

ЈЕРЕЈ ЈОВАН

Естетика Православне цркве и наше модерно доба

Gervase Matherw, *BYZANTINE AESTHETICS*, London, 1963,
str. 189.

Разумети место и вредност лепоте кажемо да је предмет естетике. Филозофи који се баве овим питањем говоре нам и о естетској свести код човека, његовој урођеној способности, конститутивној, да осећа лепо, да му се радује. Кажу нам да увек тамо где је реч о јединству у различитости, ритму, симетрији, хармонији делова, реч је о лепом. Знамо да су први теоретичари налазили дефиницију лепог у овим појмовима. Али у нашем добу за разлику од старог, или античког, ми налазимо да је ово питање далеко компликованије и још дубље. Јер ми налазимо да питање лепоте није само у оквиру психологије, са акцентом на осећању, већ и самог интелекта а то значи и филозофије, метафизичке.

Хришћанска доктрина доноси промену у људској историји у свему па и у осећању и разумевању лепог, наравно не негирајући радост коју је људска природа увек осећала у сусрету са лепим, као симетријом, ритмом или јединством, а што судохришћански филозофи покушавали да дефинишу, као што рекосмо, указивањем на јединство у различитости, на ритам, симетрију, у свету који опажамо. Хришћанска је доктрина омогућила устемелити сазнање ступњева тајне лепоте, или једно боље тумачење процеса нашег

сазнања шта је лепо; јер се кроз догму Цркве указује да иза свег спољњег јединства, симетрије, ритма, лежи реалност слободе духа, као крајња реалност, која није свет, како су то учили Платон и његови ученици, утврђених или вечних идеја, већ свет духовне слободе и јединства, свет мисли, као основ сваке појединости, сваког дела, сваке активности, чија је суштина опет у слободи духа.

Ово се ново схватање лепоте почиње да формира на територији на којој и формирање хришћанске догматике. То је терен на којем се одиграва и борба за икону, кроз коју је рођена и једна потпуно нова филозофија уметности. На тој истој филозофији ми и данас, свесно или несвесно, развртљамо своје појмове око уметности, дијалогује или питање — шта је уметност?

Међутим, једног научног стандардног или класичног дела о овом предмету — естетици Православне цркве ми још немамо. Истина, доста је речено, доста написано, о њеној уметности уопште, али једна синтеза свега тога — једна филозофија која би тумачила ову уметност, таква једна естетика још нам није дата. Јер, изгледа да ми још нисмо тачно одредили или дефинисали са једном доследном научном прецизношћу однос антике и хришћанства. Доса-

дашњим покушајима да се напише таква једна естетика то још недостаје. То ћемо да видимо и из овог дела (које желимо да прикажемо; а и студија проф. Михелиса из Атине, која говори о истом предмету, такође, трпи у том погледу. Како све ово има утицај и на наше историчаре уметности, а нарочито наше средњевековне уметности, то ћемо се на овом питању посебно задржати приказујући ово дело професора и свештеника Герваза Метјуа. Наравно, треба одмах истаћи да је ова студија са низом својих одличних поставки једно добро дело, веома стимулативно, са низом одличних запажња од трајне вредности. То је опет био разлог да се на њему задржимо и прикажемо га.

Пре свега питање естетике Православне цркве није потребно да кажемо од колике је важности за нас, с обзиром да смо један опроман труд уложили да откријемо све оно што је урађено и на нашем терену на пољу уметности кроз духовни подстицај Цркве. Због тога и поред опромног интересовања за дела културе наше прошлости чињеница да још немамо једну заиста добру естетику Православне цркве јесте разлог да и сада нисмо у могућности да о тој прошлости имамо поуздану слику, сигурне закључке, а од помоћи у нашим данашњим огромним напорима, успелије организације живота према будућности када је у питању уметност. Дело проф. Метјуа од драгоценог нам је значаја за развој разматрања овог питања; али, једном својом страном ова студија упућује на извесне закључке које православни богослов не може да прихвати.

Због тога што у овој естетици „Византије“ има елемената од значаја прилогу Православне цркве, њеном опромном напору у чувању својих догмата, што је од значаја за будућност развоја светске цивилизације, и човековог осећања и тумачења смисла лепоте у њему, ми га приказујемо са освртом на однос става овог дела према антици, а то има свој посебан значај за наше модерно доба и наше дискусије о уметности.

Ово дело носи наслов „Византијска естетика“. Видећемо да би било боље говорити о естетици Православне цркве или „православној естетици“; јер Византија је једно популарно име за тенденцију сужава-

ња универзалног карактера погледа на свет који негује Православна црква кроз своје догмате.

Са своје стране желимо у овом приказу да подвучемо колико корене савременој естетици, нарочито оној њеној садашњој тенденцији развоја, откривамо не у доктринама такозване класичне традиције, сократовске, или платоновске, или аристотеловске традиције, већ баш у хришћанским догматима Цркве, а нарочито у филозофији Цркве која је изражена на Седмом васељенском сабору.

Прилог овом закључку даје нам Г. Метју, и ми смо му захвални, мада он лично инсистира на снажном и увек обнављајућем утицају антике на византијску односно православну уметност. То је слаба страна ове студије.

