

Три облика лепоте

— Поводом три значајне ликовне изложбе —

Међу изложбама ликовне уметности које смо имали прилике да видимо у току ове године у музејима у Београду несумњиво да изложба „Благо Кипра“ и „Стари мајстори из збирки Дрездена“ у Народном музеју“ као и „Нови правац: фигура 1963—1968“, из САД., у Музеју савремене уметности, јесу за нас посебан догађај и добар повод за најновија разматрања смисла и значаја сликарства и скулптуре у историји, као и израза човековог начина живота и мишљења, а и питања проблема „масовне културе“. Очекујемо исто тако и изложбу избора слика из Ермитажа из Лењинграда, из периода ренесансне уметности 15 — 18. века, а такође, ако споменемо и изложбу цртежа знаменитог пионира модерне уметности, Швајцарца Пола Клеа, онда заиста можемо да кажемо да педагошки напори ова два наша велика музеја представљају пример не само похвале већ и нешто далеко више: пример, уствари, који се мора следовати у деценијама које долазе, у истом замаху, са истом високом одговорношћу пред друштвом и његовим потребама упознавања са ремек делима светске уметности. Јер, ако се слажемо са изјавама песника и филозофа, још од античког времена, а које данас понављају и истичу савремени најпознатији педагози и историчари уметности, да је уметност основа васпитања, да је естетско осећање суштинска основа развоја и разума и моралности, да је „пут прогреса ума ка истини (Хегел)“, а исто и због тога што као израз прати човека од праисториског времена да је и наша биолошка и социолошка потреба (Хсберт Рид), онда ова активност пружања прилике нашој публици да види нешто од највиших остварења у историји сликарства, бар од уметника који су на пољу ликовне уметности задужили светски прогрес до непревазиђених остварења, јесте један редак педагошки акт у историји развоја, и методологије у васпитању и преображавању, наше масовне културе, једна шира и квалитетнија интернационализација нашег живота.

Несумњиво, да су ове изложбе и од посебног значаја и за богослова. Оне указују и на потребу религиозног васпитања да би се уметност која се кроз њих приказује одговарајуће разумела. Јер, исто тако, ако нам данас психолози, који се баве проблемом уметности, указују на неопходност „тумачења“ уметности због стварне подељености која постоји у савременом уметничком стварању, подељеност која се једино може да савлада „отварањем ока или уха за поруку уметника“ тумачењем (Рудолф Арнхајм), онда се наравно и богослов необично много мора да ангажује око овог питања „тумачења“.

Овај став психолога уметности није ништа нов, јер то је била пракса Цркве од почетка — тумачење, прво догми, а онда кроз историју еволуције тумачење догме и самог сликарства или уметности; с обзиром да је Црква нашла у уметности изврсно средство за тумачење и самих догмата. Према томе вредност грилога богослова у овом новом ставу о потреби „тумачења“ је неопходна. Његова присутност у том процесу тумачења утолико је неопходнија што покушаји историчара да виде уметност као „манифестацију стања ума једне културе, или социјалне групе, или стваралачке личности“ нису успели у потпуности, као ни психолога у испитивању узнемирене личности како

налази свој израз у делима сликарства, музике, књижевности итд.; питање стваралаштва на пољу уметности и даље остаје отворено, предмет филозофских, есејистичких и богословских студија.

Историја савременог сликарства на то нас посебно опомиње. Може то изгледати чудно као констатација али изложба „Нови правац: фигура 1963—1968”. јесте један подстрек да се сагледа сав значај филозофије уметности коју вековима гаји Православна црква; исто тако, уколико се осврнемо на сам почетак уметности, што смо могли да видимо на изложби „Благо Кипра”, на развој уметности од неолита до највиших остварења у периоду византијске иконографије, што нам је заиста веома прегледно дато на овој изложби, улога богослова у тумачењу ове еволуције уметности још је неопходнија. Затим, развој стила ренесансне уметности коју можемо да видимо на изложби „Стари мајстори из збирке Дрездена” тражи преходно добро познавање и историје Цркве, као и развој интелектуалне активности богослова и њихове борбе за аутентичан израз када је у питању и ликовно стваралаштво које тако изврсно илуструје догматске истине.

