnom nastaju na teritoriji Bosne i Hercegovine. Odlučujuće bitke su se odigrale za vrijeme Drugog svjetskog rata upravo u Bosni i Hercegovini, a i proces industrijalizacije, modernizacije je, isto tako, bio najizrazitiji u Bosni i Hercegovini. Bosna i Hercegovina posjeduje simbolički kapital zbog svoga multinacionalnog sastava da predstavlja ‘Jugoslaviju u malom’ ili, kako je to duhovito zapazio pjesnik Abdulah Sidran, Jugoslavija je bila ‘Bosna u velikom’. Čak je i sam geografski centar Jugoslavije bio pored Sarajeva, preciznije pored Kiseljaka.

Ali za Bosnu se veže još jedna simbolička osnova koja na neki način ujedinjuje socijalističku Jugoslaviju, a o kojoj je govorio Miroslav Krleža – to je srednjovjekovna heretička Crkva bosanska, čije pripadnike mnogi historičari i književnici nazivaju bogumilima.¹ Netom poslije Titovog raskida sa Staljinom, pedesetih godina,

1. U *Enciklopediji* Leksikografskog zavoda Miroslava Krleže o bogumilima se navodi sljedeće: „BOGUMILI, pristaše neomanihejske dualističke hereze koja se, ubrzo nakon što se u X. stoljeću javila na području bugarske srednjovjekovne države, proširila po Balkanu, Maloj Aziji, Italiji (patarenii) i Francuskoj (katari). Iako je njezino učenje imalo različite varijante, osnovu je činilo vjerovanje da je sav materijalni svijet, uključujući i čovječje tijelo, djelo Satanaela, starijega božjeg sina koji je utjelovljenje zla. Dolaskom Krista, drugoga božjeg sina, zlu, koje je do tada isključivo vladalo svijetom, počinje se suprotstavljati princip dobra. Zadatak pravoga kršćanina jest odbijati zlo, tj. pobijediti materiju, što je u praksi značilo provoditi uzoran, asketski život. Bogumili su priznavali Novi zavjet, tumačeći ga na svoj način, a od Starog zavjeta samo pojedine knjige. Bogumilski je pokret bio društveno uvjetovan razvojem feudalizma, a socijalnu osnovu nalazio je uglavnom u seljaštvu, sloju najteže pogođenom feudalnim odnosima. U Bosni se pokret organizacijski učvrstio kao Crkva bosanska, u razdoblju od početka XIII. do druge polovice XV. st. funkcionirao je kao faktor bosanske samostalnosti. Padom Bosne pod tur. vlast (1463) pokret, koji nisu uspjele slomiti brojne intervencije Rimske kurije i ug. kraljeva, bio je definitivno ugušen.” Tako se negativno određujući prema većem dijelu hrvatske književne tradicije, Krleža „govori o bogumilima kao o ishodišnoj točki ‘jugoslovenske kulturne tradicije’, uvjeren da su oni svojom borbom protiv bijede i bogatstva, a posebno otporom Bizantu i Rimu, u kojem očitava ne samo pokušaj

Miroslav Krleža organizirao je izložbu srednjovjekovne jugoslovenske umjetnosti u Parizu na kojoj su dominantnu ulogu imali bogumilski nadgrobnji spomenici stećci. Krleža će se u razgovoru vođenom početkom osamdesetih godina sa Enesom Čengićem, prisjetiti tog događaja:

„Jučer sam opet razmišljao o izložbi srednjovjekovne jugoslavenske umjetnosti koju sam organizirao u Parizu. Vraćam se, dakle, toj temi ne znam po koji put, a karakteristika te izložbe zapravo je u tome da sam u centar našeg autohtonog bitisanja postavio bogumilski stećak. (...) A ja sam, dakle, usprkos svemu, u Parizu postavio te velike stećke, koliko ih ima, u prvi plan i time je na koncu rečeno: Ovo je okosnica, a ne ono lijevo ili desno, što su samo utjecaji i to je probudilo, u intelektualnim krugovima u ono vrijeme, 1950, veliko zanimanje u Francuskoj koja je bila preokupirana i sama vlastitim problemima. (...) Da bi nekome na pamet palo da postoji ta centralna zemlja Bosna, odnosno Hercegovina. Ni Zapad ni Istok, nego jednostavno non-konformizam koji postoji trista godina u tom geopolitičkom gnijezdu te proklete naše zemlje Bosne i ako hoćete, politički je ona još uvijek centar. Nije, brate, Mediteran, nije Zapad, nije Istok, nego je nešto što nije to, nešto što se opire i Zapadu i Istoku do dana današnjeg. To mora biti alfa naše politike i po tome smo interesantni i Zapadu i Istoku, a kad bismo to ilustrirali kroz vjekove, imali bismo čitav niz primjera za to da dokažemo što smo bili.“ (prema Čengić 1986: 118)

Autor ovih redova dodao bi i još jednu stilsku figuru – ni – i, za koju mislim da bi se i Krleža složio, a koja je postojala u Ustavu Socijalističke Republike Bosne i Hercegovine i tiče se određenja Bosne i Hercegovine, zapravo, da ona nije ni srpska, ni hrvatska, ni muslimanska, već je i srpska i hrvatska i muslimanska (Musabegović 2009). Naime, moglo bi se reći da Bosna nije ni Mediteran, ni Istok, ni Zapad, već je

stvaranja kulturnog jedinstva južnih Slavena nego i nastojanje za prevladavanjem civilizacijskih razlika između Istoka i Zapada, u biti formulirali ‘poziv Slovanstva’, dakle i misiju južnih Slavena. (...) Za Krležin odnos prema bogumilima mnogo je, međutim, važnija činjenica da je on svojoj interpretaciji ostao vjeran čitavog života. Naglašavajući u nizu tekstova različite komponente bogumilske hereze, on samo varira svoje tumačenje.” Krleža je “nastojeći istaknuti njezino društveno značenje, napisao da je riječ o negaciji feudalne organizacije društva, pozivajući se pri tome na organizaciju bogumilske crkve koja je, prema njegovu tumačenju, dokaz da su bogumili društvo shvaćali kao ekonomsku zajednicu utemeljenu na principu jednakosti prava i obaveza njegovih članova. Što se tiče njihova učenja, misli da ga valja razumjeti kao ‘moralno-intelektualni sistem, koji je predstavljao negaciju svih religioznih programatskih teza Bizanta i Rima podjednako’ i koji je kao takav funkcionirao u smislu kočnice procesa razgradnje južnoslavenske ‘etničke supstance’. Polazeći od toga, Krleža će zaključiti da su bogumili ‘jedini kontrapunkt našeg srednjovjekovnog rasula’, odnosno da do njega dolazi upravo u godinama nakon njihova sloma.” Stoga, Krleža je „uzimajući kao osnovu činjenicu da se bogumili odlučno suprotstavljaju nauku obiju crkava, iznio tezu prema kojoj se zapravo radi o pokretu koji je anticipirao temeljne ideje reformacije, pokušavajući ih ostvariti na način mnogo radikalniji od protestantizma, između ostalog i zato jer je djelovao ‘u oba smjera’, tj. i prema Istočnoj i prema Zapadnoj crkvi.” <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1316>

Bosna i Mediteran i Istok i Zapad, što hoće reći, ona objedinjuje sve te uticaje i stvara nešto svoje; zapravo, ona nije samo raskrsnica, tranzitna stanica za susret kultura, ona ih povezuje, stvara od njih nešto novo i autentično, i zbog toga je ona centar, okosnica, kako kaže Krleža, koja se opire svakom klasificiranju. Dakle, taj centar ne počiva na principima getoizirane zatvorene svijesti, on je alternativa, on je okosnica, on pripada sebi i kao takav se otvara ka drugome.

Dalje u radu ćemo raspravljati o nekim likovnim značenjima na stećcima i zbog čega su oni značajni za Krležu i o tome šta je Bosna i Hercegovina značila za Miroslava Krležu.

KRITIKA JUGOSLOVENSKOG INTEGRALIZMA

Kroz naraciju o stećcima i bogumilima Krleža je potcrtao jednu novu tendenciju jugoslovenskog zajedništva koja se opirala i ideji srpskog vidovdanskog nacionalizma i ideji hrvatskog separatizma, odnosno ‘podziđa’ protiv ‘istočnjačkog barbarstva’. Trebamo napomenuti da se on nije slagao sa idejom jugoslavenskog zajedništva zastupljenom kroz monarhistički unitarizam, naročito onaj koji je predstavljen kroz Meštrovićeve skulpture, koje je cijenio sa umjetničkog aspekta, ali u kojima je prepoznao vidovdansko-nacionalni mesijanizam. O njemu je napisao:

„Ivan Meštrović je doista, udivljenja vrijednom gestom Proroka, osnovao jednu čitavu malu religiju, religiju Vidovdanskog Misterija, a jedan od najbrbljivijih glagoljaša te nove naše suvremene religije, propovjednik Milan Marjanović, razglagoljao se o tome poslovnom pitanju na način kako on to već umije: Tip jugoslavenske rase jeste Marko Kraljević, a simbol našeg života jeste Kosovo... Mane tipa ‘Marko’ izazivlju ‘Kosovo’, a tragedije raznih ‘Kosova’ izazivlju način života i djelovanja Marka... Tursko je doba bilo okajanje grijeha predašnjeg života naroda. To je bila naša prva velika inicijacija: kosovska inicijacija... Druga velika inicijacija je ovaj Veliki Rat. Simbol ove kušnje bit će ‘Albanija’: exodus naroda... I ovaj je rat kazna za velike grijeha naše, ‘Albanija’ je jedno okajanje... I doći će treća kušnja, možda najteža... Kosovski je simbol najtjesnije vezan o Vidovdan... ‘Clairvoyance’ mi zovemo ‘vidovitost’... Duhovni nacionalizam treba da zamijeni primitivne krvi ili pusti politički nacionalizam... Onda bi mogli da sazrijemo za četvrtu epohu naše evolucije, koja nam se otvara stvaranjem države, a koju je navijestio umjetničkim navještajem Meštrović: Kosovskim Vidovdanskim Hramom.“ (Krleža 1979c: 318-319)

Iako se Marjanović, koji piše o Meštroviću, zalaže za jugoslavenski duhovni nacionalizam, koji bi možda mogao da okupi sve južnoslavenske narode, za Krležu je neprihvatljivo da se pričom o okajanju grijeha kroz jednu ‘historijsku Golgotu’, pa bili to ‘turska okupacija’ ili, pak, Veliki Rat, traži nacionalna regeneracija, uskrsnuće, ujedinjenje i spasenje. Isto tako, sam vidovdanski nacionalno-religiozni mit vezan je za kulturni imaginarij jednog naroda – srpskog, i on ne obuhvata i volju drugih naroda. Stoga, Krleža teži da se kroz alternativnu naraciju, a koju je prepoznao u bogumilima, stvori platformu za novo jugoslavensko ujedinjenje, a koje se ostvaruje, za njega, u okviru Titove Jugoslavije ili je, pak, u tom okviru moglo biti ostvareno!

Istina, naacionalističke fantazije traže ideju povratka na ‘zlatno doba prošlosti’, koje su prepoznavale u srednjovjekovnim državama. A Krleža je upravo za romantiziranje srednjovjekovnih vladara i svetaca rekao da je srednji vijek izraz “kriminalne nepismenosti, umorstva, zaostalosti, i sveopće materijalne bijede...” (1979b: 151). Ali, i bogumili su bili u srednjem vijeku pa se postavlja pitanje: da li treba da se njima vratimo? Trebamo li ih prihvatiti kao utemeljivače tradicije kojoj ćemo se povinovati? Možemo postaviti pitanje zbog čega se jedan marksistički mislilac, kao što je Miroslav Krleža, koji bi trebao da razmišlja o novom proleterskom čovjeku koji gradi budućnost, poziva na srednji vijek. S tim u vezi treba istaći da su bogumili bili heretici koji nisu priznavali kult privatnog vlasništva, niti su gradili crkve, jer je, kako je to zapazio Muhamed Filipović (2023), čitav svijet za njih crkva; nisu priznavali ni crkvu, jer su nastojali da u ljudskoj unutrašnjosti otkriju Boga. K tome, oni predstavljaju, za Krležu, i ideju ‘protestantizma’ koje je postojalo prije Lutera, što hoće reći da su bili subverzivni spram postojećih vladajući crkvenih struktura. Iako su nastali izvan Bosne te su, prema nekim naučnicima, postojali slični heretički pokreti diljem Evrope, oni su u srednjovjekovnoj Bosni dobili status gotovo pa zvanične religije.

POSTOJANJE BOGUMILA

Zbog nedostatka materijalnih dokaza mnogi historičari postavljaju pitanje da li postoji veza između bogumila i bosanskih stećaka, kao i to da li su bogumili uopće postojali na teritoriji Bosne i Hercegovine. Zapravo, da li je Crkva bosanska ‘zapuštena hrišćanska crkva’ ili je ona izraz nekog autohtonog bosanskog vjerskog dualističkog načela. Naprimjer, historičari kao što su Srećko Džaja (1992) i Dubravko Lovrenović

(2013) negiraju postojanje bogumilske vjere u srednjovjekovnoj Bosni i smatraju da se tu više radi o ‘zapuštenoj hrišćanskoj crkvi’, a, isto tako, Marian Wenzel (1999) i Milan Vego (1980) ne smatraju da se na stećcima odražava bogumilska kosmologija, već da se na njima mahom ogleda srednjovjekovna evropska umjetnost, zapravo, hrišćanska ikonografija. S druge strane, Miroslav Krleža (1982a), Oto Bihalji-Merin (1962), Muhamed Filipović (2006), Jasna Šamić (2019), Rudolf Kutzli (2019), Gorčin Dizdar (2020) i drugi smatraju da su u Bosni postojali bogumili ili manihejska dualistička crkva te da postoji određena veza između stećaka i dualističke manihejske religije bosanskih krstjana. Tako historičari i historičari umjetnosti, koji osporavaju postojanje bogumilske religije, smatraju da je u srednjovjekovnoj umjetnosti izražen duh hrišćanstva na jedan lokalan i specifičan način, koji ni po čemu značajno ne iskače iz okvira hrišćanske kosmologije, dok drugi smatraju da je ona različita, pa, naprimjer, Bihalji-Merin tvrdi da su prikazi na stećcima otjelotvorenje “ostrvski izdvojene umjetnosti” (1962: 1).

Iako je Bihalji-Merin blizak Krleži, autor ovih redova misli da Krleža ne vidi toliko umjetnost na stećcima kao izraz ‘ostrvske izoliranosti’, već i da se u samoj osobenosti likovnog izraza na stećcima odražava jedna autentičnost, koja nije samozatvorena, već se otvara ka životu, ali koja je ‘svoja’ jer ne prihvata i ne podražava na mehanički i slijep način druge kulturalne uticaje – niti sa Istoka, niti sa Zapada – već kroz prihvatanje same sebe, na svoj osoben i svojstven način, izražava mnogolike uticaje drugih civilizacija, kultura i vjerovanja.² Tako Krleža kaže da bogumili nisu bili anarhoidna sekta, već, između ostalog, i državno organizirana laička pastva, koja je u međunarodnim omjerima npr. igrala ulogu vrhovnog arbitra između Lombardije i Albigenza a „... bogumilski umjetnici bili su slobodni od svake sugestije evropskog umjetničkog i misaonog groblja ne zato, jer ga ne bi bili poznavali, nego zato, jer su mu načelno i idejno poricali svaki moralni i estetski smisao” (Krleža 1982a: 361).