Међутим, вредно је подвући вредност истицања у овој расправи еволуције у „византијској естетици“, с обзиром да се већ толико истиче њен „конзервативни карактер“, или како се то често каже „статистичност византијске уметности“. Овде се пак истичу епохе развоја, налазимо их шест; свака са својим особеностима, а све у целини у развоју. При чему се опомињемо на оне опште карактеристике развоја овог друштва, у којем се и рађа ова уметност, а које се својом целином улива у општи ток развоја, доприносећи појави модерности.

Од суштиноког значаја у овој студији су четири става проф. Метјуа, кроз које он разматра целину свог предмета испитивања:

Прво, стално присуство укуса за класику, стално подсећање на наслеђе грчко-римске прошлости; друго, једно суштински математичко приближење лепоти, при чему се истиче не само тачна симетрија већ и ритмика; треће, заинтересованост за оптику, светлост, што води експериментисању на пољу перспективе и центрацију у приказивању материјалне светлости преко материјалних боја; четврто, веровање у постојање невидљивог света чији је материјални свет само сенка, тако да сцена, или оно што се слика, није опис онога што се једном десило, већ враћање његове присутности у његовој снази.

Православни богослов, полазећи од овог истакнутог става у овој сту-

дији, на првом месту указује на сву важност студије односа антике и хришћанства, или колико је антика, елементи античке уметности, присутна или колико се стално обнавља у хришћанској естетици или естетици новог друштва које се рађа кроз Цркву. Метју истиче ову присутност. Богословје у тој снази не би видео.

То је заиста једна велика тема, тема присутности грчко-римског наслеђа у култури новог друштва којег сада организује Црква. Колико су сами чланови тог новог друштва веровали у континуитет антике у свом новом социјалном телу, колико су они у елементима антике још налазили светлости и интелектуалне радости, колико и у ком смислу, док је Запад, или западни део, Цркве падао у своје „мрачно доба“? Аутор овог дела налази у новом хришћанском друштву сталну носталгију за антиком.

То је ствар посебног разматрања, верујемо, једне посебне студије. Јер, уколико би се усвоило ово гледиште које нам аутор у студији подвлачи, то би имало и својих других последица на низ других ставова. Тај је однос другојачији, и поред тога што га ми у једном смислу, при површном гледању ствари, откривамо, и што нас онда води том закључку који истиче и Метју. То би била најслабија тачка у овој студији.

Истина је да је еволутивна линија антике у историјској свести стално присутна. Тај континуитет „старог“ можемо да откривамо. Он се у једној посебној снази пробио у ерупцији Ренесанса у Италији, а чему се толико много доктринарно и естетски одупирала баш Црква. Сведочи се о томе у Православној Цркви; али и о томе да се најбоља искуства антике нису одбацила у новом друштву које се организује кроз догматику Цркве. Због тога однос естетике Православне цркве и антике, али и нашег модерног времена јесте један проблем од посебног значаја. Он мора бити предмет нашег интересовања не само у питању уметности. Наравно, овде, овај проблем ми можемо више само да поставимо, али не и да решимо. Истина, сасвим је пак могуће указати на правац који са научне тачке гледишта одговара истини по овом питању, при чему се не би порицао континуитет старог, али само на који

га начин треба прихватити, и у чему се он састоји.

Овде се истиче да је византијска цивилизација у суштини „математичка“ у свом нагласку на „неизбежности“ пропорционалности, ритма и поретка“ за организацију живота заснованог на доминацији идеје и владавине хладног и самообузданог ума“. Одмах у почетку овог друштва негује се и аритметика, астрономија, геометрија, музика; геометрија има престиж, каже Метју, већи од аритметике. У Русији, у којој се наставља ова цивилизација, ово се огледа и у „руском балету“. Овде је боја схваћена као „материјализована светлост“ и нагласак на смењивању боја у ритму, светлости и боје, пружа посебан значај оптичким теоријама и експерименту. Светлост и боја у овом друштву велико су средство које Црква користи у прослављању св. литургије. Литургија се развија из церемонија крштења и причешћа, како то запажа аутор ове студије, а док се у самој литургији концентрише, као у светој драми, целокупан систем религиозности. Закључак је, према томе, колико је овде уметност само део литургије.

Византијска уметност настаје, како то подвлачи проф. Метју, у току једне промене у трећем веку, дакле пре него што је Константин преселио своју престоницу у „мали грчки град Визант“. Та толико значајна промена у току трећег века јесте промена у класично-уметничким облицима антике, а што стоји у вези са настајањем нове хришћанске уметности кроз коју ће се саопштавати „скривени свети смисао“ људским потребама, а што даје оквир и основу византијској уметности, естетици, схватању лепоте кроз чулно — умно опажање „естетиз“. Метју налази да се будућност овој новој хришћанској уметности већ назире у периоду између владавине римских императора Септимија Севера, дакле између 194. године, и Диоклецијана, 284. године. Већ се у овом периоду осећа онај доцнији наглашен византијски напор да се „саопшти дух“, изрази „душа која обитава у телу“; што ће, како се то овде налази, као став или поглед разумевања, „докренути хеленистичку империјалну уметност и несвесно ка једном плану изражавања“. Пример свему овоме Метју налази на бистама римских императора, нарочито нам

каже да се то јасно види у годинама 253—268.; то је време императора Галенија.