Циљ нам је у овом приказу да укажемо само на то да психолози и историчари иако најпозванији у „тумачењу” смисла и вредности уметности, да нам пруже објашњење како се развија и мења, у том свом задатку ипак нам ништа значајно не могу саопштити уколико нису и добро богословски образовани. Или, историчар не може приступити „тумачењу” уметности без сталног ослоња на историју Цркве, као и историју религија, а психолог без исцрпних познавања односа разума и вере, како се развијао кроз историју Цркве до данас, тј. без психологије религије, или без јасног познавања питања „шта је вера” и у кавом односу стоји према човековој интелектуалној активности, не може нам ништа значајно рећи о уметности. То је уосталом толико добро познато да и није потребно да се напомиње. Али, с обзиром на данашњи вахтев одстрањења или занемаривања религиозног васпитања у развоју човека ово се намеће као нужно да се истакне.

Наравно, ми овде само указујемо на ову проблематику, а она је ствар дубље студије „отвореног ума”; није само ствар богослова и његове професије, већ питања васпитања уопште. Биће ово само напомене, поново истичемо, али са ослоном на познате испитиваче проблема уметности, а кроз анализу православног богослова односа развоја уметности према структури учења Цркве, њеној догматици, њеног историјског искуства у самом тумачењу уметности.

У том погледу су нам ове изложбе биле драгоцене. Посебно нас подстичу на мисао историчара уметности Рида када каже, „да је Лепота истина и Истина Лепота, у смислу да је „лепо” чулни израз Идеје”.

Богослов може такође да укаже да развој овог тројичног односа лепоте истине и идеје” кроз историју јесте и један еволутиван процес у којем се на његовим ступњевима појављују како чулни облици лепоте тако исто и они виши, духовнији, идејнији, а што условљава промене, усавршавање, стално тражење новог. При чему се изражавају и човекове потребе, било телесне или духовне јер је човек тек човек ако је и тело и душа. Ове човекове потребе Црква потврђује, било духовне или телесне као што знамо, преко својих „седам тајни” које су инспирисале и низ великих уметничких дела, а кроз то и свој реалистичан став пред животом.

Ако пођемо од изложбе „Благо Кипра” можемо да пратимо и почетак развоја саме човекове мисли, или да разматрамо неку врсту илустрације чињенице да живот има почетак. На овој изложби то може да видимо кроз „брилијантна дела” у развоју од неолитског доба до византијског периода Кипра. Занимљива је то еволуција од камених фигура чудних предпоставки о бићима невидљиве стране живота до икона Спаситеља, Богородице, св. Јована Крститеља, св. арх. Михаила итд. Напор овог обликовања фигура, тражења израза за неизрециво, у чему се мучио и преисторијски човек, налазио је, видимо, израза у разноликости облика, у њиховом усавршавању, а што нас подсећа и на дефиницију уметности да је „контемплација формалних односа”, али уз запажање да и „савршена форма не казује много”, јер остаје питање „поруке” да се разуме, када нам на ово указује поменути психолог уметности Рудолф Арнхајм, он нам у исто време напомиње да и уметност толико сведочи да „човек не живи само о хлебу”. Због тога уметност заиста и тражи тумачење, она је илустрација еволуције човековог развоја, највернија слика његових интелектуалних интересовања и разумевања о животу. Признају ту предност уметности и савремени научници. На пример, проф. хемије Касиду, са Јеил универзитета у САД, истиче да уметник далеко дубље може да ступи у интиман



Света Тројица; рад из друге половине 17. века; из збирке Музеја Српске прав. цркве у Београду.

Гри путника, у виду анђела, код „Дуба Мавриског”; праслика Свете Тројице у Ст. Завету. Рад сликара Лонгина из друге половине 16. века.