Postoji mnoštvo interpretacija o porijeklu bosanske heretičke crkve, neki je čak smatraju dijelom pravoslavne kosmologije, neki dijelom katoličke, i u svakom tom ‘historijskom stavu’ može se nazrijeti politička pretenzija za svojatanje Bosne i Hercegovine i njezine prošlosti (Filipović 2006). Da istaknemo, nije namjera autora da istražuje je li Crkva bosanska bila isključivo ‘zapušteno hrišćanska’, da li je jedan

2. “Bogumilstvo će ostati magistralom naše medijevalne prošlosti, jer tek s njegovim slomom svršit će na našem području sa srednjim vijekom samostalan život narodne supstance. Od Jajca do Udbine, od pada Beograda do Mohača počinje za nas fatalna atomizacija, koja će svršiti sa palanačkim, provincijalnim mentalitetom malih gradova na turskoj granici u XVIII stoljeću. Svijest o velikim razdobljima prošlosti nestat će u sveopćoj slabosti pamćenja.” (Krleža 1982a: 352)

ogranak katoličke ili, pak, pravoslavne crkve, niti da li je ona ranohrišćanska, da li je izraz autentične bosanske religije, ili je izraz jednog šireg bogumilskog pokreta, kao ni to da se analizira njezina heretičnost ili šizmatičnost, već da se kroz spise Miroslava Krleže osvijetle neke likovne karakteristike na nadgrobnim reljefima stećaka, te zbog čega je simbolika stećaka, kao i prizora na njima, značajna, po Krležinom mišljenju, za ideju socijalističkog južnoslavenskog povezivanja? Također, da se, kroz vizuelnu sadržinu, analiziraju određena značenja na stećcima koja se razlikuju od ostalog srednjovjekovnog hrišćanskog konteksta; dakle, da se uprkos mnogim sličnostima istaknu i kontrasti između bosanskih stećaka i drugih likovnih izraza u srednjovjekovnoj umjetnosti! Ono oko čega se skoro svi historičari slažu jeste da je srednjovjekovna ‘bosanska crkva’ bila po nečemu specifična, različita, i da je bila na udaru i od Rimske kurije i ugarskih kraljeva, kao i od pravoslavne autokefalne crkve. Zacijelo, mnoštvo elemenata ukazuje da je bosanska heretička crkva, koja je postojala u srednjem vijeku, iako podložna heterogenim uticajima, posjedovala nešto specifično što se teško može podvesti pod konvencionalnu kategorizaciju. Isto tako, likovni izraz na nadgrobnim spomenicima – stećcima, iako sadrži u sebi mnoštvo kulturnih uticaja, nosi neku vlastitu specifičnost koja kroz drugačije svjetlo obasjava povijest srednjega vijeka.

Stoga Krleža, između ostalog, za bogumile kaže:

„Smatrajući monoteizam monopolom papinstva ovi naši laici, krivovjerni u antiklerikalnom smislu, koji su poricali grčku i latinsku crkvenu hijerarhiju po svome praslovjenskom duhu u ime evangeoske socijalne ravnopravnosti, čitali su evanđelje vlastitim jezikom i na svoj vlastiti način. Ne vjerujući da je bog mogao stvariti Papu, koji kao destruktivna i satanska sila djeluje po principu zla, oni su rimskog biskupa smatrali đavolskim simbolom negacije onoga bratstva i one ljubavi kakvu je (po njihovom mišljenju) propovijedao Novi zavjet.“ (Krleža 1982a: 353-354)

Zanimljivo je da Krleža zapaža kako se oni i po nečemu i ne odvajaju od srednjeg vijeka, a naročito u njihovim vjerovanjima da je ‘svemir đavolsko djelo’, te ističe: „Optuživani da poriču Kristovo Božanstvo, smatrani đavolskim tragom i sami pomalo satanisti, bogumili su vjerovali da je čitav svemir nečistog, đavolskog podrijetla, po čemu se ne odvajaju od sablasnog i halucinantnog vremena u kome žive” (1982a: 354). S druge strane, Krleža u samom likovnom prikazu na stećcima poriče postojanje dijaboličke slike svijeta i ‘kulta smrti’, kao i prikazivanje čitavog svemira kao ‘đavolske rabote’!

LIKOVNO PREDSTAVLJANJE MOTIVA NA STEĆCIMA

U knjizi *Stećci – kultura i umjetnost* (1982) Šefika Bešlagića govori se o reljefnim prikazima motiva na stećcima. I on je podijelio stećke po obliku: ploča, sanduk, sanduk s postoljem, sljemenjak, sljemenjak sa postoljem, krstača, stub i amorfni stećak. Temeljito je analizirao motive koji se pojavljuju na stećcima i izložio je detaljne interpretacije raznih historičara koji su dali svoja objašnjenja samih likovnih motiva te, ujedno, ponudio svoju interpretaciju. Istražio je kako se određeni simbol pojavljuje u različitim civilizacijskim kontekstima. Obuhvatio je i sistematizirao skoro sve likovne motive koji se pojavljuju na stećcima, kao što su: rozete i polumjesec, krin, spirale, grozd i loza, grane i drveće, oružje i oruđe, ptice, jelen, pas, riba, lav, konj, zmija, ruke, scene kola, lova...³

3. Bešlagić je iznio razne interpretaciju pojedinih simbola, pa je, naprimjer, istražio značenje polumjeseca i naveo sljedeće: „Njemački arheolog G. Wilke je u jednom članku iz 1924. god. objašnjavao božanstvo mjeseca kod raznih naroda. Između ostaloga, naveo je da bog smrti kod Inda stanuje na polumjesecu. Mnogi njegovi podaci govore o polumjesecu kao simbolu smrti, ali i simbolu nade u čovjekovo uskrnuće. Polumjesec na stećcima on tumači kao posljedicu takvog nekadašnjeg kulta starih Slavena. Wilke je i ukrase spirala, ljljlana i kukastog krsta tretirao i objašnjavao kao simbole mjeseca. A Solovjev je u okviru svog kategoričkog stanovišta o stećcima kao spomenicima bosanskih bogumila reljefnom motivu polumjeseca pridao veliki značaj, tumečeći ga kroz prizmu manihejskog učenja. Po Manesu, Mjesec je stvoren od dobre vode (a sunce od dobrog ognja). Mjesec je ‘lada svjetlosti’ koja plovi po nebu i prevozi duše pravednika na drugi svijet. To su učenje kasnije preuzeli pavličani, a potom i bogumili. Uz to je polumjesec za manihejce simbol mudrosti. To je razlog zbog čega se reljefi polumjeseca nalaze na stećcima, tj. na grobovima vjerskih starješina i ‘pravih krstjana’, ‘koji očekuju da njihove duše odu u raj’. Kada je polumjesec na stećku okrenut prema dolje, Solovjev kaže da je to upravo momenat kada on kao manja lađa izručuje njihove duše na sunce kao veću nebesku lađu. D. Vidović polumjesecu i suncu na stećcima pridaje širi religiozni značaj koji je posljedica utjecaja starih slavenskih i kršćanskih shvaćanja. Simboliku tih motiva on ne ograničava samo na posmrtni kult. Suprotno mišljenju Solovjeva, Vidović tvrdi da polumjesec nije znak heretičkog učenja. Još 1875. godine engleski arheolog A. Ewans rekao je da se, po Manesu, Mjesec smatra čistilištem za dobre duše, njihovo neposredno nebo poslije smrti. Za M. Hoernesa to je atribut bosanskog viteštva i znak bosanskog nacionalnog grba. A Benac smatra da je polumjesec oznaka bosanske etnije i da je, kao takav, česta pojava na štitovima. D. Sergejevski ga veže za kult mrtvih i svrstava u religiozne simbole. P. Korošec se uglavnom slaže sa mišljenjem Wilkea da je to simbol smrti i uskrnuća. V. Čurić misli da polumjeseci označavaju ženske nadgrobnike. I. Rendeo je smatrao da polumjesec nije amblem grba, nego ‘prosti dekorativni ornament’. P. Ž. Petrović kaže da je polumjesec uvijek imao simbolično-vjersku ulogu. Po Škopalju, mjesec je kao stari slavenski paganski simbol značio obnavljanje života i pobjede nad smrću i nestajanjem. L. Katić kaže da je Grgur veliki krajem IV v., spomenuo polumjesec kao ‘simbol umrlog tijela’.” (Bešlagić 1982: 167)

Poslije niza ovih heterogenih perspektiva i interpretacija, koje mahom jedna drugu isključuju, Bešlagić iznosi i svoj stav o polumjesecu: „Ta simboličnost je svakako religijskog i to kršćanskog, a ne heretičkog karaktera, o čemu su najkompetentnije pisali D. Vidović i A. Škopalj. S tim u vezi je vjerovatno i činjenica što na katarskim nadgrobnim spomenicima nema toga reljefnog motiva” (1982: 168). Bešlagićev pregled mnogostrukih interpretacija može se promatrati i kao borhesovska fantastična igra povijesnih dokumenata, koji na ‘alhemijski način’ oblikuju jedan historijski labirint u kojem se razne perspektive prepliću kao ‘vrt razgranatih staza’. Zacijelo i njegov zaključak je više jedna hipoteza koja ne može biti potkrijepljena nekim relevantnim dokumentom, pa ni usmenom predajom. Sve ove interpretacije mogu otvarati heterogene i mnogostruke slojeve u samim simbolima, ali ni jedan ne može da pruži neki utemeljen odgovor šta ti simboli znače.

Marian Wenzel prepoznala je mnogostruke kulturne uticaje koje dolaze iz katoličanstva, pravoslavlja, rimske civilizacije, ilirske, kao i drugih civilizacija, a u nekim segmentima i islamske. Tako Wenzel tvrdi da bosanski monolitni nadgrobni spomenici nisu ništa drugo „do jedan aspekt jedinstvene mode, bosanskog stila – mješavine gotičkog, mediteransko-islamskog i bizantskog – koji su u Bosni u 14-15. stoljeću prije dolaska otomanskih Turaka pratili katolici, pravoslavni i pripadnici bosanske crkve, kao i ljudi nejasnih uvjerenja. Pripadnici različitih vjerskih grupa pridonijeli su po nekoliko svojih elemenata hibridnom, a ipak vrlo individualnom rezultatu (bosanskom stilu) za koji se može reći da je izvanreligijski kao par jeans hlača” (1999: 12). Ipak, u srednjem vijeku neka se vrsta vjerovanja proteže kroz svakodnevni život, možda negdje u manjem intenzitetu ili, pak, većem, pa bio on paganski, monoteistički ili kombinacija ta dva svjetonazora, tako da je nešto u likovnom predstavljanju imalo ‘izvanreligijski okvir’ za autora ovih redova malo je vjerovatno. Zacijelo, postojanje nekog izvanreligioznog trenda, koji ima oblik moderne sekularne ikonografije, kao što su jeans pantalone, problematično je naročito kada se taj ‘izvanreligijski’ trend izražava na nadgrobnim spomenicima! I mišljenje same Wenzel da “ikonografija stećaka ima pravu hrišćansku osnovu, protkanu izvjesnim klasičnim ikonografskim rješenjima” (1965: 15) upućuje na religiozni sadržaj na samim stećcima.

Wenzel tvrdi da su spomenici u bosanskom stilu „ogranak europskog korpusa gotičkih nadgrobni spomenika – monolitnih spomenika, koji u ovom slučaju ne nose skulpturalni prikaz pokojnika kao drugdje, već uklesane ili reljefne portrete preminulog, njegov pogrebni ritual, one koje ga oplakuju (plesaći u kolu) i zaštitne znakove” (1999: 13). Mislim da nije jedina razlika u stećcima to što na njima nije isklesana figura, već što u svojoj ikonografiji, i pored toga što ima dosta uticaja iz katoličanstva, pravoslavlja, srednjovjekovne umjetnosti, ipak posjeduje jedan svoj vlastiti izraz. Stoga, ako je umjetnost na stećcima jedan ‘ogranak gotike’, onda je ona sigurno protkana religioznom simbolikom. Ali, možemo postaviti pitanje čega nema u likovnom motivima na stećcima, a ima u srednjovjekovnoj religioznoj umjetnosti?

TEOCENTRIČNA SLIKA SVIJETA

Jedan od odgovora bi mogao biti da nema toliko teocentrične slike svijeta! A teocentrična slika svijeta počiva na tome da je princip samoga svijeta determinisan transcendentnim značenjima i simbolikom koju je odredio sam Bog. Tako naprimjer, Panofsky (1997) navodi da se u srednjem vijeku razvilo stanovište da sama slika ili

ikona postaje otjelotvorenje Platonove bezvremene ideje kroz koju se Bog manifestira⁴. Isto tako, navodi Uspenski (1979), ikona u sebi sadrži bezvremeni prostor iz čije perspektive ili fokusa posmatrač treba da posmatra sliku, što hoće reći, kada kažemo da je na ikoni nešto desno ili, pak, lijevo, to se odnosi prema poziciji prikazanog sveca – Isusa ili Marije, a ne prema poziciji samoga posmatrača. Dakle, transcendentalna pozicija svete osobe na slici, koja je u dosluhu za božanskom nepromjenjivom istinom koja kroz nju prosijava, jeste ona koja daje značenje, mjeru i smisao uslikanom svijetu. Stoga, prikazani lik Hristovog tijela u srednjovjekovnoj teocentričnoj umjetnosti ne svjedoči o historijskom događaju, već o bezvremenoj univerzalnoj drami, koju on na simboličan način predstavlja.

Tako će historičar umjetnosti Lionello Venturi (1957) usporediti sliku Hristove glave iz perioda romanike što ju je naslikao Coppo di Marcovaldo (Crocifisso di San Gimignano) sa Giottovom (Cristo ante Caifás) iz perioda kasne gotike. On za Hristovu glavu Coppo di Marcovalda kaže: „Njegova predstava Krista je apstraktna, i pored ukazivanja da se radi o jednoj ljudskoj glavi; i doista, crte koje ocrtavaju tu glavu ne proističu iz iskustvenog poznavanja ljudske glave. Slikarev je cilj da izrazi svoju koncepciju Krista sredstvom apstraktnih linija i čistih kontrasta svijetlih i tamnih boja” (Venturi 1957: 33) Zacijelo, Coppo izražava Hrista kao Boga, dok Giotto predstavlja Hrista kao čovjeka. Zbog toga je Hristos za Coppo artikulisan kao apstraktni simbol, kao univerzalna shema, ili kao opći pojam koji označava nebesku božansku istinu u njemu. I krst na kojem je Coppov Hristos razapet više je stilizirani simbol na kojem se pojavljuju priče iz njegovom života. Za razliku od Coppo Hristos kod Giotta reaguje na datu situaciju, i on je predstavljen više trodimenzionalno, pa samim tim stiče ljudski lik i izražava ljudsku emociju, a ne božansku simboličku moć. Patnja na Hristovom licu kod Cappa je nebeska, dok je na Giottovom ljudska.

Zašto je uslikana glava kod Cappa di Marcovalda predstavljena plošno, bez poznavanje treće dimenzije? Možemo dati uvriježeni odgovor na to pitanje da zbog religioznog dogmatizma u romantizmu nije umjetnik imao otvoreni pogled ka svijetu, koji bi poznao geometrijsku perspektivu, u kojoj se *slika poklapa sa stvarima, a stvari sa slikom* (Gombrih 1984). Ali logično je i to da u horizontu svijeta koji počiva na teocentričnim principima nije moguća geometrijska perspektiva, jer iz nje gleda pojedinačni čovjek i on daje mjeru stvarima, a ne univerzalna božanska suština koja

4 Max Dvořák objašnjava pojam ljepote kod Tome Akvinskog koji je povezan sa božanskim idejama: „... kao što nekog čovjeka nazivaju lijepim ako su mu udovi proporcionalni u odnosu prema tijelu, tako i od svake ljepote treba tražiti odraz harmonične recipročnosti između pramisl nastanka i njezina isijavanja u zemaljskim stvarima čiju istinitost, ljepotu i dobrotu treba tražiti u podudaranju s božanskim idejama” (1999: 108).

se otjelotvoruje u Hrisu kao bezvremenom simbolu. Dakle, logično je da bezvremeni božanski lik, u kojem se otjelotvoruje nebeska suština, ne posjeduje treću dimenziju, a samim time ni izraženu težinu na svome tijelu.

Jedna od zanimljivosti u slici svetaca, kako je to primijetio italijanski filozof Emanuele Severino (2018), jeste da oni i na nebu pate i da zadržavaju 'dolore eterno', kao i sam Isus, *koji i u vječnosti neba kada je ispunjen beskrajnom srećom, konzervira negativno iskustvo patnje sopstvenog umiranja*. I to je jedan od paradoksa. Kako je zapazio Jacques le Goff (2005), u srednjem vijeku tijelo je bilo dvostruko predstavljeno, s jedne strane, ono je označavalo patnju, stradanje, grijeh, smrtnost, a, s druge strane, ono bi trebalo da je u raj u oslobođeno od zemaljskih okova i stega patnje, te da je prepušteno Božijoj blagodati i milosti. Ali, sveti, apostoli, Isus, djevoja Marija na freskama, ikonama i drugim srednjovjekovnim prikazima i kada se prikazuju kroz dvodimenzionalnu plošnost, iz koje prosijava božanska svjetlost puna milosti i blagosti, a koju ne determiniše gravitacijska sila što privezuje tijelo u zemaljske okove, pate.

Figure likova na stećcima iako su predstavljene plošno, dvodimenzionalno, ne otjelotvoruju nebesku božansku suštinu, ispunjenu patnjom mučenika, isposnika. Figure imaju ljudske osobine, a ne svetačke, pa se tako pojavljuju i antropomorfnu krstovi na stećcima. Ali, one ne prikazuju pojedinačnu ličnost koja posjeduje svoju prepoznatljivu osobenost, kao što su likovi u renesansi, naprimjer, Giottov Hristos. Možemo reći da uslikan lik na stećku, iako se referira na život osobe koja leži pod kamenom, ima i opće i pojedinačne karakteristike istodobno, dakle, klesar nije od te osobe stvorio samo jedan univerzalni božanski simbol, kao kod Coppia, niti je isklesao precizne osobenosti tog lika, kao kod Giotta. Zapravo svi isklesani likovi su jako slični, kao da su izgrađeni po jednom modelu, ali uprkos tome svaki reljefni prikaz posjeduje svoju osobenost, koja se opire mehaničkom, repetitivnom ponavljanju. Uklesani lik ne koristi stećak kao podlogu, već kao da se tektonski gradi iz samoga geometrijskog oblika, kao da ga dopunjava, otvara. Njegovo postojanje je utkano u samom materijalu bijelog mramora.