На овај начин Метју жели да нас помогне у разумевању уметности која настаје, посебно уз утицање схватања или филозофије уметности неоплатоничара Плотина који је живео и делао у овом времену промене, у времену императора Галенија. Плотин је као што знамо погледе и на естетику изложио у свом главном делу „Енеаде“. Затим, у овој студији налазимо јако подвучен детаљ како су ови Платинови погледи доцније били следовани и усвојени у хришћанској естетици, византијској. Јер по Плотину лепота је само оно што зрачи симетријом а не сама по себи симетрија, јер само то зрачење јесте оно што стварно изазива љубав. Према томе, каже нам Плотин, „славе лепоте“ више има у живом, а само нешто трагова од ње остају на умрлом, и поред тога што лице умрлог још задржава свој пун изглед и симетрију. Зато су портрети уколико живљи утолико и лепши?

Проф. Метју налази да се у овом поднебљу неоплатонизма развија и естетика коју он назива византијском, у којој је као и у неоплатонизму разумевање лепог у супротности са „конвенционалном класичном естетиком чија се лепота састоји у пропорцији делова и хармонији боја“. Плотин је такође, подвлачи Метју, писао у Енеадама:

скоро свако изјављује да симетричност делова у међусобном односу, као и према целини уз извешан шарм боја, чини лепоту коју распознаје око... „Оваплоћен живот је у покрету јер је оваплоћен, симетрично тело је мртво јер је без покрета. Живо тело у кретању је више лепо и више стварно од мртваг тела, јер је везано уз један вечан атрибут: лепоту изведену из нетелесне и стога непроменљиве лепоте која је Бог...“ ... мртво тело је у процесу дезинтеграције, а живо тело јесте лепо због свог јединства. Тако је и у уметности, симетрија или ритам нису лепо због различитости својих делова већ због суштинског јединства које се кроз саму ову различитост саопштава. У уметности оно што даје ово јединство јесте акт ума. Облик није у материјалу, облик прво постоји у уму оног који ради пре него што дође у камен“.

„...тако и материјалне ствари постају лепе... кроз мисао која нам долази из Бога“. „...у уметности се не даје само репродукција виђене ствари, већ се иде на траг ка идејама од којих нам сама природа долази, а даље већи део рада јесте ствар саме уметности; тако дела уметности су носиоци лепоте, кроз њих се она додаје где у природи недостаје. Фидија је израдио Зевса не према моделу који је изабрао између чулних ствари, већ према замисли како би форму Зевс морао имати када би одлучио да се појави видљиво“.

Византијски сликар ради у овом духу. Он себе назива „зоограф“ што значи описивач живота, али не оног што његово око види већ више ум“. Међутим, Метју подвлачи да је врло мало вероватно да су византијци директно знали или били под утицајем Плотина. О томе немамо сведочанства. Сличност коју примећујемо само је коинциденција, и ништа више. Метју једноставно само констатује да се нова византијска естетика развија наредо са променом која настаје у поменутом трећем веку; а та промена, као што смо рекли, треба да објасни највећи део византијске уметности, сматра проф. Метју. Ту је још један важан моменат, који се истиче код Плотина, а у вези је са византијском уметношћу — однос или обожавање „традиционалног“.

Ово је важан моменат, такође, који се запажа у овој студији — у поређење Платиновог обожавања „трансцендентног као Бога“, док су стојици обожавали неку „иманентну божанску силу“, и клањали су јој се баш зато што је и била иманентна; према томе Платинов „неоплатонизам“ значи велики или значајан корак напред у овој промени интелектуалне и моралне атмосфере у трећем веку.

Овде се онда поставља питање улоге неоплатонизма у формирању нове интелектуалне атмосфере и његов однос према самој хришћанској догматици или њеном формирању. Међутим, и поред тога што се у овој студији наглашава неоплатонизам и његове идеје у поредо са развојем њених погледа у уметности који се следе у хришћанској естетици, али уз ограничење, да не постоји документ о директном утицају неоплатонизма, односно Плотина, на хришћанско схватање уметности, важно

је да се овде на првом месту задржимо у оквиру питања односа антике и развоја доктрине Цркве, па и у питању уметности.

Плотин је живео у поднебљу које је већ било доста засићено у интелектуалном и моралном погледу хришћанским погледом на свет. Новозаветни списи су већ били скоро сви написани; хришћански мислиоци Јустин Филозоф (100—165), Климент Александријски (150—220), Тертулијан (160—230), Ориген (184—254), већ су увелико утицали на формирање новог филозофског поднебља. Плотин се у том поднебљу развијао. Оно је морало утицати на њега. У Платиновој филозофији, знамо да је Блажени Августин осећао веома много утицај хришћанства; шта више, он нам је оставио и забелешку, мисао да само са променом неколико речи код Платина и цела његова филозофија би била хришћанска. То није тешко ни нама данас да осетимо. Нарочито се код њега осећа већ јасно наглашено хришћанско учење о Св. Тројици, и ако ће оно бити тек доцније дато у догми, односно у символу вере.