контакт са реалношћу од научника, јер је научник ограничен у свом раду или „продору у реалност” било због несавршености инструмената које мора да користи, а било и због ограничености својих сопствених чула, која су истина ограничена и код уметника, али пошто је уметник више на терену „субјективног” а нарочито када се приближава „неизрецивом”, он има могућности да покуша да то изрази симболима; јер уметник, како налази проф. Касиду, јаче осећа да постоји једна дубока, мистична, беза између свих ствари у Универзуму, што он саопштава као једно „унутрашње сазнање, као сан, или наду”. Несумњиво онда да уколико је сво осећање код њега дубље да је и истинитије, као и да, саопштено, повлачи за собом и облик, тако дат, да је то и велика уметност, односно овде је реч о сазнању. Према томе када је реч о сазнању реч је о истини, а у науци када је реч о истини реч је о истини о нечему, да је то „истина о предмету о којем је реч”, док се у уметности може говорити „о истини према нечему”, односно „према предмету о којем је реч (не у смислу истинитости фотографије према оригиналу), како каже проф. Касиду, већ” у смислу да уметност открива нешто универзално” које је „више истинито од самог живота”. На пример, у литератури, ликови морају бити истинити према људској природи, а не „само случајно истинити према неким посебним људима”. Занимљиво је колико се лако прате ове речи којих се морамо сетити приликом посматрања изложбе „Благо Кипра”. Пре свега откривамо да колико је човек био ближе свом почетку, колико је био ближе свом „монотеистичком расположењу” схватања Бога да су његова божанства тада била „универзалнија” а уколико је пад био дубљи, што се то одражавало и на његовом новом, сада, „политеистичком расположењу” односа према Богу, та се универзалност губи. Сведочи о томе период уметности грчко-римског интелектуализма; али, поновни повратак дубини искуства универзалности, сада у једној савршеној синтези, налазимо у лепоти универзалности ликова Спаситеља или Богородице или св. Јована... универзалност која побеђује, или коначно савлађује било ирационалност низа оријенталних религија, било реаговање, или начин реаговања на тај ирационализам, грчко римског интелектуализма.

Несумњиво да се и овде у грађењу основа уметности и промена у стилу у уметничком стварању ипак обавезно морамо задржати на оним покретима у историји који заиста значе прекретнице, који се лако запажају по свом значају или утицају на промену у историји. Тако појава хришћанства превазилази све друге по својим последицама у усавршавању човека. То видимо и у историји уметности; у историји сликарства исто тако. Једном речју из хришћанства извире и једна нова уметност и решења о уметности. На свим пољима, као и на пољу уметности, можемо такође лако да запазимо како и на који начин Црква са својим учењем коначно постаје „једина реалност истине“, нешто што човекова логика нужно тражи или јој одговара у Откривању. У уметности то је нашло свој израз у синтези лепоте и истине како је то утврдио и одобрио Седми васељенски сабор, на којем се као што знамо углавном само о смислу уметности и дискутовало. Од колико је то све важности данас за нас видимо и по томе што се у свим својим дискусијама о уметности или естетици задржавамо и истичемо **реализам** реалнога као извор лепоте. Управо, када данас расправљамо, и то констатирамо у историјама ликовне уметности као и књижевности, о великом начелу да лепота лежи у истини“, или да је „лиризам само једна од степеница или помоћних средстава за остварење тог принципа“, а док „чист лиризам“, или усавршавање форме, разара реалност или је скрива, онда лако видимо колико је у праву и догматичар Цркве који указује да уметност која се рађа кроз Цркву потпомаже заиста сазнању истине, „невидљивог и незамисливог“. У решењу које је Црква нашла за ликовну уметност, и уметност уопште, однос према форми мора да буде посебан — ту форма није ни потпуно разорена али није ни „лирска“, савршена форма, која као таква занемарује садржај, истину.



На логици структуре „тројичности“, као логици поретка света, остварена су највиша достигнућа на пољу религије, науке и уметности, али и у великим револуционарним и социјалним покретима; на слици видимо симбол француске револуције“ из 1789. год. — слобода, братство, једнакост. Скулптура на згради Амбасаде Француске у Београду



Кроз векове тако и данас, најталентованији уметници налазили су инспирацију за свој рад у догматици Цркве: то осећамо и у раду једног од највећих савремених скулптура света Хенри Мура; на пример, на слици, као што видимо, овај велики уметник да би изразио „шапат“, „стојећих фигура“, у природи „о природи“, компоновао је групу од три лица