Tako Marko Vego, osporavajući vezu između bogumila i stećaka, kaže: „Zao bog je, po učenju katara, stvorio ovaj vidljivi svijet, pa i sve vrste spomenika. Sama pojava stećaka i likovna ostvarenja na njima ne idu u prilog bilo koje dualističke vjeroispovjesti. Dualisti su svoje pokojnike pokopavali u šumama, na neobilježenim mjestima. Pravi dualista, katari, ne veličaju ljudsko tijelo nego jedino duh” (Vego 1980: 346-347). On se poziva na odluke Crkvenog sabora katoličkog obreda u Portugalu, održanog 563. godine, u kojima je naglašeno da manihejci – bogumili

smatraju za smrtni grijeh predstavljanje ljudskog tijela. Po snazi tih argumenata možda možemo tvrditi da šiti, naprimjer, nisu muslimani, jer oni dozvoljavaju slike Muhameda, dok suniti ne dozvoljavaju. Iako je opšteprihvaćen stav da u islamskoj civilizaciji nema slika koje mimetiziraju neku određenu zemaljsku pojavu, ipak ne možemo reći da šiti nisu muslimani. Dakle, pravilo koje je važno za određene katare petsto godina prije u Španiji ne znači da nužno treba da važi za bosanske krstjane petsto godina poslije. No, u ovom je kontekstu bitno da postavimo pitanje: da li je na stećku naslikano tijelo? Naime, naslikani lik sadrži tjelesnost, ali koja se preobrazila u simbol. Lik jeste nadindividualan, ali ne pripada 'carstvu nebeskom' u smislu da je prožet duhovnom bestjelesnošću, koja nam se iz drugog svijeta obraća. Jer da nam se obraća iz drugog svijeta, posjedovao bi autoritativni izgled, kao da bi nam se obraćao iz natpozicije, iz božanske neupitne istine, kako su inače predstavljeni bestjelesni, božanski likovi u srednjovjekovnom evropskom slikarstvu.

POJAVA KRSTA

Ono što je evidentno na stećku, za koji Krleža smatra da predstavlja kosmologiju bogumila, jeste pojava krsta na osnovu koje možemo reći da ukazuje na hrišćanski karakter te umjetnosti. Bešlić je ponudio jednu sistematizaciju krstova na stećcima: „Postoji više vrsta, a mnogo podvrsta ovoga motiva na stećcima i vrlo je teško i nesigurno sačiniti njihovu listu. Evo, približno tačne liste njihovih osnovnih vrsta: grčki, latinski, Andrijin, Tao-krst, procesijski, kalvarijski, lorenski, antropomorfn, stilizovani, svastika i ostali” (1982: 178). Ali, isto tako, možemo postaviti pitanje da li je riječ o nekim univerzalnim arhetipskim simbolima koji mogu biti i prethrišćanski, kao i ranohrišćanski? Također, da li je povezan sa dualističkim vjerovanjem s obzirom da se smatra kako bogumilsko vjerovanje ne počiva na poštovanju i klanjanju samome krstu, na kojem je Isus razapet, jer je on za njih simbol Isusove kazne i smrti? Zapravo, tumači dualističke ikonografije smatraju da je krst simbol Isusovih raširenih ruku (Dizdar 2021)⁵ i svjetlosti koja se iz njega širi. Karakteristično za krstove u

5. Gorčin Dizdar, pozivajući se na ikonologiju Panowskog, u svom tekstu razmatra kako je moguće prikazivanje krstova na stećcima i kako to da su stećci neki oblikovani u obliku krsta, a da se pritom ne isključi mogućnost da su oni nastali u skladu sa učenjem dualističke, manihejske vjere i praksama Crkve bosanske. „U kontekstu obogaćene ikonografske slike križa, čini se da ovaj motiv na stećcima ima najprije alegorijsko ili simboličko značenje, prije negoli mimetičko ili naturalističko. Potpuni nedostatak raspeća već je spomenut i hipotetički povezan s prisustvom doketističke kristologije. Bizantski ili patrijarhalni križ ili, pak, njegove varijacije, pojavljuje se na ukupno osam stećaka, od kojih su četiri locirana na samo jednoj nekropoli (Vrlika kod Knina). Koristeći standardnu heraldičku terminologiju, ostali križevi na stećcima ugrubo bi se dali razvrstati u nekoliko kategorija: grčki, latinski, solarni, plosnati, dvije vrste sidrastog (u ikonografiji poznati kao cercelee i molin), antropomorfn, lisnati te ank i svastika. Neophodno je naglasiti da su ove kategorije u određenom mjeri artifi-

obliku stećka kao nadgrobne spomenike jeste da na njima nema raspeća, nema tijela Božijeg sina, kao ni ljudi koji kleče pred krstom ili pred Bogom.

Prepoznatljiva figura na stećcima jeste isklesani lik čovjeka, koji stoji uspravno s frontalno otvorenom rukom prema posjetiocu, a iznad njega je sunce. Taj motiv se pojavljuje na možda najpoznatijoj nekropoli stećaka u Radimlji kod Stoca,⁶ te Krleža, vjerovatno referirajući se upravo na tu nekropolu, kaže:

„Jedan od glavnih motiva te zagonetne instrumentacije je ljudska ruka. Ljudska ruka javlja se od dordonskih spilja do Helade (kao što je poznato) kao važan rekvizit nadgrobnih spomenika. Mirno, tomistički sklopljena na sredovječnim sarkofazima, ljudska ruka živi od gotike do suvremene pariske škole kao glavno pomoćno sredstvo, da nam se ljudski lik protumači i približi upravo pomoću ovog, za portret pojedinca često mnogo važnijeg detalja od ostalih dijelova naše ovozemaljske pojave. Ove viteške, feudalne ruke nepoznatih i davnih bosanskih baruna u oklopu, ruke boljara koji se opraštaju od nas na odlasku za Aheront – u ritualu rimskoga pozdrava – uzdignutom desnicom, s otvorenim dlanom kao ruke saobraćajaca kada zaustavljaju promet u gradovima, ove glomazne, teške desnice, što nam se javljaju s druge obale, da li su znamenji prijete ili pozdrava – tko bi to znao i mogao da kaže?“ (Krleža 2009: 1)

Čovjek otvorene ruke koji je uklesan na stećku, s druge strane obale, ili s druge strane ovostranog, otvara se ka životu. On ne označava dobrog pastira, vođu, niti na krstu moli Boga da oprostí čovječanstvu koje ne zna šta čini. Dakle, kod njega nije prisutno idolopoklonstvo niti povinovanje nekoj božanskoj, niti stranoj sili. On nietscheanski stoji uspravno, samo ne sa idejom da je ‘Bog mrtvav’, već da postoji pomirenje nebeskih i zemaljskih sila u njegovoj ispruženoj ruci. Njegov simbol ne označava osjećanje ‘duga’, niti upućuje na ‘nečistu savjest’, o kojoj je Nietzsche govorio u *Genealogija morala* (1986) dok je demaskirao porijeklo hrišćanskih vrijednosti zasnovanih na poniznosti, asketskom moralu i kroćenju tjelesnih impulsa.

jelne, jer unutar križeva na stećcima nalazimo veliku varijaciju oblika te brojne ‘hibridne’ slučajeve, odnosno kombinacije dvije ili više kategorija. Također, križ je često kombiniran s neobičnim geometrijskim motivima i simbolima poput spirala, ljiljana ili grozdova” (Dizdar 2021: 131).

6. O nekropoli stećaka na Radimlji Oto Bihalji-Merin je rekao: „Ova kamena zajednica mrtvih leži u ravnici, na obali rečice Radimlje koja leti sasvim presuši, uokvirena nežnozelenim planinama krša, od iste građe od koje je i ovo kamenje isklesano. Najsnažniji doživljaj na ovom groblju, pod suncem ranog popodneva, kad svetlost i senke ističu plitko izvajane likove i znamenja, pružaju figure muškaraca sa uzdignutom glomaznom rukom i ukrućenim okruglim licem. Plitko izvajane, upečetljive simbolike, uproščene gotovo da apstrakcije, ove slike nedvosmisleno pokazuju da ne teže prikazivanju prirodne stvarnosti nego stvarnosti svog značenja. Ono nadindividualno i simbolično čini draž ovih predstava. To su većinom valjda vlastela u oklopu i čizmama, sa strelom i lukom levo nad glavom, koji su na to mesto stavljeni možda kao heraldički znaci, ali u isti mah i kao dobro odmeren raspored prostora. Između glava i izdignute ruke krug, koji se stalno ponavlja, venac, sunčev točak, izvor svetlosti. Oni stoje tu, ti ljudi iz grada mrtvih, jedni pored drugih, jedni iza drugih, kao stražari i čuvari jednog zaboravljenog sveta” (1962: 11).

Ostaje niz otvorenih pitanja o značenju te ruke, da li je njen smisao molitva, nebeski poziv s onoga svijeta, darovanje, briga, poziv, starateljstvo, blagoslov, pomilovanje, poziv drugoj ruci da je dotakne, ljudsko djelo koje komunicira s mrtvima, vječnu kreativnu stranu ljudskog stvaranja koje se ogleda u otvorenim dlanovima, vječni pozdrav koji traje kroz vijekove; poruku da se zaustavimo, da ne diramo umrlog, jer 'on je bio gdje smo mi, a mi ćemo biti gdje je on' ili, pak, simbol „društvenog ugleda, vlasti, a vjerovatno i spremnost na neku osvetu” (Bešlagić 1982: 314)? To ne znamo, to možda možemo da naslutimo!

Otvorene ruke mogu da upućuju na hrišćansku figuru oransa, koji stoje s ispruženim rukama u obliku molitve. U *Leksikonu ikonografije* za oranse se kaže: „Orans, gen. oranta (lat. *orans* 'onaj koji moli' < *orare* 'moliti'). Naziv za molitveni stav u religijama mediteranske antike, uključivši i krišćanstvo prvih stoljeća. Ikonografski se prikazuje kao ženski lik u stojećem stavu raširenih ruku i dlanova okrenutih prema gore. Smisao te geste jeste otvorenost dlanova (a to znači i svega čovjeka) prema gore, to jeste prema Bogu, sa željom da on te prazne dlanove ispuni svojim darovima. Katkad se orans shvaća kao personifikacija pobožnosti (lat. *pietas*) u nehrišćanskoj antičkoj ikonografiji. U kršćanskoj ikonografiji to je uvijek prikaz Bogorodice. Kao molitveni stav, u praksi je u prvim stoljećima kršćanstva bio općenit za sve kršćane, a kasnije se zadržao samo u misi i to samo za svećenika. U nekim krajevima, pa pa tako npr. i u Bosni, vjernici u nekim prigodama i danas mole u tom stavu” (Badurina 2000: 471-472).

Sada se možemo zapitati da li je prikazani lik o kojem govori Krleža orans? Možemo reći da Krleža ne primjećuje vezu između oransa i lika uklesanog na stećku. Zapravo, oransi su vezani, kako to stoji u rječniku, za kult Bogorodice, dakle, radi se o ženskom liku, mada se kaže da su to tako svećenici molili i da se tako ponegdje moli u Bosni. Ali orans drži ruke okrenute ka nebu, dakle, okrenute ka gore, dok lik na stećku drži frontalno ruke, pravo. Dakle, ako se moli, on onda svoju molitvu toliko ne usmjerava ka gore, već i ka ovom svijetu, ka zemaljskom. Onda se možemo se pitati da li se u toj pozi prepoznaje lik minojskih figurina iz grobnice iz Knossosa (Heraklion muzej Kreta), jer su one imale ruke okrenute u molitvu frontalno? Isto tako, postoji muška figura iz Tylissosa, koja drži stisnutu desnu šaku na čelu za vrijeme molitve (Biers 1996). Neke sličnosti ima, ali, isto tako, razlike su upadljive! Širina otvorene ruke na stećku, koja je prema zakonu semantičke perspektive veća od same glave, govori o nekom autentičnom izrazu koji se konvencionalnim znanjima teško može odrediti. Možda možemo tvrditi da je prikazani lik kombinacija paganskih

i monoteističkih simbola, ali i da se opire i jednom i drugom simbolu, te da se izražava na jedan samosvojan način.

Zanimljivo je da u likovnoj kompoziciji ruka na stećku sadrži veće značenje od samog lica. Bešlagić, na svoj način, navodi višeznačna značenja podignute ruke figure uklesane na stećku:

„Solovjev je muške figure sa raširenim rukama, kao i čovjekolike krstove, tumačio kao heretički simbol Krista, ali je istovremeno smatrao da figura čovjeka raširenih ruku može da označava pokojnika koji se ‘načinivši krst tim gestom približava Isusu Krstu’. On smatra, dakle, da figure raširenih ruku mogu da označavaju Krista, a možda i samog ‘pravog krstjanina’ koji je dobio isti oblik kao i Krist. Slično Solovjevu, D. Vidović je antropomorfne krstače smatrao Kristovim raspećem, ali ne u heretičkom, nego u ortodoksnom smislu. Za M. Wenzel muške stojeće figure često predstavljaju predstave pokojnika ‘pretežno onako kako su izgledali za života’, a one sa podignutim rukama također vidi kao predstave pokojnika, ali u njihovom ‘preobraženom stanju’. Ona misli da oružje u rukama figura označava svjetovni, a krstovi, štapovi, knjige i vijenci da možda označavaju duhovni položaj pokojnika. (...) O. B. Merin u izdignutoj ruci vidi obraćanje višim silama sa magijskim značenjem, da se javlja ‘rano kod arhitičnih figura drevnosti’. On misli da bi to mogao biti gest zaklinjanja, ali ne mora da znači obožavanja, nego ‘pravi stav komuniciranja sa mitskim i htonskim silama, stav božanstva, same sile’.“ (Bešlagić 1982: 312)

Wenzel navodi da je takav pozdrav, zapravo, pozicija ruke bio prisutan i kod rimskih legionara: „Ruka je bila u upotrebi kao legionarski simbol, a pojavljivala se i u vidu bronzane šake posvećene bogovima Sabaziosu i Jupiteru Doluhenu” (1965: 291). Lovrenović (2013) iznosi tezu da je prikazani čovjek sa rukom otjelotvorenje paganskoga boga Vida. Ipak, radi se samo o hipotezama i svaka naša tvrdnja o tome šta one znače je zapravo hipoteza.

RELIGIOZNA PONIZNOST

Trebali bi pojasniti šta za Krležu znači da lik na stećku nikada ne kleči? Veoma čest motiv u srednjovjekovnom slikarstvu je kako vjernik kleči pred Bogom. Tako Ivančević navodi da je donator slike bio prikazan umanjen kako kleči pred Madonom. A onda u renesansi donator se prikazuje kako kleči ravnopravno, po veličini s Madonom:

„Promotrimo li tako u povijesnom slijedu slika i razvoju srednjovjekovnog slikarstva monumentalnu ikonu zadarskih benediktinki, vidjet ćemo da je manje važno što je lik donatora sićušan, a neusporedivo važnija sama činjenica što se lik jednog suvremenika ‘običnog’ čovjeka uopće pojavio na ‘svetoj’ slici, makar i uz Bogorodičina stopala. U prethodnome, romaničkom slikarstvu to nije bilo ni moguće ni zamisliti. Koliko god malen i u funkciji skrušenoga i poniznog donatora, u gotičkom je razdoblju prvi put, nakon gotovo tisuću godina, čovjek – pojedinac ponovo ‘stupio na likovnu scenu’ zapadnoeuropske sakralne umjetnosti. Kao rezultat i izraz probuđenog humanizma XIII. stoljeća, čovjek se osmjelio da svoj prolazni lik naslika uz najuzvišenija božanska bića kršćanske religije, Bogorodicu i Krista. A budući da oni prema kršćanskoj dogmi i vjerovanju borave u raj, i donator se našao uz njih u raj, ili barem neposredno komunicira sa njima ‘s onu stranu’ realiteta. Proglasio se, dakle, pravednikom dostojnim raja, već za života, samouvjerenom prejudicirajući Posljednji sud, na kojem će tek, prema Svetom pismu, biti presuđena kazna grešnicima da idu u pakao i nagrada pravednicima da budu u raj.“ (Ivančević 1996: 30)

Ivančević pravi razliku između gotike i renesanse, u kojoj donator kleči tik pored Madone, jer u renesansi „nebeska bića se počovječuju, a zemaljska uzdižu do božanstva” (Ivančević 1996: 31). Zapravo, donator u slici Madona kancelara Rolina nizozemskog slikara Jan van Eycka, koja je naslikana 1436. godine prikazan je kao čovjek što se ‘uzdiže do božanstva’ ali koji izražava „skromnost i poštovanje što iskazuje klečanjem i sklopljenim rukama” (Ivančević 1996: 31).