Да бисмо разумели естетику Православне цркве, према овој студији, морамо се задржати на Плотину. То је доста снажно наглашено; толико да без Платина не бисмо могли да разумемо ни предмет ове студије. Али, ако се упореди Платинова мисао и оно што се истиче као вредност у „византијској естетици“, нарочито хармонија боја, онда видимо да је Плотин био својим истицањем идеје веома једностран, иако можемо да говоримо о истом утицају и на Платинове идеје као и на идеје кроз које се развија главни ток хришћанске уметности. То је у ствари нови дух новог учења Цркве.

Према томе и промени која настаје у време императора Галијена ми морамо прићи са овог истог становишта — већ доста наглашеног у тадашњој атмосфери присуства Цркве, и поред тога што она још формално није била слободна. Плотин, према томе на овој начин, својим облицима мишљења, описује на неортодоксан начин присуство ортодоксног новог погледа на свет и живот и његовог утицаја на интелектуалну или естетску атмосферу која се развија уз општи развој већ рођеног новог света. Студија нас према томе подстиче на ову анализу, јер се у њој поставља али и не

решава однос неоплатонизма и погледа на уметност према развоју хришћанске мисли, њене доктрине. Она значи нешто ново. То видимо и из овог случаја.

Од посебне је пажње истицање проф. Метјуа „математичких односа“ као основе овој религијској уметности. Ти математички односи извиру у ствари из догматике Цркве, њене одређености, њене математике. Ово је, богослов би овде са своје стране то подвукао: патристички миље из којег се ова математика рађа. У њој није један природан број који се у својој последњој јединици више не може делити, већ је средиште односа — јединица у тројици и тројица у јединици. У овом поднебљу се прави оштра разлика између света ума и света материје, јер свет материје живи од енергије ума, при чему и служи уму, а коначно прослављању Бога. То је оно последње одакле извире ова уметност. То је нешто сасвим друго као интелектуално и морално поднебље од античког поднебља.

Али с друге стране Метју ванредно примећује:

Звук у византијској стихири, покрети у литургији, цигле у грабевини, коцкице у мозаику, јесу материјалне ствари али обликоване у славу Божију. Све се обрађује да би постало део једног ритма. У свету материје они постају ехо хармоније света ума. Ово објашњава од колике је суштинске важности математика за византијску естетику”.

Архитекта и уметник везани су у једној и истој мрежи математике, како се то такође овде истиче.

Поред овог почетка као нов стваралачки период у овој уметности истиче се, каже Метју, крај трећег и почетак четвртог века; у овом времену се „ове више наглашава ова будућа лепота велике византијске архитектуре као чисте геометрије”. Када је у питању перспектива она је у овој уметности нека врста „окренуте перспективе” са посебним нагласком „присутности фигура у првом плану”. То значи, дубина је иза њих, њој као да се и не поклања толика пажња колико ширини и висини. Мада ово схватање простора проф. Метју упоређује са евклидовским схватањем простора, ипак прилаз овој концепцији простора наговештава нешто далеко дубље од

реалности **спиритуалности простора** како је схватан у антици, јер уколико је све у „првом плану“ у „византијском схватању простора“ уколико у њему нема прошлог момента „доласка из дубине“, а то значи нема *прошлости* и *будућности* у нашем уобичајеном схватању ових појмова, већ вечне присутности, вечне садашњости. Због тога богослов може да стави примедбу и познатом и историчару византијске уметности Грабару — колико је и он у праву у свом тврђењу да у овом схватању простора лежи концепција неоплатонског схватања простора. С друге стране опет колико се и у неоплатонској концепцији простора садржи већ ново хришћанско охватање и разумевање времена. Јер структура нечег новог је већ постављена пре формирања неоплатонизма, (и оно што је „ново“ у платонизму има свој корен у потпуно новој интелектуалној и моралној атмосфери која се већ рађа кроз рад Цркве.

Према томе у оквиру те нове структуре рађа се и ово ново схватање простора, или перспективе, у којој оно што се гледа не види се као нешто „кроз прозор“ већ као нешто стварно што присуствује у самом простору у којем је и посматрач. Основа овог погледа јесте само учење Цркве, структура њене тројичности. Јер је овде посматрач веза између ова два света, он је трећи моменат или *лик* између свега ума и света материје, између „ностос“ света и „естетос“ света. Због тога посматрач овде игра исту улогу коју и боје или „зраци светлости“ којим се саопштава лик који се приказује. Према томе, у овом тројичном јединству, приметио би богослов, прихвата се оно што се саопштава, оно што је ту, што је дато са одговарајућом намером присуства, али кроз извесно стање ума посматрача, кроз његову веру. У том духу онда можемо да разумемо шта то значи када се у овој студији подвлачи да ми лепоту не процењујемо само чулима већ и умом. Умом се значи открива оно „скривено“, а то је оно што треба да се зна и види да стварно постоји, о овоме ћемо говорити доцније још и више.