Обратимо ли пажњу на данашњу толико обилну литературу или дискусију о уметности закључићемо како је у Цркви, или у уметности коју она гаји, једном за свагда заиста нађен и естетски израз који одговара сваком времену или свим променама којима смо нужно по природи ствари изложени. Оно у чему није успео ни грчко римски интелектуализам, а ни ирационализам иза оријенталних религија, први у усавршавању форме, други у тенденцији њеног потпуног разарања, у догматици Цркве је пак успешно постављена у синтези истине и лепоте, садржине и облика. То је постигнуто такође кроз напор утврђивања односа разума и догме, кроз напор да се нађе могућност наговештаја или израза за оно што не може потпуно да се објасни. Тако смо се и у уметности ослонили на догму у тражењу и изражавању универзалног, општег, али уз личан, индивидуалан, напор. Једном речју хришћанска догма отварајући пут једном оптимистичком животу отворила је пут и једној оптимистичкој уметности. Наравно, овај образац уметности примењен је прво у сликању икона, према одредбама Седмог васељенског сабора, али се он као принцип примењује и може да примени у сваком делу, или сваком уметничком напору за изразом, без обзира о каквом се предмету ради, шта се жели да каже или представи.

До појаве хришћанства као што смо напоменули имали смо две врсте уметности: једну која се развијала у оквиру оријенталних религија и другу у оквиру грчког римског интелектуализма, једну као израз ирационалне вере и другу рационалне сумње. У уметности која се одређује кроз догматски став Седмог васељенског сабора на првом месту запажамо ванредно јединство теорије и праксе, истине и лепоте, једно заиста извorno решење у замењивању грчко римске естетике геометријских односа, у којој нема јединства између теоретског и естетског, истине и лепоте, као и симболике уметности оријенталних религија, у којој нема теоретског, нема присуства интелекта, већ се тражи само интуитиван однос, један чист пантеистички став у којем се и не налази реч или одређен израз за „невидљиво и незамисливо“; образац који је дат у сликању иконе образац је за начин потискивања телесног да би се истакло духовно, али уз присуство облика, тела предмета; овај однос како нам је дат у сликању иконе постаје образац за небројене варијације уметничког изражавања о чему сведоче најбоља остварења и у савременој уметности; и уколико је реч о њеној будућности реч је о овом теоретском ставу који је нашао свој израз у одлуци једног васељенског сабора Цркве а који се потврђује у савременој уметности.

Колико је све ово тесно везано заиста за догматику Цркве видимо и из свега шта се збива на пољу уметности после тзв. деобе Цркава, када се у једном делу Цркве, западном, јаче наглашава поново утицај грчко-римског интелектуализма. Управо, уколико у питањима хришћанске догме све већу улогу игра разум, утолико му се све више даје предност; то се одржава и у питањима уметности. Све прати дискусија о догми о Св. Тројици, која се од 9 века поново доводи у питање. Треба истаћи ванредну апологију ове догме од патријарха Фотија. Али то је и време када се почиње кроз повреду ове догме у западном делу Цркве да развија и такав облик човекове мисаоности или систематизоване интелектуалне активности коју познајемо као схоластика, у којој, као што добро то знамо, интелект добија све већу улогу или предност над осталим психичким процесима његовог „јединственог Ја“. У еволутивној линији то води на пољу уметности таквом једном облику за који ће се данас већ посумњати да ли је уопште „хришћанска уметност“, већ пре нека врста „клерикалне уметности“ или службене уметности. Тако, на пример, оцењује уметност барока, који је као стил завршна фаза ове уметности, један од познатих експерта за хришћанску уметност, проф. С. Р. Мореј. За овог историчара уметност „барок“ је академски и интелектуални стил у уметности, „један академски поглед на уметност при којем се раздваја лепо од истине“. Богослов примећује да ово раздвајање прати и деоба Цркве у погледу догматских истина. Јер несумњиво да овде у избијању овог „академског погледа на уметност“ долази и до оживљавања грчко-римског интелектуализма у уметности, али се појављује и тенденција да се упореди и са извесним појавама у уметности оријенталних религија, нешто што је Црква, било једно или друго, савладала својим учењем и својом праксом. Знамо како се протестантски дух или реалност протестантског духа утврђује историјски кроз реаговање на ову и овакву „службену уметност“, академску или интелектуалну, и она се избацује из протестантских храмова. Реагује се и овде, на пољу уметности, на интелектуализам схоластике, на пример, на мисао Томе Аквинског „да се лепота саопштава човековој мисаоној способности“. Реформација, реагујући на овај став, избацује ову уметност

из употребе у религиозне сврхе; она се ипак за „световне потребе“ и на протестантском подручју на свој начин даље развија; али у целини, већ у 18. веку, како то примећује, на пример, Херберт Рид, ова уметност долази до свога „мртвог краја“. Покушаји обнове ренесансне уметности, кроз низ покрета или стилова „нео-класике“ није успео; ту је био њен крај; једна „чудна смрт у људском развоју“ како се то изразио један сликар. Онда настаје и једно велико ново тражење; била је потребна једна нова револуција. Уствари, она се већ одиграла у првој хришћанској држави.