Dakle, za razliku od klasičnih srednjovjekovnih prikaza čovjek na bosanskim srednjovjekovnim mramorovima uspravno stoji. On ne treba da se sićušan pokloni božanskoj nebeskoj veličini, niti da se odvaži da tako pokoran bude ravnopravan sa božanskim stvorenjem kao u renesansi. Iz njegovog ljudskog lika na kamenu progovara božanski beskraj, koji se ispoljava kroz podignutu ruku! Time je Krleža uputio kritiku dogmatskoj religioznoj praksi, koja kroz strahopoštovanje, poniznost, potlačenost nagoni čovjeka da se obraća ne samo prema božanskom apsolutnom već i prema gospodaru ili, pak, prema tuđinskoj sili. Krleža upravo kritikuje hrišćansku umjetnost zbog njezine pretenzije da kroz prizore golgote i kalvarije imperijalno ovlada svijetom i da u čovjeku izazove bogobožnost i strah koji ga parališu i što ga potčinjava da postane poslušni sluga nekog gospodara, pa bio on predstavljen u obliku Boga, imperatora, Vatikana, Istočne crkve, velike Imperije, aristokratske klase.

Za njega ‘crkveni misterij’, kako je to rekao u svome čuvenom referatu na Kongresu književnika u Ljubljani 1952. godine, kada se obračunavao sa staljinističko-faraonskim dogmatizmom u ime socijalne ideje borbe protiv ‘gladi i tiranije’, ide

paralelno sa državotvornim patosom, koji svoj univerzalni mesijanizam pretače u kolonijalizam (Krleža 1988). Tako Krleža u tom referatu govori o srednjovjekovnim religioznim slikama:

„Šta se zbiva na tim religioznim slikama? Ljude sijeku, paraju, režu, kolju, pile, utapaju, kuhaju u vrelom ulju, strijeljaju i vješaju. Na tim crkvenim slikama teku krvave vode iz svetačkih grobova, plamte gradovi, urla pokolj po ulicama i crkvama, muče ljude, bodu ih iglama, noževima, truju ih, pale ih na lomačama, osljepljuju ih, vežu ih lancima, bodljikavom žicom i konopima, muče ih moralnom torturom, nasiljem, prisilnim polaganjem zakletava, odricanjem od svoga uvjerenja, hapse ih, hrane ih ricinusom, duhanom, režu im spolovila, baca ju ih zvijerima, kopaju im oči, siluju djevice, krađu, robe, pale, otimaju, opijaju se i kockaju. Na tim je slikama Krvnik ostvaritelj zemaljskih planova, a jedini ideal jeste Smrt i to Smrt svetačka: držati u rukama svoju vlastitu glavu i tako klečati pred negacijom svakog ljudskog života kao pred božanstvom vječne ljubavi. Moralni teror zrači iz tendencioznog, idejnog, religioznog slikarstva i širi se panika pred smrću, koja je neminovna i svespasavajuća sila, osnovni svemirski zakon. Smrt uništava čovječanstvo po principu mistične postojanosti, u perverznoj i otrcanoj, banalno glupoj monotoniji svakodnevnih molitava: pomolimo se za dušu onoga koji će prvi među nama biti obješen, zaklan, osuđen na smrt, spaljen ili raščetvoren“ (Krleža 1988: 25-26)

Krleža je slične teze iznio u predgovoru *Podravskim motivima Krste Hegedušića* (1971).

Možemo pomisliti da se Krleža suprotstavlja onoj poetici koja opisuje ljudsku brutalnost, vulgarnu tjelesnost, kao i tamnu stranu ljudske prirode te želi da istakne kako svaki govor o zlu glorificira zlo? Ne! Naprotiv! Krleža itekako u svojoj literarnoj poetici opisuje povijesnu brutalnost koja kroz mit o ‘mesijanskom spasenju i sveopćoj ljubavi’, ljudsko meso pretvara u robu, sirovinu za vojnu, tržišnu, ideološku, političku, moć i strategiju. Njegovom stvaralaštvu nisu strani opisi povijesne bestijalnosti, kao i krvoločni zakoni historije, čiji su pronositelji dželati i satrapi, koji u ime licemjerne ideje dobra, najčešće pobjeđuju nad istinskim prosvijećenim pojedincima,⁷ spremnim da u ime ideje žrtvuju i svoj život.

Ali njemu je kao i Nietzscheu strano teološko prikazivanje patnje, u kojem je radi nebeskog spasenja nužno proći kroz golgotu sopstvenog tijela. Strano mu je objašnjenje u kojem svaka patnja i svako ljudsko stradanje imaju svoju svrhu i cilj koji se opravdavaju u ime ‘vrhunaravne istine’. (U tom kontekstu, strana mu je i staljinistička dogmatika koja u ime zemaljske ‘vrhunaravne istine’ negira pojedinačni život.) Za Nietzschea (1986) reaktivne snage, prikazujući život kao ‘dolinu plača i

7. O tome možemo svjedočiti u Krležinoj antiratnoj prozi *Hrvatski bog Mars* (1982b).

suza' u kojem vlada 'grešnost', 'izopačenost', 'razvratnost', osuđuju sam život, te nastoje da od njega pobjegnu u imaginarnu transcendentalnu bestjelesnost i pritom su vođene 'duhom osvete' i 'resantimanom'. Zacijelo, kroz bijeg od života i njegove surovosti, te traženje sigurnog nebeskog utočišta i pribježišta, vjernici se ne oslobađaju od istih, već, smtara Nietzsche, još dublje upadaju u zemaljske ponore. Bijeg od tjelesnih okova, jeste, zapravo, tjelesni proces u kojem duh osvete i resantiman caruju na način da se oni doživljavaju kao samo 'vrhunaravno dobro', kao Bog sam. Stoga, Krleža kaže: „Ljudsko tijelo, kao srednjovjekovan pojam, stan je razvrata i pohote smrtnih grijeha. Kao sijelo nečastivog trebalo je to bijedno ljudsko tijelo da prođe kroz čitav filter dijabolizirane kozmogonije, da bi se u zvjezdanom, vrhunaravnom smislu očistilo otkupljenjem” (1979b: 249). A to tjelesno pročišćenje čovjek treba da izvrši nad samim sobom, da postane zvijer koja samu sebe napada, sistematski poništava i samooptužuje, te da u vlastitom samožrtvovanju upozna vječnu i neiscrpnu ljubav.

Krleža često spominje i portret Jacoba Bellinija u kojem je naslikan posljednji bosanski kralj Stjepan Tomašević kako kleči pred figurom razapetog Isusa i moli za pomoć. Portret je, kako se smatra, urađen 1461. godine, u trenutku kada je čekao krunu od pape i njegovu pomoć od osmanske najezde. U njegovom poniznom i snishodljivom klečanju Krleža prepoznaje i licemjerni politiku Pape koji nije pomogao Bosni kada su osmanske trupe ušle i okupirale je 1463. godine te Tomaševiću odrubile glavu. Krleža je povodom te slike napisao:

„Ima li u evropskom slikarstvu mnogo kraljevskih donatora koji tako pokornički iskreno kleče pred Likom Spasiteljevim kao što se usitnio pred Kristom posljednji bosanski kralj Stjepan Tomašević? Onaj milosrdni stav Sina Čovječijeg kojim se slabokrvni lik jednog šablonski slikanog akta sagnuo spram kraljevskog molitelja u brokatu, ona uzvišena simbolika mizerne skjavonske kraljevske audijencije pred Pantokratorom svjetova i vijekova govori za sebe čitavo poglavlje naše feudalne historije. Posljednji patarenski kralj, pokajnički krivovjerac i obraćenik u istom licu, na koljenima, sklopljenih ruku, ponizno slavenski vapi za latinskim, zapadnoevropskim, rimokatoličkim spasenjem, jer je bogumil, jer piše knjige bosančicom, jer je mahinejac kojem prijete dvije katastrofe istodobno: turski kolac ili latinska lomača. Duhom odsutna, aristokratska, gotovo nehajna poza Kristova, kojom potpuno pasivno, upravo nervozno, sluša ovog barbarina gdje ga gnjavi nekom svojom mračnom balkanskom političkom problematikom, glavni je motiv ove pogrebne kompozicije.“ (prema Cvitković 1982: 106)

Za Krležu, kada je jedan manihejac kleknuo i molio za pomoć, tada je usitinu bio poražen i prihvatio je smrtnu presudu. Isus Spasitelj, kojem se moli bosanski kralj, jeste zapravo otjelotvorenje Evrope koja se nemilosrdno odnosila prema hereticima i prema malim narodima.

ŽIVOTNA VEDRINA

Krleža tvrdi da u likovnim prikazima na stećcima nema tjelesne bestijalnosti, koja u ime 'nadnaravne ideje dobra i boga' osuđuju život sam, već da u njima vlada životna krepcost:

“Dinamika životnog ritma, koji nam gotovo lirski suptilno progovara iz ovoga kamena, sve je prije nego mračan i dijaboliziran pesimizam.” (1982a: 368)

„Bogumilsko umjetničko djelo nije imitacija prirode. Neotupljene konvencijom, konture ovih reljefa su u rafiniranoj igri svjetlosti mekane kao hod srne, i ovi jahači, obasjani mjesečinom, djeluju dematerijalizirano kao pojave tihog i zaboravljenog sna. Čovjek ima osjećaj da stoji nad ruševinama jedne davno potonule Atlantide, koja nam progovara kroz nejasnu koprenu tajanstvenih doživljaja o stvarima danas potpuno nepoznatim. U ovoj skulpturi otvaraju se prostori zakarpatskih i azijskih daljina, ona nam diže zavjese nad izgledima sve do Kavkaza i Perzije. Ovi uznemirujući detalji gotovo suvremene postimpresionističke tehnike, ova bogata partitura puna lirizma, ovaj kompendij znanja i moralne svijesti, sve nam to dokazuje jedan neobično visok umjetnički potencijal, koji djeluje sugestivno.“ (1982a: 365)

Krleža primjećuje da likovni izraz na stećcima nije puko imitiranje prirode, ali nije, isto tako, 'otupljen konvencijom', shemom, fiksiranom normom koja ukružuje životne prikaze kroz učvršćeni religiozni dogmatizam. Na stećcima vidi 'otvaranje prostora' i vremena, približavanje dalekih civilizacija: do "Kavkaza i Perzije" i zbog toga oni kao da posjeduju neku oniričku stvarnost, iz nekog 'zaboravljenog sna'. Što opet ne znači da je u tim prikazima dominirala onirička iracionalna nestvarnost puna haosa i košmara, već da taj snoliki izraz omekšava krutu konvencionalnu konturu, dematerijalizira 'u rafiniranoj igri' u kojoj bijeli mramor dobija elemente svjetlosti.

Njegovo poređenje sa postimpresionizmom je zanimljivo, jer jedna od odlika postimpresionizma jeste da povratak linearnom predstavljanju stvarnosti. Zacijelo, impresionizam je razvio likovni izraz u kojem dominira svjetlosna senzacija, u kojoj se svaki zemaljski obris, forma rastače unutar impresija samoga umjetnik. Postimpresionisti se vraćaju konturi, ali ta kontura nije fiksirana i odjelita da se jedno prikazano biće oštro i jasno odvaja od drugog. Tako, naprimjer, Paul Cézanne je u svom slikarstvu pomirio linearno i pikturno (Venturi 1957). Paul Gauguin otkriva

dvodimenzionalnost u predstavljanju egzotičnih figura na Tahitiju, koje nisu ra-
stočene, u kojima granica nije nejasna i koje nose elementarnu, primordijalnu snagu
sličnu onoj koja se pojavljuje u likovnom prikazu stećaka. Možemo reći da prikaz na
stećcima u nekoj svojoj poetskoj nedovršenosti i elementarnom izrazu ima nešto od
kompozicija Paula Kleea u kojima figure gube gravitacijsku osnovu: predstavljene
figure na stećcima, u većini slučajeva, kao da bestežinski lebde na samome stećku.
Pozadina u kojoj su smještene figure nije jasna. Ne radi se o interijeru neke prostorije
niti, pak, o eksterijeru, dakle, ne možemo racionalno razabrati o kojem pejzažu je
riječ, jer možda je predstavljeni pejzaž sama tekstura mramora. Nema teksta koji bi
nam nedvosmisleno ponudio neku razumljivu priču, koja opravdava pojavljivanje
određenog lika. Oto Bihalji-Merin (1972) na istom tragu posmatra stećke u okviru
naivne umjetnosti.

Da preciziramo, u klasičnoj helenskoj umjetnosti, koja je počivala na principima
'harmonije, simetrije i proporcije', općeprihvaćeno je stanovište da konture, koje
omeđavaju određene figure, trebaju biti jasne, neprekidne, čvrste, pa i onda kada
modeliraju neki sadržajem napet, dinamičan i ritmički heterogen oblik, kao što je,
naprimjer, smrt Laokona i njegovih sinova. Tri odvojene figure objedinjuje i
ujedinjuje zmija, koja guši dva Laokonova sina i njemu ujednom ubrizgava smrtonosni
otrov! Dakle, zmija čija smrtonosna moć ubija, ujedno spaja tri figure, ne da im da
se razdvoje, povezuje ih u jedinstven oblik, koji krase, kako to kaže Winckelmann,
„plemenita jednostavnost i smirena uzvišenost” (Pelc 1995: 53). Winckelmann (1996)
smatra da su kanon i ideal u oblikovanju ljudskoga tijela, kao i prirode, uspostavljeni
u antičkoj, klasičnoj umjetnosti, kroz jasnu i čvrstu konturu. Za Winckelmana je
nezamislivo da su konture na skulpturi ili, pak, na reljefu, raspršene, titrave,
nedovršene, te da počivaju na principu pikturalnosti, kojom je Heinrich Wölfflin
opisivao Berninijevu baroknu skulpturu. Tako Wölfflin kaže:

„Ocjenjujući negativno baroknu skulpturu, Winckelmann uzvikuje s prezirom: ‘Kakva li je samo
to kontura!’ Zatvorenu, izražajnu liniju konture on smatra bitnom značajkom svake skulpture, a
okreće leđa onoj čiji mu obris ne pruža ništa. Međutim, pored skulpture s naglašenim,
osmišljenim obrisom zamisliva je i skulptura s obezvrijeđenim obrisom, gdje se izraz ne oblikuje
u liniji – takva je umjetnost baroka.” (1998: 65-66)

Na stećcima ne možemo prepoznati tu jasnu, preciznu konturu koja razgraničava
jednu stvar od druge. Kontura je na jedan elementaran način titrava, nedovršena,
neobrađena, sirova, ali to ne umanjuje bogatstvo njezinog izraza. Možda možemo
pretpostaviti da klesari koji su obrađivali stećke nisu poznavali umijeće stvaranja

oblika prema principu ‘harmonije, simetrije, proporcije’, ali su ipak imali smisao za kompoziciju, za ‘ravnotežu’ unutar svoga ‘naivnog izraza’! Zacijelo, oni nisu kao Bernini, koji je, poznavajući renesansno modeliranje, težio da prevaziđe klasične renesansne norme uobličavanja u kojima obris omeđava i zatvara određenu figuru. U samoj nedovršenosti na stećcima prepoznamo iskrenost, a koju možemo povezati i sa naivnim pogledom na svijet koji odražava neku duboku vjeru i samoprepoznavanje. Možemo postaviti pitanje: zbog čega nedovršenost, titravost, isprekidanost konture posjeduje autentičan izraz? Upravo stoga što su život, priroda i svijest u stalnom ‘trajanju’; oni su uvijek u neravnoteži, koja se odmotava i otvara; dakle, sam život se opire zatvaranju u omeđene forme! Čvrsta i snažna linija na reljefu koristi materijal na kojem je utisnuta kao sredstvo, dok kroz nedovršenu i titravu liniju materijal sam – mramor od stećka – progovara. Tako ono što je rekao Wölfflin za barok, u kojem je kontura ‘obezvrijeđena’, možemo reći, u još radikalnijem smislu, za impresionizam. Ali postimpresionizam, koji vraća formu, i dalje sadržava nešto od impresionističke rastočenosti, tako da forma kod postimpresionista nije posjedovala ukrućenost, simetriju, proporciju, klasičnu racionalnu ravnotežu, već se u samim konturama odigravala drama kretanja, vibriranja, koju možemo, mada u sasvim različitom kulturnom i historijskom kontekstu, prepoznati i na stećcima! Isto tako, možemo pretpostaviti da je jedan od razloga za fluidnost oblikovnih linija na stećcima onirički karakter motiva koji se mimetiziraju. No, ostaje otvoreno pitanje: da li su motivi koji su utisnuti na ‘bogumilskim mramorovima’ prikazi arhetipskih simbola, koje susrećemo u snovima, u dubinama psihe, u nesvjesnom?