Затим, са великим одобравањем онда наилазимо овде и на овакав суд: „Нема ничег стерилног у византијској цивилизацији“, већ баш обратно — „у овој, нарочито, првој фази, од 408 до 602. године, рађа се

„један од првих стваралачких периода у људској историји, у филозофији, и књижевности, као и архитектури, и уметности“. Јер, зар има нечег „стерилног у литератури, која је произвела говорника као што је Хризостом, историчара као што је Прокопије, и низ толико различитих и добрих песника. Најлепши израз свега јесте на првом месту црква Св. Софије, велико дело „јустинијановског периода“. За коју је речено у низу студија: овде је „све што чини сву лепоту и важност новог у новом периоду светске историје дошло до свог највишег израза. Богослов у њој види јединство науке, уметности и религије, „савршену хармонију и лепоту математичких облика и односа кроз које зрачи лепота, било у архитектури или ликовној уметности под испирацијом религије“ или новог ума кроз догму Цркве. Проф. Метју нас такође, подсећа на изјаве савременика о овој грађевини, када је била завршена и том приликом речено: ништа боље и лепше није могло да се види од Адама, „дивна је и застрашујућа“. Ово је дело „ума и љубави“, одраз духа „једног и непроменљивог Бога, који кроз акт љубави ствара свет“. — а императори и владоци се угледају на Бога и владају се напором стварања у том истом духу љубави у границама људске несавршености.

Овде богослов такође обраћа пажњу на чињеницу великог знања математике или образовања архитекте, ове познате или величанствене грађевине, Антемија из Трала, његове „интелектуалне паспонираности за геометрију“, као и његовог сарадника архитекте Исидора из Милета, уз посебно обраћање пажње и на сведочанство историчара Прокопија, њиховог савременика, који сведочи о овом храму „да се у њему људско срце увек уздиже према Богу“, који се „осећа да је ту негде близу“, као и колико се осећа да и сам Бог воли ово место јер га је „изабрао за себе“. Богослов обраћа пажњу на ову чињеницу или везу математике и религије, науке и религије, која овде долази до израза, као на везу кроз коју ће се у еволутивном развоју изградити доцније величанствене ствари на пољу технике или наше културе уопште а што није било познато у антици. Може да се дискутује о томе да је овај храм и симбол материјалне изградње новог света.

Међутим, морамо обратити пажњу и на гледиште у овој студији о постављању „дворске“ школе, константинопољске, насупрот „монашкој“, с обзиром да је то гледиште усвојено и код нас од наших историчара уметности. Како је, наводно, ту дворску школу подржавао двор, императори, а другу, монашку, провинциску, дух монашког сепаратизма или издвојености. Ово је ствар, такође, посебне студије. Гледиште се у том погледу доста чудно поставља, а лако је видети да се ту ради само о чисто економским условима у развоју уметности. Друштво Православне цркве у том погледу било је веома хомогено у свом духовном јединству, није се само имало могућности свуда сликати са истим високо квалитетним мајсторима. Спорови и деобе у овом друштву знамо да су имали сасвим други корен. Али и кроз те спорове и дискусије развијао се један оштар дух припреме за низ будућих остварења на подручју света на којем ће се усвајати учење Цркве. Због тога ово гледиште о „дворској уметности императора“ и монашкој мора се са много више критичности испитати. Јер ово прво хришћанско друштво, на основу сасвим поуздане документације коју имамо о њему, било је једно сасвим радосно друштво, у којем се живот волео, и којем су се његови чланови радовали. Присуство јаче наглашености религиозности у њему, монаха, свештеника, није ништа друго до баш то — поздрав животу и прилог његовој лепоти. Потпуно је погрешно када данас гледамо неке од тих „фресака“ са ликовима светитеља да при томе закључујемо о тенденцији негирања живота, његовог усвајања као пролазности; баш обратно, у овом друштву због огромне радости према њему, његовог усвајања као дара, неговала се религиозност, а у њему манастири и цркве били школе или универзитети, баш због отклањања бола или страдања. Старајући се о својим грађанима императори су због тога и толико обилно потпомагали Цркву, старали се о религиозном васпитању. Због тога је постојала, огромна потреба за бројним свештеничким кадровима или монашким, они су били у то време једини народни учитељи, његова интелигенција, тесно везана са најширим народним масама. Као и увек тако и тада постојала је само разлика у укусу, по-

греби за лепим, различитим начинима прилажења великим проблемима живота, а што је и потреба слободе. С друге стране опет антика са својим начином васпитања и хришћанство са својим, односно Црква, два су потпуно различита метода рада у развоју човека, или у пружању му помоћи у савлађивању оног инертног у њему које га ограничава или чини несавршеним. Та помоћ лежи и у уметности. Оно што се кроз њу прича не застрашује већ оплемењује. Због тога се не може говорити о тим двама школама дворској и монашкој, као супротностима, које стоје једна према другој. Античка уметност опет има свој друпи карактер по свом утицају на човека.

Због тога је важно, пре свега другог, сваке друге аналогије, при истицању стваралачких периода у овом првом хришћанском друштву, развоја у њему било математике, или новог симболизма, новог начина употребе боје, односа према симетрији и ритму, водити рачуна о напоредном развоју и саме догматике Цркве, рада васељенских сабора; јер једна необично интимна веза, морална и интелектуална, постоји у свему у новом поднебљу почетка новог периода светске историје. Антика остаје иза и она нема више инспираторског значаја за развој нове уметности, иако се мртви формални детаљи задржавају. Уколико налазимо сличности у извесним оценама које с формалне стране подсећају на извесне сцене из митологије, антике, реч би могла само да буде о наглашености победе новог погледа на свет у којем се све старо замењује новим. Због тога, можда, негде се и намерно уносе извесни детаљи које подсећају на антику. Али, неке носталгије за антиком, о чему нам говори свештеник и проф. Метју, не може ни да буде речи.

Оно што је нарочито важно, такође, а о чему се овде расправља, јесте питање еволуције „слике“, њеног разумевања, један несумњиво веома важан проблем, о којем се као што знамо данас такође веома много расправља, богослов само може да укаже како је и он овде у овом друштву решен, а што се види и из ове студије. То решење су у ствари одлуке Седмог васељенског сабора, а при чему је велику улогу играла и филозофија св. Јована Дамаскина.

У четвртном веку световни утицај грчко-римског света још се осећао, каже нам проф. Метју; он се доцније губи, мада је „само свештенство, епископат, као и образовно чланство Цркве било имуно од паганског религиозног утицаја, а којем је градски пролетаријат по провинцијским градовима и даље био изложен”. Међутим, поставља се овде питање о утицају „платонизма” на еволуцију „слике”, односно иконе, у којем облику, и на који начин. Расматрање овог питања у овој студији веома је важно, мада далеко је од тога да бисмо могли сасвим усвојити начин на који се то овде решава. На пример, чињеница да је већ постојало обожавање императора, престављеног у статуи, неклањање статуи већ ономе који је у њој изображен, или колико је „слика” само сенка онога којег она предпоставља, видљиво, или колико је она материјализација невидљивог, као ствар разматрања, на које ова студија заиста подстиче, у односу према нашем разумевању иконе, или пута како смо ми дошли до усвајања поштовања иконе, захтева на првом месту разматрање саме људске природе, рада човековог ума, шта је оно што је непроменљиво у његовој логици, у његовом опажању и симболизацији. Због чега онда имамо и исто доношење закључака, на исти начин, у формалном смислу.

Када то имамо на уму онда заиста значај новине у начину поштовања религиозних слика, икона, који примамо кроз Цркву овде се не умањује. Платонизам је само поглед на свет који је предходно појави Цркве. То је било оно време када се очекивао „неко”, али као Бог, који би, скривен у тело човека, како је Платон говорио, дошао да спасе људе. Човек се у том времену на неки начин припремао за „дочек Спаситеља”. Он се упорно надао том догађају и развијао свој интелект у том правцу. Доцније када су свети оци формулисали учење Цркве, па када би се окренули на оно што се знало пре појаве Откривења, они би налазили доста оног што је човек успео у напору рада свога интелекта да предосети што ће се тек тачно знати кроз Откривење. Због тога су у тремовима неких црква каткад и сликани Сократ, Платон и Аристотел са напоменом да су то они „које је Дух Свети додирнуо”.

Међутим, разлика је ипак огромна, сличност је само формална, као и сличност језика којим су говорили дохришћански филозофи, уколико то упоређујемо са оним што се пише и мисли у новом друштву које долази. Али, у овој еволуцији, еволуцији примања и стварања уметности, несумњиво борба око икона, која се повела и успешно завршила у 8 веку, од суштинског је значаја за нашу данашњу уметност, наше разговоре о њој и њену будућност. У свему кроз велику религиозну револуцију, кроз сву новину коју уноси у људско мишљење хришћанска догма, и овде се осећа, у еволуцији слике, један прекид са антиком и долазак новог. У том смислу онда ставили би и примедбу на гледиште да је ова борба око икона била „површна”, да њен корен није био само, како се то опет жели да каже, политичко социјални, већ је дубоко положен у слојевима урођених човекових идеја, питања човековог сазнања и могућности симболизације. Она је израз читавог једног става пред животом. Уколико би продужили ову дискусију задржали би се и на Кантовој филозофији, а и на низу других питања којима овде не бисмо сада могли да посветимо пажњу. Једно само треба истаћи да предмет *иконе* заиста није нешто „површно”, већ он лежи у дубинама проблема човековог присуства у историји као моста између духовног и телесног. Опромну улогу овде и пра систем васпитања или организовања човековог ума.