ŽELJA ZA SLOBODOM

I povrh svega, Krleža u bosanskom stećku prepoznaje želju za slobodom, čovjeka koji nije sluga nečije tuđe volje, jer nad njim ne vlada ‘kult smrti’, Stećak, zapravo:

“... negira zaglupljujuću misao umiranja na koljenima pred zagonetkom bilo kakve prekogrobne hijerarhije, i od hiljada i hiljada ljudskih ruku na ovim monolitima ni jedna nije sklopljena u predsmrtnoj molitvi. Ni jedan bogumilski lik ne kleči pred autoritetom religioznih nadzemaljskih i ovozemaljskih simbola. Pred nama su nadgrobni spomenici naivnih i čistih evanđelista, laika koji nijesu do svoje propasti priznali nikakve crkvene hijerarhije, smatrajući umorstvo najvećim grijehom, a cezaropapinstvo đavolskom negacijom svih evanđeoskih principa” (Krleža 1982a: 360).

Možda je Krleža i pre naglasio želju ka samostalnosti i slobodi, jer nakana skulptora nije tolika da kroz stojeći stav prikazanog lika naglasi otpor spram stranog zavojevača, već da veliča djelo ukopanog. No, bilo kako bilo, čovjek sa otvorenom rukom ne izvršava volju neupitne i beskonačne božanske sile, koja stoji nad njim i koja njime upravlja. Možemo reći da se na stećcima, iako oni dobro predstavljaju velmože, otjelotvoruje, ‘narodna, pučka, paganska, umjetnost’, koja se opire kanoniziranoj vjerskoj hijerarhiji nametnutoj od crkvene elite koja je tada vladala Evropom. A za nju Krleža, pišući o Erazmu Roterdamskom, kaže: „Sve se u Crkvi pretvorilo u formalnosti: inkvizicija, šizma, hereza, krivovjerstvo, lomača i smrtne osude u masama, sve to predstavlja negaciju Kristova simbola kao lika ljubavi i vjere” (1979b: 19).

Isto tako, na stećku ne možemo prepoznati templarsko-mesijansku snagu ratnika – viteza koji kroz ‘oganj, krv i mač’ nameće ‘istinsku i jedinu moguću vjeru’. U tom kontekstu Bešlagić navodi: „Ne bi bilo veliko iznenađenje kada bismo na nekom od stećaka i našli scenu da afontirani konjanici gaze životinju ili čovjeka, zbog toga što su scene svetih ratnika mogle biti od izvjesnog utjecaja na majstore stećaka, ali takve scene na stećcima nema” (Bešlagić 1982: 349). On, doduše, kaže da ga ne bi začudilo, ali, isto tako, utvrđuje da krvavog prizora ubijene životinje ili, pak, ‘nevjernika’ jednostavno nema.

U svakom slučaju isklesani lik je ‘svoj’, pripada samome sebi i pored njega ne leži ubijeni ili poraženi neprijatelj, jer mu on nije potreban da sebe istakne. Zapravo, u mnogim prizorima na stećcima, pa makar oni bili prizori lova, konjanika ratnika sa kopljem, ne ukazuje se toliko dijabolični karakter samoga svijeta, predstavljen kroz snažne apokaliptične vizije u kojima su prisutne scene ubistava, masakara, kao i golgote i kalvarije. To opet ne znači da oni koji su klesali reljefne oblike nisu vjerovali u apokalipsu! No, na nadgrobnom spomeniku, ispod kojeg leži umrlo tijelo, ne prikazuje se makabrično tijelo ubijene životinje, čovjeka, kako bi se potcrtala, naprimjer, kroz krvavi žrtveni obred silina Božije moći, veličala Božija kazna, glorificiralo samožrtvovanje, prijetilo... Preciznije, iako su prisutni simboli, koji po svojoj sadržini upućuju na nasilje: kao što su scene lova, simbol mača, viteškog sukoba, koji može da označava konflikt između dobra i zla, ipak ono što se proteže kroz sve prikaze je ‘životna radost’, kako to zapaža Krleža.

Naprimjer, Bešlagić analizira stećak na kojem se prikazuje borba lava protiv zmaja: „Mislim da pojavu reljefnih motiva lava u borbi sa zmajem na stećku u Uboskom i Brotnjicama treba shvatiti kao starokršćansku alegoriju borbe dobra i zla...” Ali tijelo zmaja nije raščerečeno, nije iskidano, u njegovo tijelo se nije zarilo

zubalo, niti kandže lava, te se nije istakla osvetnička volja samog dobra da ovladava nad zlom koje je poraženo. U slučaju lova na jelena Bešlagić zapaža: „... u scenama stećaka nema ubijenog jelena (ima strijela već zabodenih u vrat jelena, ali nema onesposobljenog, ili usmrćenog jelena)” (1982: 339). Na tragu te konstatacije, Alojz Benac opisuje prikaz lova na medvjeda kopljem i kaže: „Karakteristična je scena sa medvjedom koji se uspravio na zadnje noge, a lovac mu probada trbuh svojim kopljem” (1967: 10). Dakle, medvjed ne leži, on nije strvina, ubijena životinja, nad kojom lovac demonstrira svoju apsolutnu moć.

Tako i Huizinga (1964) tvrdi da je u srednjem vijeku vladavala ideja fanatične osvete u ime dobra nad zlom, a postojao je i kult smrti, koji se manifestirao kroz lik leša u raspadanju. Zanimljivo je i to da na stećcima nema prizora proganjanja, paljenja, mučenja bosanskog čovjeka u srednjem vijeku od rimske kurije, s jedne, i pravoslavne crkve, s druge strane. Iz nekog razloga nisu ni prikazivali ‘demoniski lik’ vlastitog neprijatelja, niti su prikazivali vlastito žrtvovanje. Nasuprot tome, evropska srednjovjekovna umjetnost prepuna je prikaza ognja, pakla, dijaboličkih figura koje se koriste za zastrašivanje. Jedan od primjera je kapela Scrovegni koju je oslikao Giotto, u kojoj je naslikan Saturn koje jede vlastitu djecu. Prikazani motiv izmasakrirane djece kroz biblijsku temu *La strage degli innocenti* – Pokolj nevinih – naslikali su: Giotto, Duccio da Buoninsegna, Giovanni Pisano, Gentile da Fabriano, Domenico Ghirlandaio...

Stoga, Krleža kaže:

”Ovi bosanski nadgrobni spomenici, koji nam poganski prkosno govore o životnim radostima, o plesovima, o ljepotama lova, životinja i bilja, očit su dokaz jakog artističkog i moralnog nonkonformizma, koji je trajao stoljećima. (...) Aleksandru Sapiehi pao je u oči i bizaran oblik ovih bosanskih spomenika, koji podsjećaju na ‘krov posmrtno kuće’, i on je dao opis ovih skulptura koje nam simbolično predstavljaju vječnost životnog ritma, svakoj zaglupljujućoj misli o smrti – uprkos. Sapieha osjetio je poetsku inspiraciju koja nam s ovih spomenika govori o ljepoti ptica sličnih Ibisu, o sablasnim prividenjima fantastičnih životinja, o rijekama koje teku obasjane svjetlošću zvijezda, mjeseca i nebeskih sunaca, o oklopima viteškim, o turnirima, o kacigama, o konjima i o oružju, o tri gazela, medvjeda, pasa i kurjaka kroz beskrajnu množinu šuma, pejzaža i daljina, uokvirenih dekorativnim konopom slavenskih mrtvačkih sanduka.” (Krleža 2009)

Iako je Sapieha vjerovatno od jelena vidio gazele, i čitav opis posjeduje egzotičan ton i zanos, ipak, sam duh ‘životne radosti’ u prizorima na stećcima je prepoznat.

POSMRTNO KOLO

Interesantno je pitanje da li se životni ritam manifestira, naprimjer, u prikazu kola, plesa na stećcima. Naime, Wenzel (1999) smatra da je na stećku prikaz posmrtnog kola, u kojem se oplakuje umrli; Lovrenović pak da kulturni plesovi nisu nastali u kršćanstvu, već je taj paganski ritual, u kojem se plesalo i jelo za vrijeme pogreba, metamorfozirao i „kroz cijeli srednji vijek održao se u crkvama, osobito oko Uskrsa, vjerojatno kao simbol uskrsnuća” (2013: 94). Lovrenović kolo povezuje i sa plesom mrtvih koji se u Evropi pojavio kao reakcija na demografsku katastrofu što ju je oko 1350. izazvala crna smrt, kuga.

„Alegorijsko značenje plesa mrtvaca – procesija različitih ljudskih sudbina u neprestanom kretanju k smrti, egzorcizam i kajanje – samo je opći, zajednički okvir u koji se, sukladno vremenu i prostoru, uklapaju brojne lokalne varijante. Uz različite asocijacije, plesovi mrtvaca kao omiljena europska tema sve do XVIII stoljeća, naročito asociraju temu zrcala – predstavu čovjeka koji sebe unaprijed vidi onakvog kakav će biti u trenutku smrti. Franjevci, posebno zaslužni za širenje ove ideje, stalno su upotrebljavali izraz ‘ogledalo’ u značenju ‘moralna pouka’.” (Lovrenović 2013: 96-97)

Lovrenović smatra da „s ovom temom franjevačke inspiracije srednjovjekovna se Bosna mogla upoznati ponajprije preko franjevačkih krugova, kao što u njihovom prenošenju ne treba isključiti ulogu dubrovačkih trgovaca i njemačkih rudara Sasa” (2013: 96). Zatim naglašava: „Tema mrtvačkoga plesa živjela je u nerazrješivoj opoziciji između radosti i žalosti; ona je upozoravala na iznenadnost smrti i jednakost svih pred njom...” (2013: 97) Za Lovrenovića tema posmrtnog kola je nastavak bliske teme srednjoevropskog slikarstva: ‘Susret tri živa i tri mrtva’ (*Incontro dei tre vivi e dei tre morti*), kao i ‘Trijumfa smrti’ (*Trionfo della Morte*).

Ali posmatrač, ako ne zna da je to posmrtno kolo povezano s oplakivanjem, teško da može steći dojam o samoj žalosti, o oplakivanju! Ono odudara od prizora plesa smrti, *Dance macabre*, koje su predstavili poznati srednjovjekovni slikari, kao što su Hans Holbein i Guyot Marchant. Motivi *Dance macabre* nastaju jer „duh srednjovjekovna čovjeka koji prezire svijet oduvijek se rado zadržavao na prašini i crvima: u crkvenim traktatima o preziranju svijeta dočarane su već sve strahote raspadanja” (Huizinga 1964: 140). U toj sveopćoj ‘misli o smrti’ dominira u srednjem vijeku „strah od života, poricanje ljepote i sreće jer su s njima povezane patnje i bol” (Huizinga 1964: 141). Pa tako „... lik same smrti u likovnom i literarnom prikazu bio je poznat već stoljećima u više oblika: kao apokaliptički jahač koji preskakuje gomilu

ljudi što leže na zemlji, kao megera sa šišmišovim krilima koja se spušta iz visine (npr. Santo Campo u Pisi), kao kostur s kosom ili sa strelicom i lukom, katkad na kolima koja vuku volovi, ponekad jašući na volu i kravi” (Huizinga 1964: 144).

Naime, Huizinga navodi kao je groblje u Parizu *Des Innocents* bilo poprište simbolike što prikazuje tijelo u umiranju, raspadanju, kao i prikaze mrtvačkih glava, kostura što plešu, a koji su naslikani na arkadama groblja:

“Ono što smrt doziva pred oči, nije bilo nigdje tako potresno skupljeno na jednom mjestu kao na groblju *Des Innocents* u Parizu. Tu je duh mogao do dna iskapiti čašu makabralne jeze. Sve se tu skupilo da tome komadiću zemlje dade mračnu svetost i jezivu šarolikost (...) Već su i sami sveci kojima su bili posvećeni crkva i groblje, ona nevina djeca koja su bila poklana umjesto Krista, svojim tužnim martirijem izazivala snažno uzbuđenje i krvavo ganuće kojim se naslađivalo to doba.” (Huizinga 1964: 149)

Za nekropole stećaka, koliko god one bile povezane s prikazom umrlog, nestalog, ne može se ipak vezati ‘kult smrti’, zbog toga i nema tu kostura kako plešu, kao ni prikaza mrtvačkih glava koji govore o prolaznosti života i da je čitav zemaljski život samo ‘taština nad taštinama’. U njihovom se plesu može nazrijeti značenje tuge, patnje, jedino ako se pojavi neki povijesni dokument koji bi to potvrdio! On ipak za sada ne postoji! U kolu se nazire neiscrpni izvor života, koji se stalno obnavlja i vrti oko sebe. Kako kaže Umberto Eco: „U pozadini Mrtvačkog plesa i Trijumfa Smrti očituje se jesenski osjećaj umiruće ljepote.” (2001: 19) No, osjećaj ‘umiruće ljepote’ ne možemo prepoznati na stećku.

Možda je *Dance macabre* uticao na prikaze kola na stećcima, ali oni su vizuelno dobili neka sasvim nova svojstva, koja nisu ‘varijacija na temu’, već su postali nešto sasvim nešto. Lovrenović zapaža da se u *Dance macabre* prelamaju život i smrt, radost i tuga, ali mi ipak tu žalopojku, tu tugu teško da možemo vizuelno prepoznati na kolu što se prikazuje na stećku. Možemo postaviti pitanje: Da li se u kolu oplakuju mrtvi? Možda se oplakuju, ali ta tema nije obrađena na način kako je to, naprimjer, naslikao Giotto na fresci u Asisiju *Smrt i uzdignuće svetog Franje (Morte e Ascensione di San Francesco)* – gdje se monasi naginju nad tijelom umrlog svetog Franje i oplakuju njegovu smrt. Kao što je Krleža primijetio, na stećku čovjek ne kleči, dočim na slici Giotta monasi kleče i oplakuju smrt. Isto tako, ne možemo reći da su plesači ‘ogledalo’ – predstava čovjeka onakvog kakav će on biti u trenutku smrti – jer oni su najvjerojatnije živi, zapravo, nisu kosturi.

Naime, poznato je da se na pojedinim stećcima prikazuje lik umrlog. Ali prikazuje se njegovo umrlo tijelo u spokoju, a ne raspadajući leš, skelet, u kojem bi se ogledala zemaljska trulež. A u biblijskim temama, kao što su ‘Trijumf smrti’ i ‘Tri žive vode

tri mrtva', koje navodi Lovrenović, mrtvacu posjeduju zastrašujući izgled. Oni se kao leševi raspadaju i nalik su jezivom kosturu.

S druge strane, Rudolf Kutzli, koji smatra da se na stećcima izražava bogumilska kosmologija, za kolo i njegov kružni ritam kaže: „Ritam je tajna života. Istinski ritam, u skladu sa zakonima prirode i kosmosa, može postati kapija prema oplodujućim, oživljujućim, produhovljujućim utjecajima i dovesti do harmonije nebeskih i zemaljskih sila. U tom smislu, ples u starim vremenima nije bio prosta zabava i zadovoljstvo, nego sakralan, kulturni čin” (2019: 228).

PRIKAZ PATNJE

Dakle, stećak ne otjelotvoruje, za Krležu, 'kult smrti' pred kojim se živi trebaju povinovati i podrediti! Isto tako, ne prikazuju moć zemaljske patnje, zemaljske prolaznosti i prokletstva. Jedan od aspekata diskursa o hrišćanskoj besmrtnosti jeste prikaz patnje, čija je uloga da istakne princip oslobađanja od zemaljskog svijeta. Zapravo, sveci pate, te oni na taj način odlaze u raj, a smrt je jedna stepenica u oslobađanju od životnih okova. A odnos prema unutrašnjoj patnji, koja vodi do Boga, izrazio je Hegel kada je govorio o razlici između paganske Niobe i kršćanske Marije. Naime, Nioba je izgubila svu svoju djecu i skamenila se, te nam ona ne govori o unutrašnjoj ljepoti duše koja se oslobodila tijela, već je sama postala kamen, skulptura.