За православног богослова је овде важно само да подвуче да „слика”, „сликани” и „посматрач” у свом тројичном јединству јесу једна целина разумевања или мисли. То је само један методолошки пример, једне филозофије, али може да буде примењен на целокупну филозофију искуства и дискусија о теорији сазнања. Јер знамо, а што и сам аутор ове студије то наводи, св. Јован Дамаскин је учио да икона није „божанство”, далеко од тога. То је само делић материје, али канал кроз који нам долази снага као и сазнање о ономе који је ту престављен. Она је тако „проповед без говора”, „књига за неписмене”, или „подсетник на Бога и његове тајне”, јер „светитељи су се испунили Духом Светим још за живота, због тога Његова благодат ни после њихове смрти никад није далеко од њихових душа,

знити тела у њиховим пробовима, нити од њихових светих икона". Због тога „свете иконе треба да буду поштоване али никад у потпуности обожаване, оне нису божанства већ нас подсећају на Бога и светитеље." Овде опет у духу савремених феноменолошких дискусија можемо да говоримо о развоју удела и самог посматрача у сазнању предмета који се гледа као и саме његове егзистенцијалне стварности у циљу доласка до трећег — појма о њему. То је заиста једно тројично јединство, несливено али и нераздељено. Овде долази, такође, до израза тројичина структура сазнања, као и у свему. То је непроменљива структура. Као што су непроменљиве и догме Откривења, као што су и непроменљиви закони геометрије. Ту је постављен један нов свет.

Али ова геометрија која има своје космичке основе, не значи, као и њен одраз у догматици, Тројице у Јединици и Јединице у Тројници, статичност, већ башу обратно основ или могућност развоја. То се такође види у естетици Православне цркве. То је добро запажено и у овој студији. Јер се у њој говори о различитим њеним периодима развоја или еволуције.

То су они познати периоди Аморијске династије, даље Македонске, Комнена и Палеолога, у којима се неговала не само религиозна уметност, већ уметност уопште, како примећује и проф. Метју; али његова напомена о декаденцији религиозног живота, на пример, у једном манастиру, пражни посебну анализу, која у целини разматрања естетике, која се развијала на тлу Православне цркве, нема одговарајућег оправдања. С друге стране, сасвим је добро запажено да развој стилова у уметности на овом подручју прагматички развој и примењене математике, а и науке уопште, на пример геодезије. Овде се веровало, или тако радило, да дело уметности јесте ближе самој реалности него сама природа која се не копира у уметности. Јер основа реалности јесте мисао, бестелесност, и тај „бестелесни објект" треба тако дати да он буде и умом схваћен. Кроз развој стилова ово се све више наглашава у својој уметности и у њој ова тенденција има своје ванредне изразе успеха. У том погледу заступљене су подједнако све човекове сазнајне моћи, чула али и машта, интелект, „фантазија". О-

тромну улогу у том погледу игра „хармонија боја"; то је нешто посебно у овом сликарству, нешто што нема свој корен нигде, до на овом терену, терену на којем почиње да се развија и утврђује „геометрија или математичка тачност хришћанске догматике". Под њеним коначним и одлучујућим утицајем развија се како црквена тако исто и световна уметност. Из ове студије такође јасно видимо развој ове уметности или њен утицај широм тадашњег света. Он се организовао кроз рад Цркве. Тај рад је успео да постане водећи у развоју савремене светске културе. Тако, а што посебно и проф. Метју подвлачи, „византијска цивилизација" није престала да постоји по свом паду, јер „никад није била више плодна него баш онда када је разорена". То је снага њене спиритуралности. Због тога њено процењивање мора да буде засновано не на „платонизму" или „неоплатонизму" већ на „аритметици и геометрији њене догматике", односно вере у откривене истине о човеку и свету — одговор првим и последњим питањима.

У саопштавању својих догматских истина Црква се обраћала човеку, односно колико његовом уму толико исто и његовим чулима. То запажа и проф. Метју и то истиче цитирајући документа: „Линије дају радост естетису, чулима, а остављају свој утисак на нус(ум)", управо „лепота се схвата и чулима и умом, боја видом а умом геометријски облик". „Тонове и хармонија имају свој почетак у аритметици, посредник и преносач међу њима јесте геометрија". Међутим, колико је опет проф. Метју у праву у својој констатацији да је „коначно световна традиција у византијској уметности била апсорбована у религиозну" од 1400. године, ствар је разматрања на првом месту чињенице да је то време и невоља за ову цивилизацију и због чега онда у њој се свет више повлачи, што је природно, у религиозност, у Цркву, а не да је то био резултат борбе „световног и светог", и победе религиозности, или „монашке школе".

Да богата „световна уметност" овог подручја није ништа друго до израз једног и истог извора или ума Цркве — а сличност са грчко римском уметношћу, до хришћанског периода, јесте она иста сличност која постоји између човека као човека, са истим чулима и истом телесном

структуром ума, како оног пре Христа, или појаве Цркве, тако исто и оног после. Нешто се ипак, значајно и централно одишљава у човеку после појаве Цркве — то је нова организација ума, кроз коју се ствара и нова уметност, било она империјална, дворска, или она црквена, манастирска; јер једни и исти владари, или императори, схватајући то као свој највиши позив, утврђење Цркве у административном смислу као једне добро организоване установе са тачно одређеним учењем, не због нечега друго већ на првом месту због саме истине. Они су то схватили као своју мисију да њихови грађани имају право на најлакши приступ истини и пут њеном најбржем усвајању. Због тога када се пише естетика „Византије“ мора се писати као естетика Православне Цркве. У том истом духу треба разумети и филозофију Православне цркве, или оне која се развијала на овој територији а за коју проф. Метју каже да је била „синтетичка“.