„Međutim, bol Marije po svojoj prirodi je sasvim drugačiji. Ona osjeća nož koji prodire posred njene duše, njeno je srce prepuklo, ali ona se ne pretvara u kamen. Ona nije samo imala ljubav, već njena celokupna unutrašnjost jeste ljubav, slobodna konkretna usrdnost koja čuva apsolutnu sadržinu onoga što gubi, i u samom gubitku ljubljenoga sina ostaje u spokojstvu ljubavi.” (Hegel 1986: 228)

Dakle, Nioba, kao paganska mitska figura, gubitkom djece se skamenila u određenoj figuri – skulpturi, njezino tijelo ne poznaje više unutrašnjost, dok Marija, kroz gubitak sina, u svojoj patnji otkriva besmrtnu unutrašnjost, koja se, slijepa za vanjski svijet i tjelesnu pojavnost, nalazi na nekom drugom mjestu, u samoj transcendenciji, u besmrtnom nebu. I kao što kaže Umberto Eco:

„Tijelo mučenika izgledom su jeziva, ali sjaje životnom duhovnom ljepotom. Ono što se gubi na jednoj strani nadoknađuje se na drugoj. I ono što se gubi (ili odbacivanjem ili naravnim zakonom) izaziva duboko žaljenje, činjenica da je ovozemaljska ljepota prolazna ne čini je dostojnom prezira nego, dapače, izaziva izrazit osjećaj melankolije” (2001: 19).

Kroz patnju, dakle, dolazi se do ‘duhovne ljepote’ koja se nalazi s onu stranu, u besmrtnosti, u atemporalnosti, koja je, isto tako, i nevidljiva. Stećci, iako možemo govoriti da oni simboliziraju simboličku nadindividualnost i da njihova težnja nije u „prikazivanju prirodne stvarnosti nego stvarnosti svog značenja” (Bihalji-Merin 1962: 11), ipak ne sadrže transcendentalnu, nebesku istinu, koja kroz patnju premašuje granice čulnoga svijeta, niti sadrže melanholiju.

UTICAJ SREDNJOVJEKOVNE UMJETNOSTI

U knjizi Dubravka Lovrenovića (2013) nastoji se dokazati da se srednjovjekovna tematika na stećcima ne može posmatrati bez evropskog konteksta i bez uticaja srednjovjekovne umjetnosti. Tako on nastavlja se tezom Wenzel da je umjetnost izgradnje stećaka jedan ogranak gotičke nadgrobne umjetnosti. On prihvata tezu da su stećci transkonfesionalni nadgrobni spomenici u kojem su se sahranjivale i druge konfesije osim one koja pripadaju ‘šizmatičkoj bosanskoj crkvi’ te tvrdi da Krleža nije bio u pravu kada je povezo stećke s bogumilima. Kroz iscrpne primjere dokazuje kako je, naprimjer, simbol vinove loze zapravo hrišćanski simbol, što potvrđuje i Bešlagić. A Marian Wenzel navodi:

“Kompozicija krsta spojenog sa lozom čini osnovu hrišćanske ikonografije. Ona proističe iz Hristovih riječi upućenih apostolima (Jovan, XV: 1) ‘Ja sam istinska loza, a moj Otac je vinograd’ i dalje, ‘Ja sam loza, vi ste grane’ (Jovan XV: 5). Prikazi slični ovima na stećcima često se nalaze i na hrišćanskim nadgrobnim spomenicima, od kojih je, možda, najbliži ukras sa groba Jaroslava Mudrog iz 11. vijeka u Kijevu. Slična kompozicija nalazi se, dalje, na mozaiku u apsidi bazilike San Clemente u Rimu. U oba slučaja krst se nalazi između voluta dvostruke spirale. Kako je dvostruka spirala bila u srednjem vijeku povezana sa funkcijom rađanja, njeno povezivanje sa krstom u ovim okolnostima ne iznenađuje. Na nadgrobnim spomenicima krst, dvostruka spirala i grozd treba da posvjedoče stapanje pokojnika sa Hristom kroz vino pričešća i njegovo neizbježno ponovno rođenje na nebu.” (1965: 203-204)

Isto tako, simboli zvijezde – rozete, polumjeseca, jelena, lava, ljiljana, antropomorfnog krsta, kao i krsta u obliku slova T, a koji se povezuje sa egipatskom kosmologijom, povezani su sa hrišćanskom kosmologijom. Tako, naprimjer, krst u obliku slova T, navodi Lovrenović, pojavljuje se na srednjovjekovnim slikama kod Pietra Lorenzetta i Beata Angelica. A o krstu Tao Bešlagić kaže:

„Tao se naziva i ‘slovom gospodnjeg znaka’. Tao krst je u germanskoj simbolici imao moć zaštite od demona. Antropomorfni krstovi su najviše bili predmet zanimanja istraživača stećaka. Za D. Vidovića su to antropomorfne stilizacije Kristovog drveta raspeća, koje su na stećcima imale istu vrijednost kao i ortodoksni krstovi, a i M. Wenzel kaže da je srednjovjekovno predstavljanje ljudske figure u obliku krsta vezano sa Kristovim raspećem.” (1982: 189)

Isto tako, Lovrenović navodi: „Sunce, polumjesec i zvijezda pojavljuju se na likovnim predstavama Kristova rođenja i uznesenja Bogorodice na nebo” (2013: 80-81). Također, ljiljan je, prema tvrdnjama Marian Wenzel, „glavni motiv hrišćanske, mistične ikonografije” (1965: 163). On je „poistovječen sa Kristovim mukama, a simbolizirao je i Bogorodičinu bol što ga je osjetila u srcu dok je gledala Krista na križu. (...) Na pojedinim stećcima postoje kompozicije slične kombinaciji ljiljana i predstave Krista na križu, koje naglašavaju njegovu religioznu simboliku. U slučaju gdje su, kao na ploči iz Biskupije kod Knina, predstavljeni križ, ljiljan, i mač, zrcali se puna ikonografska poruka – ‘ponovno rođenje pokojnika kroz Krista’...” (Lovrenović 2013: 81-82).

Lovrenović ne spominje da je krst u obliku T kod Beata Angelica, kao i kod Pietra Lorenzetta u Sieni, prikaz Hristovog raspeća, a čega evidentno nema na likovnom prikazu stećaka. Isto tako, sveti Damjan kojeg je naslikao Angelico, kleči pred Hristom dok, kako to uočava Krleža, na stećku čovjek nikada ne kleči. Zvijezde i mjesec mogu da označavaju Bogorodicu, ali nje nema na prikazu stećaka. Također, ljiljan može da označava Isusa, kao i da simbolizira patnju Bogorodice, kao i bezgrešno začecje, ali samoga prizora Isusa nema kao jasnog lika. Nema uslikanog njegovog tijela, kao ni tijela Bogorodice! Grob Jaroslava Mudrog uistinu jako je sličan stećku i na njemu se pojavljuje skoro identična simbolika, mada stilska izvedba u likovnom izrazu je drugačija. Ipak, sam njegov grob je smješten u crkvi, dakle, on je dio crkve u kojoj su oslikani svi biblijski sveci, kao i sama Madona, dok stećak se ne nalazi u crkvi, niti je dio crkvenog prostora.

Pitamo se šta su podražavali, mimetizirali Beato Angelico i Lorenzetti? Podražavali su biblijsku priču i slikali je kroz toskanski pejzaž. Toskanski pejzaž im nije bio problem da naslikaju biblijsku scenu koja se odvijala u Palestini prije hiljadu i nešto godina? Jedan od mogućih odgovora jeste da ta priča posjeduje bezvremenost, ahistorijsko trajanje. A da li na likovnom prikazu stećaka možemo prepoznati to ahistorijsko, bezvremeno trajanje biblijske priče? Na način kako je prikazano u srednjovjekovnom evropskom slikarstvu sigurno da ne možemo.

Možemo vjerovatno prepoznati biblijske simbole, ali ne možemo priče. I Ema

Mazrak, analizirajući stećak – stupac s lokaliteta Donja Zgošća kod Kaknja, a koji se sada nalazi u vrtu Zemaljskoga muzeja u Sarajevu, prepoznaje Kristovo prisustvo kao grafički simbol, monogram, a ne kao ljudsku figuru u kojoj se odražavala nebeska patnja. Ona ističe da osnovno tumačenje „grafičkog simbola vezano je za Kristov monogram, odnosno grčko i ćirilično slovo X (ovakvo). On se javlja još od 2. stoljeća u slikarstvu katakombi, nekada urezan na kruh (*panes decusatti*). Dijagonalno postavljeni krakovi križa dijele površinu na četiri dijela tako da se ova podjela može odnositi i na četiri strane svijeta, četiri godišnja doba, četiri doba dana, a također se povezuje s četvoricom evanđelista, četiri bića ispod prijestolja, te četiri evanđelja koja sadrže sveukupnost Spasiteljeva učenja” (2021: 15).

Dakle, predstava Hrista nije izražena kroz raspeće, a koje se pojavilo u historiji umjetnosti u desetom vijeku, već kroz Kristov monogram, koji se pojavio u slikarstvu katakombi u II vijeku, kada je kršćanstvo bilo bjesomučno proganjano od Rimskog carstva i kada je Rimsko carstvo predstavljalo neku vrstu Antihrista, zatiralo prve kršćane, koji su se više ‘obraćali carstvu nebeskom’. Zacijelo, u to doba kršćanski vjernici nisu posjedovali crkvenu moć, koja bezuslovno, u ime Kristovog spasenja, nastoji da kroz krstaške ratove i kolonijalizam ovlada svijetom.

POGREBNA UMJETNOSTI

Dakle, skoro sva vizuelna poetika srednjovjekovne Bosne izrazila se za nas, danas, preko nadgrobnih spomenika: stećaka. Neki od stećaka, u obliku kuće, hiže, podsjećaju na crkve ili su, pak, otjelotvorenje same crkve. I tu se pojavljuje razlika između srednjovjekovne gotičke umjetnosti u izgradnji bogomolja i Crkve bosanske. Jedna od glavnih karakteristika srednjovjekovnih gotičkih katedrala jeste da one predstavljaju po svojoj veličini Božije carstvo na zemlji. Tako Max Dvořák opisuje specifičnost katedrala kao tipičnih srednjovjekovnih tvorevina:

„Ljudi stanovahu u sumornim malim gradovima uskih ulica i mračnih stanova, skućeni duševno i tjelesno, a isti ti ljudi izvodili su zdanja koja, čini se, razbijaju sve okvire zemaljske vezanosti, dižu se prostrana i lagana u vrtlogave visine, na kojima su radili umjetnici izbliza i daleka, i koja su zajedničko djelo pokoljenja, naroda i čitavog kršćanstva, nastala kao simbol božjeg carstva na zemlji i izraz ideja što, pročišćujući zemaljsko, predočuje čovječanstvu višu egzistenciju.” (Dvořák 1999: 93).

Ti ljudi koji žive u prljavim uskim ulicama za vrijeme srednjeg vijeka upućeni su da kroz veličinu i raskoš katedrala posmatraju veličinu samog Boga. Na bosanskim stećcima te vrste raskošne veličine nema. Na njima ne vidimo umrlog kako kroz neku božansku, nadsvjetsku i veleljepnu perspektivu, sličnu onoj sa egipatskih piramida, spasiteljski promatra zemaljski svijet. U njima se otjelotvoruje skromnost, nazvao bih je "ljudska mjera", koja je Krleži bila bliska.

Ali ako je riječ o nadgrobnim spomenicima, onda je nužno riječ i o odnosu spram same smrti, prolaznosti, a Krleža tvrdi u *Podravskim motivima Krste Hegedušića* (1971) da je glavni čovjekov cilj u umjetnosti da odgovori na pitanje ljudske prolaznosti, smrti. Tako Lovrenović odgovara da je jedno od vrhunskih civilizacijskih dostignuća to što je kršćanstvo ponudilo naraciju o smrti na način da se čovjek poslije smrti spašava, zadobijajući nebesku bestjelesnost, kao i oslobođenje od zemeljske muke i patnje. Kako Lovrenović ispravno primjećuje, paganski prikaz smrti na nadgrobnim spomenicima upućuje više na zemaljska djela pokojnika, dok hrišćansko-monoteistička upućuje na život poslije smrti. I u stećcima, vjerovatno, možemo prepoznati obje ove kosmologije.

Panofsky navodi kakva je razlika između nadgrobnih spomenika na primjer u starom Egiptu, antičkoj Grčkoj i ranom hrišćanstvu:

„Stari Egipćani su radije želeli da mrtvima obezbede budućnost, nego što su slavili njihov prošli život. Pogrebne statue i reljefi, skriveni od ljudskog oka, imali su za cilj da obezbede pokojnicima sve potrepštine budućeg života (...) Sama nepomičnost egipatskih statua svedoči o tome da one nisu namenjene portretisanju ljudskog bića obdarenog pravim životom, već obnavljanju čovečjeg tela, koje večno čeka da ga neka magična sila oživi. Grci, koji su se radije bavili životom na zemlji nego životom posle smrti i imali običaj da svoje mrtve sahranjuju, umesto da ih mumificiraju, preokrenuli su ovo stanovište. Grčka reč za grob je muema, što znači: spomenik: tako je klasična umetnost građenja grobnica postala retrospektivna i reprezentacionalna, dok je egipatska umetnost građenja grobnica bila prospektivna i magijska. Antička stela i pokazuju junake kako pobeđuju neprijatelja, ratnike kako ginu u borbi, žene kako se opraštaju od muževa, koji su spremaju na poslednje putovanje, a jedan rimski državnik ili trgovac mogao je ponovo da proživi etape sopstvene karije po reljefima na svome sarkofagu. Sa opadanjem klasične civilizacije i istovremenim prodiranjem orijentalnih religija može se zapaziti jedna interesantna reakcija. Grobnična umetnost ponovo počinje da se usredsređuje na budućnost, umesto na prošlost. Međutim, budućnost se sada shvata kao prelazak u jednu poptuno drugačiju oblast postojanja, a ne kao običan nastavak zemaljskog života u večnosti. Dok je egipatska grobnička umetnost bila magično sredstvo, koje je snabdevalo mrtve njihovim fizičkim

spособnostima i materijalnim dobrima, poznoantička i ranohrišćanska grobnička umetnost stvarala je simbole koji su anticipovali spasenje njihove duše. Umesto magije večni život je obezbeđivala vera i nada i on je smatran ne ovekovečenjem stvarne ličnosti već uzdizanjem besmrtno duše.“ (1975: 144-145)

Dakle, pretpostavke su da likovi na stećcima označavaju prošli život, kao što su to označavali grčki spomenici ili, pak, besmrtnost duše, koja će se desiti u budućnosti, kao u kršćanstvu ili, pak, magijski prelazak u svijet mrtvih, kao u egipatskoj umjetnosti. Vjerovatno, oni su bliži grčkom principu, koji se referiše na život umrlog, ali, isto tako, mogu da se predstave u ‘preobraženoj ulozi’, kako je to zapazila Wenzel (1965). Oni sa svojim prošlim životom kao da borave u nekom novom prostoru, u nekom prostoru koji se odvija s ‘onu stranu Ahetona’, kako kaže Krleža, i koji je ‘nadindividualan’ i ‘simboličan’ (Bihalji-Merin 1962: 11). Možemo pretpostaviti da tu postoji kombinacija elemenata: grčko-rimskih sarkofaga u kojima se pripovijedalo o prošlosti i o nekom obliku uskrsnuća. Imaju, doduše, neki oblik shematizma kakvog možemo nazrijeti u starom Egiptu. Isto tako, ulogu simbola na njima možemo protumačiti kao nastojanje da se magijski pomogne umrlom. Ipak, ne postoji začahurenost, fiksiranost, koja je povezana sa ‘magijskim preobražajem’ i balzimiranjem kao u Egiptu.

Krleža je primijetio da nikada niti jedna figura na stećku ne kleči. Ali, isto tako, možemo reći da se u sakralnom poimanju samoga stećka ne traži da posjetilac, prolaznik, onaj živi čovjek, koji se susreće sa stećkom, klekne pred njim.

Zacijelo, u narodu se zaboravilo značenje i značaj samih stećaka, i u folklornoj predaji postoji mnogoliki spektar fantazija o tome šta predstavlja stećak. Naravno, mahom one su udaljene od istinskog značenja o njima. A, isto tako, naučnici, historičari više iznose hipoteze nego stvarne, evidentirane dokaze šta znače simboli. Ali ono oko čega se skoro svi historičari slažu jeste da su stećci nadgrobni srednjovjekovni spomenici! Oni se nalaze na proplancima, vrhovima planina, pored puta, na visoravnima... Pored njih ne postoji neki urbanistički sačuvani referencijalni centar, kao što su: tvrđava, zamak, crkva, grad iz perioda njihovog nastanka. Doduše, Alojz Benac je istakao i to da mnoge nekropole leže oko ruševina crkava, te da se poštuje njihova arhitektura. On ističe:

„Neosporno je da u Bosni i Hercegovini nema onako monumentalnih građevina ili ruševina crkava iz srednjeg vijeka, kao što je slučaj u Srbiji, Makedoniji ili pojedinim zapadnim zemljama. No, to je samo pitanje monumentalnosti. Crkve u ovim zemljama su sigurno bile skromnijih

razmjera, a mnogobrojne invazije i dugotrajna turska okupacija su negativno djelovale na održavanje crkava. Osim toga, u šumovitim krajevima Bosne su sasvim vjerovatno postojale i drvene crkve...” (1967: 20)

No, možemo se pitati zbog čega je u srednjem vijeku u Bosni postojala tako sofisticirana, vješta i začuđujuća praksa izgradnje stećaka, a ne crkava. Da li to znači da nisu znali graditi monumentalne crkve ili, pak, nisu htjeli? Odgovor je da, vjerovatno, nisu težili sakralnoj monumentalnosti, jer je Crkva bosanska propagirala skromnost. Muhamed Filipović smatra da je suvislo konstatirati kako bi „ogroman broj nadgrobnih spomenika-stećaka, mogao biti protumačen kao dokaz za tvrdnju da bosanski krstjani nisu prakticirali instituciju posvećene zemlje-groblja, nego da su cijelu zemlju koju su naseljavali, a osobito šumske proplanč6ke i slična mjesta, smatrali svetim” (2006: 260). To može značiti da je njima priroda bila neki oblik sakralnog mjesta, neka ‘vrsta crkve’! I Krleža o izgradnji crkava kaže: „Smatrajući Svetog Oca đavolom, oni su, vjerojatno, i cezaropapističke umjetničke formule prezirali kao ikonoklasti latinskog i grčkog likovnog duha. Crkva rimska nije sa svojih dvadesetak naročitih poslanika i poklisara, kardinala, legata i inkvizitora za četrirsto godina uspjela da podigne na bogumilskom tlu ni jedne biskupske crkve!” (1982, 362)

Sam položaj nekropola je takav da su dio prirodnog ambijenta. Tako Amila Buturović (2019) kada govori o stećcima, naglašava kako su se oni uklopili u prirodni ambijent, dakle, oni su samim time dio prirodnog pejzaža. Kao nadgrobnih spomenici oni ne štrče, ne odvajaju se od prirodnog konteksta, pa da govore o onostranom, te da se kroz svoj prijeteći karakter odvajaju od prirode. Oni nisu postavljeni da svojom veličinom usijecaju samu prirodu, da svojom glomaznošću dominiraju, upravljaju značenjem same prirode iz neke božanske perspektive u kojoj se nalazi umrli, a njihov posjetilac, prolaznik nema magijsko-religioznu potrebu da pred njima kleči.

Dakle, iako su nadgrobnih spomenici, u njima se ne oglašava strah od smrti i strah od samog pokojnika. Možemo reći da su mramorovi mrtvi, a priroda, koja ih okružuje, dio je jedinstvenog prostornog i duhovnog horizonta. Teško je sa sigurnošću reći kakvog, ali njim smo obuhvaćeni kada se susretnemo sa njima, ali, zacijelo, taj horizont nas ne uvlači u sebe kroz strah i prijetnju od smrti.

U njima se pojavljuje jedan drugačiji odnos spram sakralnog, jer sakralno, kako to kaže Rudolf Otto (2006), posjeduje svoje dvije strane. S jedne znači fascinaciju, a s druge prijetnju, opasnost. Da napomenemo, nadgrobna umjetnost se uspostavlja da bi se kroz izvajane figure ili, pak, kroz uklesane likove stvorila ravnoteža između živih i mrtvih, između vidljivog i nevidljivog, i ona nužno ima neki odnos sa

sakralnim. Ali, u odnosu koji živi imaju spram stečka teško se mogu nazrijeti osjećanja bogobožnosti, idolopoklonstva, zaziranja od nevidljive moći koja se u njemu krije.

Uzmimo naprimjer da isklesani lik umrlog predstavlja ‘pretka’. Predak označava utemeljitelja zajednice, onoga koji je kao demijurg stvorio zajednicu. Prema njemu osjećamo neizrecivi dug i potrebno je njemu polagati žrtve. Kao što zapaža Lucien Lévy-Bruhl (1966), u mnogim plemenskim zajednicama postoji vjerovanje da se karakter umrlog, iako je za života bio dobronamjeran, promijeni, i u trenutku smrti se transformiše i postaje prijetnja za samu zajednicu. Isto tako, u mitskoj svijesti skoro da ne postoji prirodna smrt, jer uvijek postoji krivac za nečiju smrt. Dakle, predak se uvijek može osvetiti onima koji su živi. Tako da je pretku nužno poklanjanje žrtve, da bi se njegov bijes spram živih smirio (Nietzsche 1996). Jedan od načina da on postane zaštitnik zajednice jeste da se prema njemu izražava strahopoštovanje, dakle, da se kleči, da se prinose žrtve i moli za milost, i da se uvijek održava pamćenje na njega (Musabegović 2019).

Uzmimo drugi primjer, da je uklesani lik moćni vitez koji izražava prijeteću moć i snagu kojoj se posjetilac treba povinovati i iskazati strahopoštovanje. I u tom slučaju posjetilac bi trebao biti zadivljen, ponizan pred snagom kao takvom. U trećem slučaju, pretpostavimo da je uklesani lik svetac – onda bi posjetilac morao biti ponizan, te osjetiti u sebi patnju, krivicu i grijeh. Preciznije, pred grobom zemaljsko tijelo bi se poimalo kao simbol tamnice, okova i težilo bi se da kroz smrt, zapravo, kroz tijelo umrlog, osjeti oslobođenje, uskrsnuće, uznesenje, koje će se desiti s onu stranu, u budućnosti, u transcendenciji. Prema podjeli koju je sačinio Panofsky, prva dva primjera bila bi više vezana za prošli život samoga heroja ili, pak, pretka, dok bi se treći odnosio na budući transcendentalni život. S tim da i kult heroja pretka nosi elemente ‘preobraženog života’, a i elemente magijske transformacije vezane za Egipat, a svetac, mučenik svoju životnu prošlost.

RUKA KAO POZDRAV

Ponudili bismo jednu od mogućih interpretacija podignute ruku, za koju Krleža ne zna predstavlja li ‘pozdrav ili prijetnju’. Prema našem mišljenju, da predstavlja prijetnju, onda bi se morao pojaviti neki zastrašujući osvetnički element u uklesanom liku, a i Krleža je uočio da na njima nema dijaboličnih prikaza. Ukratko, podignuta ruka obraća se živome, onome koji se sa stećkom susreće u sadašnjosti. Ona ima

elemente pozdrava, a samim tim i neposrednog susreta, što hoće reći da ona uplivava u sadašnjost. Kao što je opjevao Mak Dizdar motiv ruke na Radimlji: „Ova ruka kaže da ti staneš/ i zamisliš se nad svojim rukama” (1981a: 48). To znači da se ukazani lik pomalja iz prošlosti, kao i iz ‘preobraženog stanja’ s onu stranu, ali se susrećemo s njim u sadašnjosti. A šta je predmet mišljenja kada se zaustavimo i zapitamo, kako to kaže Mak, ‘nad svojim rukama’? Upravo bogatstvo poruke sa stećka je u tome što ne ukazuje, ne objašnjava, ne komanduje, ne vodi, ne daje precizno značenja onoga šta treba da vidimo i mislimo. Ono šta ruke mogu da osjete jeste susret, kontakt, neki simbolički dodir između živih i mrtvih, između vidljivog i nevidljivog. Ali za taj susret je potrebno da stanemo, da se ne krećemo, da se suočimo frontalno i da se zamislimo!

Taj susret bih predstavio i natpisom koji stoji na mnogim stećcima, a čija poruka otprilike glasi: „Ne diraj me, ja sam bio gdje si ti, ti ćeš biti gdje sam ja”. Jedan od originalnih natpisa na starom bosanskom jeziku, koji je zabilježio Mak Dizdar, glasi: “Ja sam bil jako vi,/ a vi ćete biti/ jako i ja” (1981b: 134). U tom natpisu prepoznajemo igru s vremenom. Umrli kazuje da je bio na mjestu onoga kome se obraća, preciznije, sa onima živima, koji se susreću sa bijelim stećkom, a što znači i sa nama samima, i da će oni koji se susreću s njim, dakle, i mi sami, biti u budućnosti na njegovom mjestu. Samo kretanje vremena u toj retoričkoj figuri je ciklično, ide se od prošlosti ka sadašnjosti, a onda od sadašnjosti ka budućnosti, pa se ponovo vraća na sadašnjost, što hoće reći, da se prošlost, sadašnjost i budućnost prepliću, ulaze jedno u drugo. Ujedno pozicije živog i mrtvog se prepliću, također ulaze jedne u drugo i preklapaju se. To preplitanje se odvija u direktnom obraćanju, u sadašnjosti!⁸

8. U ovom kontekstu prisjetio bih se i pjesme T. S. Eliota u prepjevu Ivana Lalića:

Četiri kvarteta

Vreme sadašnje i vreme prošlo

Oba su možda prisutna u vremenu budućem,

A vreme buduće sadržano u vremenu prošlom.

Ako je čitavo vreme večno prisutno

Čitavom vremenu nema iskupljenja.

Šta je moglo biti jeste apstrakcija

I ostaje trajna mogućnost

Samo u jednom svetu razmišljanja.

Šta je moglo biti i šta bilo je

Ukazuje na isti kraj, uvek prisutan.

Koraci odjekuju sećanjem

Niz hodnik kojim nismo krenuli

Ka vratima što ih nikad ne otvorismo

U vrt ruža. Moje reči odjekuju

Tako, u tvom duhu. (Eliot 1978: 119)

Slobodan Blagojević u svome eseju “Mak Dizdar i bogumilstvo” (1986) objašnjava poetsku viziju bogumilstva u poeziji Maka Dizdara, koja se obraća prošlosti ne kroz idolopoklonstvo i povinovanje nekoj neupitnoj tradiciji, već kao trenutak napregnut ‘pun života sada’. On citira Makovu izjavu:

„Satima sam stajao pred stećcima nekropola ove zemlje, smještenim pod noge prastarih šuma. Sa kamenih gromada ulazili su u mene raznoliki simboli sunca, isprepletenog bilja i ispruženih ljudskih ruku. (...) U pohode mi tada dolazi spavač ispod kamena. Njegove blijede usne od miljevine otvaraju mi se da bi njegov nemušti jezik postao zvučan. U njemu prepoznajem sebe...” (prema Blagojević 1986: 181)

Dakle, ‘kamenu spavač’ mu se obraća, a on nije onaj umrli što prijeti, koji traži da mu se povinuješ. U njemu se ne otjelotvoruje ‘kult smrti’ koji počiva na osveti, na traženju vlastite ili, pak, tuđe žrtve, već Mak u njemu prepoznaje sebe i to u punini sadašnjosti, u punini jednog trena! Ta punina sadašnjeg trenutka, kao i „prozirnost samoga bića pred samim sobom” (Blagojević 1986: 173) upravo se osjeća kroz tijelo. Blagojević dalje navodi:

„Taj bogumil, nadalje, ne pita se, u duhu kasnijih kršćanskih objavljenja o ‘kraljevstvu nebeskom’, kad će ono sanjano ‘nebo’ da se ‘približi i vrati’. On u duhu prvih kršćanskih gnostika, ili budističke anti-ontologije, cijelo povijesno pitanje ‘kraljevstva nebeskog’ vraća na ‘tijelo’, kao simbol i realnost one psihofiziološkoduhovne stanice egzistencije unutar koje prebiva izvor i suština cjelokupne Stvarnosti. Taj bogumil je u saglasju sa Agripom von Nettesheimom koji kaže: ‘U nama prebiva, ne u hadu, niti na zvjezdanome nebu, Duh što sve to sačinjava živeći u nama’, On čuti isto, ali u prisutnoj egzistencijskoj ‘gorčini’ tijela, on traži uvid u mogućnost da se onaj Agripin ‘Duh’ i povijesno otjelotvori u tijelu kao djelu.

*U tom kolu bola ni potonji ni prvi
Igrište si strvi i ročište crvi
Zalijepljen od tijela greb za sebe djela
Kad će tijelo samo da
Postane djelo?*

(Peto)

Samo tijelo, najsitniji njegov segment, harmoniziran s vlastitim izvorom (Agripinim ‘Duhom’), daće, ostvarenjem sebe kao djela, povijesni odgovor o onom ljudskom ‘Raju’ za kojim uzaludno i pogrešno čeznemo. Jer ‘Raj’ je već tu, ‘carsvo slobode’, ‘kraljevstvo nebesko’, nirvana već su tu, treba se samo osloboditi onog pitanja ‘Potonji’ il’/Prvi’ i dozvoliti da biće samo sebi odgovara vlastitom egzistencijom, bez metafizičkih posrednika.“ (1986: 183-184)

Iz ove vizure mogla bi se objasniti i Krležina blagonaklost ka stećku u kojem 'biće samo sebi odgovara vlastitom egzistencijom bez metafizičkih posrednika', jer Krleža se opirao, u savremenom kontekstu, nacionalističkoj ideji koja je tretirala tradiciju kao tijelo umrlog pretka, kojem se treba vratiti i koje kroz narodno pamćenje treba uskrsnuti. Isto tako, opirao se dogmatskom staljinizmu koji je u ime budućnosti i 'novog čovjeka' nastojao da žrtvuje stvarnog čovjeka. U svim tim kategorijama metafizička esencija dominira nad stvarnom ljudskom egzistencijom.

Njegova vizija umjetničke slobode je da ne služi nikakvim uzvišenim ciljevima, pa bili oni ucrtani u svetoj nacionalnoj prošlosti, kao Platonova vječna ideja koja postoji prije samoga svijeta ili, pak, u budućnosti, kao utopijski cilj komunističkog besklasnog društva. Za njega čovjek nije sredstvo za realizaciju nekog cilja. Stoga, on ne treba da ponizno kleči pred Bogom, Carstvom, Državom, Autoritetom, Idejom, makar, oni posjedovali izraz apsolutnog dobra i predstavljali se kao mesijansko izbavljenje za čitavo čovječanstvo!

Misao vodilja za Krležu je da čovjek može promijeniti svoj život samo ako prihvati sebe, svoju sadašnjost, svoju trenutnu poziciju, u kojoj jeste uslovljen tradicijom i strukturama moći, ali neće sebe slijepo žrtvovati u ime neke apstraktne ideje, u ime Boga, ili u ime apsolutne slobode postati apsolutni sluga. A prihvatanje samoga sebe nužno mora da ima nečega heretičkog, kritičkog spram postojećeg stanja, nečega što se opire klasificiranoj shemi, a umjetnost na stećcima, iako u se u njoj prepliću mnogi uticaji, ipak je heretička, jer na svoj način originalan artikulira vjersku i umjetničku poruku, koja se po mnogim segmentima, iako se može smatrati dijelom evropske civilizacije, ujedno, i razlikuje od nje. Tako se kroz likovni izraz na stećcima Krleža obračunao s inkvizicijskom moći koja nastoji da ovlada svijetom, a koja se u devetnaestom i dvadesetom vijeku transformirala u imperijalizam, koji je krstaške ratove zamijenio kolonijalnim osvajanjima.

PREMA ZAKLJUČCIMA

Zahvaljujući razlikama koje smo navodili u tekstu mnogi smatraju da je umjetnost stećaka izraz bogumilske, manihejske religije. Zastupnik teze da se na stećcima nazire bogumilska simbolika je Aleksandar Solovjev. Njegovo učenje Aloj Benac je sistematizirao u niz teza:

„ – Solovjev kaže da su česti znaci polumjeseca i zvijezda na stećcima posljedica ezoteričnog učenja bogumilske crkve, po kojem su sunce i mjesec nebeske lađe 'obitavalište pravednih duša

pred odlazak u raj'. Ovo staro manihejsko i pavličansko učenje našlo je dubok korijen među bosanskim bogumilima, pa su ga oni tako nametljivo očitovali na svojim nadgrobnim spomenicima.

– Bogumili su, kao i katari i neomanihejci, prezirali realističko raspelo, no oni su poštovali sam znak krsta i to u tri oblika: a) u antropomorfnom i teomorfnom obliku, b) kao ravnokraki grčki krst, c) kao krst svjetlosti, odnosno krst u sunčanom krugu. Teomorfni krst simboliše samoga Isusa Krsta 'koji je, raširivši ruke i načinivši time znak krsta pobijedio smrt'. Krst je i Sunce, koje će poslije Strašnog suda 'sijati u veke vekova'.

– Jelen na bosanskim spomenicima ne označava, po mišljenju Solovjeva, samo konzumiranje mesa, nego ima duboko simbolično značenje. To će vjerovatno biti simbol pravedne duše i onda je sasvim prirodno da jelena tako mnogo srećemo na našim spomenicima. Gledajući stvari u tom svijetlu, lov na jelene može da simboliše čovječju dušu 'napadnutu od duha zla (konjanika) i gonjenu od grehova (lovačkih pasa)'.