Међутим, она није одбацила античко наслеђе, као искуство, јер је в оно израз људске природе, тако да само у том погледу она може да буде синтетична, као и цела људска природа која је у својој физичкој структури увек иста. Међутим, ново се заснива на догми о Св. Тројници, нешто као систем непознато у облику како је формулисано у овој догми, ни пре а ни до данас непревазиђена. То се мора знати или, о томе водити рачуна и када је реч о естетици „Византије“, односно Православне цркве.

То видимо и из историје Цркве, односно када се у једном делу Цркве почело другојачије учити, него како је по протумачено одредбом Другог васељенског сабора. У том делу Цркве долази до промене и у схватању или разумевању уметности. Та промена води у онај познати излет у „натурализам“ уметности Ренесанса, а онда у барок итд., а што значи и снажно оживљавање дохришћанских идеја о уметности. Антика се тада поново прихвата. А знамо да у тој уметности — античкој, посматрач је више пасиван, он прима оно што му се даје, и то мора да прими. Он није равноправан у примању једног уметничког дела са његовим творцем као и предметом који се саопштава. Удео посматрача је ту сведен на најмању меру.

Добро нам је познато савремено реаговање на ову уметност у модер-

ном друштву, чији је један велики део отуђен од Цркве. Та отуђеност има низ својих манифестација.

Знак тога су низ савремених модерних праваца у уметности. У њима опет долази до израза нови мотив — посматрач је све. Он треба својом фантазијом или маштом да обликује необликовану апстракцију, да пронађе присуство предмета на слици који је насликан у његовом оскуству, да није ту.

Међутим, огроман је значај естетике Православне цркве у томе што је у њој ванредно постављена хармонија геометријског односа и слободе, али уз поштовање тачне математичке законитости: то су три основна фактора у једном уметничком акту без којих нема ни уметности, а што је и суштина естетике Православне цркве, односно хришћанске уметности: прво, идеја слике, оно што она жели да каже; затим, материја слике, начин употребе боје или линије, што је ствар уметника, приказивача; и онда посматрач који то прима. Истина је само у савршеној хармонији ова три фактора; истина губи једнако неко надвлада. Сви подједнако имају исти раван удео у доживљају или примању слике.

У овоме лежи сав значај естетике Православне цркве.

Присуство грчко-римских елемената или дохришћанских облика уметности ствар је само спољњег посматрања ове уметности. Црква ипак показује да је уметност ствар вере, а та вера има своју пројичну структуру. Међутим, то се не односи само на „религијску уметност“, икону, већ на уметност уопште. У томе и јесте сва величина овог решења и наше данашње оданости овој уметности и њеним принципима. Ово пројство — уметничко дело као идеја, затим као обликован материјал од уметника, и његово прихватање од посматрача — све то мора да буде у једном јединству вере, или једног погледа на живот, а он је универзално дат у хришћанској догми, јер најбоље или најближе одговара човековом разуму, због тога су православни уметници веровали, и у томе били на путу истине, да дају дела ближа реалности од саме природе коју опажамо чулима.

Само у овом духу може да се пише естетика Православне цркве. Ово дело је због тога само прилог историји ове естетике; јер у новој уметности која настаје кроз Цркву ан-

тика је савладана у оној истој мери као и све друго од античког духа. Јер ритам, математички односи, онај ред или поредак фигура светих отаца, збивања, јесте ствар одређености или хармоније из које извире целокупна наша савремена цивилизација. Естетика је изврстан методолошки пут за студију наше цивилизације, јер лежи у самом човеку, важан је део организационе структуре човековог ума. Нарочито треба истаћи то што у том тројичном односу, уметник, дело као идеја, и посматрач имају у овом свом тројичном односу и доста слободе, нису механизовани. Међутим, повреда овог „тројичног односа“ стварно води механизованости, губитку слободе, а при чему је онда „идеја“ све, која врши свој притисак, тенденција код Платина, али без учешћа посматрача, то јест његовог слободног прихватања; или је опет онај који обликује идеју, уметник, творац, онај који се намеће и врећа било идеју или њеног примаоца, тенденција код савремених уметника.

Због тога је Црква толико добро средство за човеково спањавање из механизованости, од повређености његове слободе. Видимо према томе

како принципи естетике Православне цркве најбоље одговарају хармонији или структури нашег ума, јер се у њој подједнако даје важност и ли раван идео и дела, и уметника, и посматрача, с обзиром да је и сама структура нашег ума тројична — мора да се мисли кроз појам, суд и закључак; али при томе постоји једно неразориво јединство које гарантује само јединство живота, јер извор тога живота јесте један, један је животодавни принцип, а не два; тако истина догме о Св. Тројици долази до израза, и сасвим логично, односно разумно, и у естетици Православне цркве, као и у логици, или у ма ком другом погледу.

Међутим, велики прилог и ове студије јесте у истицању колику огромну улогу игра Православна цивилизација у развоју светске цивилизације, односно колики су значајни прилози дати развоју културе Западна, Ренесанса у Италији, кроз присуство оних истакнутих уметника и научника на њеној територији који се повлаче са територије Византије на коју је већ продирао о-свајач; али да је тада ова Православна култура била на необичној висини свога стваралаштва а не декаденције или опадања.