– Zahvaljujući psaltiru, koji su bogumili tako često čitali, motiv štita je u velikom broju ušao među ukrase na stećcima, jer sam Gospod je 'snaga i štit moj'.

– Kolo je sakralni motiv u bogumilskoj zemlji, a čovjek sa raširenim rukama 'označava pokojnika koji se, načinivši krst, tim gestom približava Isusu Krstu'.“ (1967: 18-19)

Međutim, Benac, uzimajući u obzir niz „iznesenih fakata i logično komponovanih zaključaka o bogumilsko-manihejskom karakteru stećaka” (1967: 19), smatra da se treba imati u vidu i druge elemente koji upućuju da se u njima naziru i evropski uticaji. Tako, naprimjer, „(u)ticaj romanike na formiranje nadgrobnih sarkofaga sa arkadnim stupovima” (Benac 1967: 21) je očit. „Prikazi lova, turnira ili kola zapravo su tipični motivi za zapadnoevropsku umjetnost kasnijeg srednjeg vijeka. To su motivi koje tako rado slikaju talijanski majstori renesanse na svojim platnima” (Benac 1967: 21). Benac je zapazio da prikazi na stećcima odišu nekom srednjovjekovnom veselošću, nasuprot predrasudi da je srednji vijek mračan, apokaliptičan i krvav. Ali problem je u tome što je jedna od osobenosti srednjeg vijeka i dijabolični prikaz života, kojeg uistinu nema na stećcima.

Kao što smo naveli na početku teksta, postoje dva ugla gledanja na pojavu stećaka: jedan, da oni predstavljaju bogumilsku religiju koja se kao heretička opire konvencijama evropskog hrišćanstva srednjeg vijeka; a drugi da se na njima prepoznaju sva ikonološka svojstva koja su prisutna i u evropskoj tradiciji, zapravo, da se ne radi o bogumilima niti Crkvi bosanskoj, te da se ništa toliko originalnog i različitog nije izraženo na umjetnosti stećaka. Lovrenović kaže, pozivajući se na Alojza Benca, da „stećak nije nikakva originalna tvorevina bosanskog i humskog

srednjovjekovnog podneblja, nego prilagođena i masovno korištena forma nadgrobno spomenika jedne epohe” (2013: 72).

Ali na njegovu tezu možemo postaviti pitanje: zašto nečega nema u ikonološkom predstavljanju stećaka, a ima ga u hrišćansko-evropskoj civilizaciji? I zašto se nešto u ‘procesu prilagođavanja’ kombiniralo i selekcioniralo na originalan način, koji ipak ne možemo pronaći u ostatku Evrope? Mislim da se tu ne radi samo u ‘zapuštenosti’ ili pak ‘neznanju’ bosanskih klesara, već se upravo kroz neprihvatanje određenih motiva izrazio vjerski, a, možemo reći, i politički stav onih koji su sahranjivani pod stećcima. Činjenica da su se pod stećcima sahranjivali i oni koji ne pripadaju Crkvi bosanskoj: katolici, pravoslavci, pa i muslimani, ne znači da su stećci samo izraz uticaja drugih civilizacija i vjera, već da, i pored toga što u raznolikom likovnom predstavljanju postoji izvjestan uticaj religija i kultura, postoji nešto autentično, neponovljivo, heretičko u likovnom izrazu na stećcima, a koje možemo nazvati, kako je to rekla Wenzel, bosanski stil.

Kada je Krleža govorio o stećcima i bogumilima, on ih sigurno nije razumijevao kao neku samozatvorenu sektu, niti je u njima prepoznao ‘zlatno doba prošlosti’ kojem se u ime nacionalnog mita treba vratiti. Prepoznavši u bogumilima vedrinu, životnost, on ih nije razumijevao kao otpadnike koji su se otrgli od civilizacije i koji grade neki svoj paralelni, sektaški svijet.

Rudolf Kutzli za bogumile kaže: „Bogumil svijet vidi kao pozornicu borbe između svjetlosti i tame. On poznaje svoje mogućnosti i zadatak da se bori protiv zla i za dobro, za klice svjetlosti, iako prevazilaženje i spasenje tame snagom ljubavi vidi kao još viši, kao istinski zadatak perfectusa” (2019: 196). Na drugom mjestu, citirajući Rudolfa Steinera, navodi njegov stav o Maniju, začetniku dualističkog manihejstva, koje se, prema njegovom shvatanju, utkalo u bosansku bogumilsku vjeru: „U manihejskom smislu, biće zla jeste nepravovremeno dobro (...) U manihejskom smislu, zadatak prema zlu jeste njegovo pretvaranje u dobro” (prema Kutzli 2019: 132). Ta teza da zlo ne treba posmatrati kao apsolutnu suprotnost, kao nečastivu radnju, kojom treba prijetiti radi kažnjavanja, Krleži je bliska. Kada govorimo o zlu, pa bilo ono individualno ili kolektivno, treba ga prepoznati u samome sebi, osvjetliti ga i preobraziti ga u kreativni i stvaralački proces, koji se profilira kroz otvaranje, povezivanje, kretanje ka naprijed.

Mada smo već istakli na početku teksta da je Krleža za bogumile rekao da su i kroz predstavu ‘svemira kao đavolske kreacije’ bili dio neke iracionalne fantazije srednjega vijeka, on je u likovnim motivima na stećcima prepoznao princip otvaranja, povezivanja, a koji se opire modernoj nacionalnoj mitskoj svijesti koja počiva, na-

primjer, na Kosovskom mitu, i na mitu o izgubljenom srednjovjekovnom carstvu, kao što je Dušanovo! Njihovu heretičnost nije razumio samo u savremenom kontekstu kao princip borbe protiv istočnog ili zapadnog imperijalizma – kapitalizma oličenog u NATO savezu i državnog kapitalizma oličenog u Varšavskom bloku – već i kao princip dekonstrukcije nacionalne samoisključivosti, koja se naročito razvila u srpskoj i hrvatskoj buržoaskoj svijesti. Stoga, on u Bosni vidi čudo u kojem se reflektira nastojanje naših naroda da budu svoji, da sami o sebi odlučuju, da budu slobodni, a da pritom ne zapadnu u samoisključivi zatvoreni identitet. A ta će se ‘heretičnost’ reflektirati i u Titovoj politici, kada je razvijao pokret nesvrstanih, koji počiva na principima borbe protiv kolonijalizma, a koji je ‘bosanska crkva’, za Krležu, oličavala. I za kraj bih citirao teze Macieja Czerwinskog koji za Krležu rekao:

„Nakon 1948. do izražaja dolazi još jedna korekcija u predodžbama rata. Zbog Titova sukoba sa Sovjetskim Savezom bio je potreban novi ideologem koji bi, s jedne strane, sačuvao herojsku matricu, a s druge istaknuo borbu komunista kao pokušaj pomirenja Istoka i Zapada. Time se herojski ideologem koji se oslanja na hajdučku tradiciju, polako zamjenjivao bogumilskim ideologemom, a službena konceptualizacija Jugoslavije bila je sve manje militaristička (hajdučka), a sve više heretička. Idejni začetnik tog ideologema (...) je Miroslav Krleža, koji će bogumile nazvati pretečama socijalizma koji su ‘negacija feudalne organizacije društva’ (Goldstein). Bogumili su za Krležu ‘anticipirali jugoslavensku suverenost i poseban put u socijalizam, drugačiji od onog za koji se zalagala Moskva’ (Zimmermann). O tome je Krleža pisao već prije – u važnom članku Hrvatska književna laž (1919.) Na taj će način Bosna postati službeni brend Jugoslavije u kojem će se stopiti dvije naizgled suprotstavljene tendencije: srpski heroizam i hrvatski pacifizam; ujednačen pod okriljem bosanskih heretika (...). Takav sinkretizam reafirmirat će Bosnu kao most koji povezuje različite tradicije. Organizacija Olimpijskih igara u Sarajevu 1984. godine vrhunac je te evolucije: od nepismenih zagorskih seljaka, preko srpskih hajduka do svjesnih i miroljubivih pacifista koji unatoč militantnom ekspanzionizmu Istoka i Zapada znaju povezati oprečne tradicije, a ujedno biti izvan njih. To je središnji okvir za Jugoslovenski treći put. To je okvir za politiku nesvrstanih.“ (2018: 18)

LITERATURA:

1. Badurina, Anđelko (2000), *Leksikon ikonografije liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb
2. Benac, Alojz (1967) *Stećci*, Izdavački zavod "Jugoslavija", Beograd
3. Bešlagić, Šefik (1982), *Stećci – kultura i umjetnost*, Veselin Masleša, Sarajevo
4. Biers, William (1996), *The Archaeology of Greece*, Cornell University Press, Ithaca & London
5. Bihalji-Merin, Oto (1962), *Stećci*, Izdavački zavod "Jugoslavija", Beograd
6. Bihalji-Merin, Oto (1972), *Naivna umjetnost svijeta*, Mladost, Zagreb
7. Blagojević, Slobodan (1986), *Poezija, mistika, povijest*, Svjetlost, Sarajevo
8. Buturović, Amila (2018), *Kameni govornik: Stećci, prostor i identitet u poeziji Maka Dizdara*, Kulturno društvo Bošnjaka Hrvatske "Preporod", Zagreb
9. Cvitković, Ivan (1982), *Krleža o religiji*, Oslobođenje, Sarajevo
10. Czerwinski, Maciej (2018), *Drugi svjetski rat u hrvatskoj i srpskoj prozi (1945-2015)*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb
11. Čengić, Enes (1986), *S Krležom iz dana u dan. U sjeni smrti*, Globus, Zagreb
12. Dizdar, Mak (1981a), *Kameni spavač / Osvojena tajna*, Svjetlost, Sarajevo
13. Dizdar, Mak (1981b), *Stari bosanski tekstovi*, Svjetlost, Sarajevo
14. Dizdar, Gorčin (2020), "Ikonografska analiza motiva križa na stećcima", *Hercegovina: Časopis za kulturno i povijesno nasljeđe*, 6, 123-138.
15. Dvořák, Max (1999), *Bečka škola povijesti umjetnosti – Idealizam i naturalizam u gotičkoj skulpturi i slikarstvu*, Barbat, Zagreb
16. Džaja, Srećko (1992), *Konfesionalnost i nacionalnost Bosne i Hercegovine*, Svjetlost, Sarajevo
17. Eco, Umberto (2001), *Estetički problem u Tome Akvinskog*, Globus, Zagreb
18. Eliot, Thomas Stearns (1979), *Izabrane pesme*, BIGZ, Beograd
19. Gombrich, Ernest (1984), *Umjetnost i iluzija, Psihologija slikovnog predstavljanja*, Nolit, Beograd
20. Filipović, Muhamed (2006), *Historija bosanske duhovnosti*, Svjetlost, Sarajevo
21. Filipović, Muhamed (2023), "Anatomija genocida nad Bogumilima", <https://www.youtube.com/watch?v=Rd-rZvr5UPA> na dan 09. 05. 2023.
22. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986), *Estetika III*, BIGZ, Beograd
23. Huizinga, Johan (1964), *Jesen srednjeg vijeka*, Matica hrvatska, Zagreb
24. Ivančević, Radovan (1996), *Perspektive*, Školska knjiga, Zagreb

25. Krleža, Miroslav (1979a), *Kalendar jedne parlamentarne komedije*, Oslobođenje, Sarajevo
26. Krleža Miroslav (1979b), *O Erazmu Rotterdamskom*, Oslobođenje, Sarajevo
27. Krleža, Miroslav (1979c), *Deset krvavih godina*, Svjetlost, Sarajevo
28. Krleža, Miroslav (1971), *Podravski motivi Krste Hegedušića*, Liber, Zagreb
29. Krleža, Miroslav (1988), *Svjedočanstva vremena*, Oslobođenje, Sarajevo
30. Krleža, Miroslav (1982a), *Panorama pogleda, pojava i pojmova*, Oslobođenje, Sarajevo
31. Krleža, Miroslav (1982b), *Hrvatski bog Mars*, Oslobođenje, Sarajevo
32. Krleža, Miroslav (2009), "Krleža o stećcima (1)", <https://makdizdar.ba/?p=517> na dan 04. 06. 2023.
33. Kutzli, Rudolf (2019), *Bogumuli: Historija, umjetnost, kultura*, Buybook - Dobra knjiga, Sarajevo
34. Le Goff, Jacques (2007), *Il corpo nel Medioevo*, Laterza, Bari
35. Lovrenović, Dubravko (2013), *Stećci*, Naklada Ljevak, Zagreb
36. Lévy-Bruh, Lucien (2023), *The 'Soul' of the Primitive*, Routledge, London
37. Mazrak, Ema (2021), "Stupac iz Donje Zgošće kod Kaknja: Analiza i interpretacija ikonografskih sadržaja, historijskoga i naručiteljskoga konteksta", *Hercegovina: Časopis za kulturno i povijesno nasljeđe*, 7, 7-49.
38. Musabegović, Sadudin (1999), *Karta i teritorija*, Mala biblioteka biblioteka Dijalog, Sarajevo
39. Musabegović, Senadin (2009) *Rat – konstitucija totalitarnog tijela*, Svjetlost, Sarajevo
40. Musabegović, Senadin (2019), *Umiruće tijelo politike*, Buybook, Sarajevo
41. Nietzsche, Friedrich (1986), *Genealogija morala*, Grafos, Beograd
42. Otto, Rudolf (2006) *Sveto. O iracionalnom u ideji božanskog i njezinu odnosu spram racionalnog*, Scarabeus, Zagreb
43. Panofsky, Erwin (1997) *Idea, Prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti*. Samostalno izdanje Bogovađa
44. Panofsky, Erwin (1975) *Ikonološke studije*, Nolit, Beograd:
45. Pelc, Milan (1995), *Ideal, forma, simbol: povijesnoumjetničke teorije Winckelmanna, Wölfflina i Warburga*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb
46. Severino, Emanuele (2018) *Tecnica, Morte, Gioia*; <https://www.google.com/search?q=severino+Emanuelle+2018+techina%2C+morte&rlz=1C1G>, na dan 03. 05. 2023.
47. Šamić, Jasna (2019), "Mit o bogumilima", *Behar*, br. 149-150.

48. Uspenski, Boris (1979), *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Nolit, Beograd
49. Venturi, Lionello (1952), *Od Giotto do Chagala*, Mladost, Zagreb
50. Wenzel, Marian (1999), *Bosanski stil na stećcima i metalu*, Sarajevo Publishing, Sarajevo
51. Wenzel, Marian (1965), *Ukrasni motivi na stećcima*, Veselin Masleša, Sarajevo
52. Winckelmann, Johann Joachim (1996), *Istorija drevne umjetnosti*, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci
53. Wölfflin, Heinrich (1998), *Temeljni pojmovi povijesti umjetnosti: Problem razvoja stila u novijoj umjetnosti*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

PRESENT-DAY IMPORTANCE OF KRLEŽA'S INTERPRETATION OF ARTISTIC MOTIFS ON BOSNIAN MEDIEVAL TOMBSTONES

Summary:

The present text provides an analysis of Krleža's deliberations on medieval Bosnian art, which are most evidently reflected in his views about the tombstones – the stećci. Back in the 1950s, following Tito's split with Stalin, Miroslav Krleža organized an exhibition in Paris, France, themed "Medieval Art of Yugoslav Peoples", placing the tombstones in the center of attention. The reason for this lies in the fact that, in their appearance as monuments, he recognized the heretic efforts of the Bosnian Church, which was persecuted in the Middle Ages by Western Catholicism and Eastern Orthodox Christianity. Similarly, Tito's Yugoslavia expressed its heretic character by standing up against the Western capitalist bloc – NATO, as well as Stalin's dogmatism – the Warsaw Pact. The reason for the persecution of the members of the Bosnian Church back in the day was religious, whereas in the 1950s when Yugoslavia was fighting for its independent road towards further building socialism, the split was purely ideological. When the Berlin Wall fell and Yugoslavia was crushed by aggressive nationalist politics, many intellectuals found Krleža's observations on the importance of the Bosnian medieval tombstones an expression of naïve romanticism, or an ideological construction hiding Tito's absolute power, and his thirst for power and ethnic balancing. This text attempts to reaffirm Krleža's deliberations on the tombstones, which, the author of these lines believes have not at all lost their importance, nor do they merely represent "an idealized past".

Key words: Krleža; Bosnian medieval tombstone (stećak); Bosnian Church; bogomils; Yugoslavia

Adresa autora

Author's address

Senadin Musabegović
Univerzitet u Sarajevu
Filozofski fakultet
senomusa@yahoo.com