Пример тога краја или развоја ка крају могли смо да видимо на изложби „Стари мајстори из збирки Дрездена“, познато сликарство у „којем царује раскош, патос и преобиле форми“. Видели смо на овој изложби како су велики мајстори на еволутивној линији барокне уметности, да наведемо само неколико имена, Бројгел Старији, Јорданес, Кранах, Рембрант, Ројсдал, Рубенс, Тенирс, усавршавали форму до **лирског савршенства**, која нам заиста једним својим делом толико одговара, коју једним делом свога духа толико и волимо; али, знамо и то, да она више скрива реалност него што приказује. Главни носилац овог стила, како нам то каже и кустос ових дела из Дрездена др Л. Мејер-Маинтсхел у приказу ове изложбе, јесте католичка црква. Имали смо прилике на овој изложби да видимо колико је ова епоха заиста усавршила форму, колико је заиста човек успео у свом развоју да дође и до једног оваквог „величанственог стила“ кроз који се не саопштавају само религиозне теме већ и „теме из антике и митологије“, и који се шири целом Европом, без обзира на вероисповедна подручја. То је стил који се заиста на свој начин допада, али који је, као што нам то констатују савремени историчари уметности, остао без будућности. Јер, слажући се са овим православни богослов лако запажа колико се у овој уметности на првом месту занемарио основни став Цркве у искуству уметности. Пре свега у овом стилу уништена је „универзалност лика“. У религиозним темама, на пример, лик Христов више није **универзални лик Спаситеља** већ лик који подсећа час на једног час на другог човека; исто и са ликовима Богородице, или било којим другим познатим ликом из богате историје ликова хероја истине Цркве. Због тога се осетила брзо потреба да се вратимо на стара искуства, али која су добила изглед нових тражења. Неку врсту синтезе ових нових тражења видели смо на изложби „Нови правац: фигура 1963—1968“. У Музеју савремене уметности. Разгледајући ову изложбу лако осећамо колико се све више и више тенденције у савременој уметности крећу према овој реалности у уметности која је изгубљена, јер је на овој изложби на првом месту јако наглашен став тражења „универзалности“ било људског лика или уопште свих истина о животу са којима се човек по опредељењу свога достојанства мора да интересује.

На путу тражења те изгубљене **универзалности** створен је низ фантастично разноликих и контрадикторних стилова у уметности, у сликарству и скулптури посебно. Расцеп са академском традицијом, која је лагано али сигурно напустила став Цркве у схватању уметности према одредби Седмог васиљенског сабора, изазвао је коначно опште одобравање у том реаговању на академизам у којем се **изгубила универзалност истине** у уметности и дошла је поново до израза снага преображавања облика под притиском оних ирационалних снага са којима се Црква сукобила или их савладала својим догмама; али као да је било потребно да те силе буду поново оживљене да би се поново указала потреба за догматима Цркве, ход њеном искуству када је у питању уметност, јер се „нови правац“ дефинитивно креће према њеном искуству.

Разумљиво је онда зашто се уметник нашао, како нам то каже и приказивач ове изложбе „Нови правац“, познати амерички ликовни критичар Констанс Перкинс, у положају принуђености бежања „у свет апстракција“, „избегавајући мучне проблеме овоземаљског битисања који се у фигуративној уметности не могу пренебегнути“. Онда, када даље пратимо запажања са ове изложбе као и све што се каже и може да каже за нову уметност, уметност нових струјања, богослов стално и непрекидно открива у њој повратак филозофији уметности која се утврђује кроз развој прве хришћанске државе, Цркве, њеног учења или њене догматике коју илуструје уметношћу за коју одређује и теоретски став, али став једног универзалног искуства који се стално појављује као неопходан или нужан.

Ово дубоко и револуционарно реаговање на уметност, која доживљава свој крај у 18 веку, налази нужно, свесно или несвесно, свој израз у филозофији искуства у уметности која не негира фигуру али јој и не даје предност, не усавршава је у интелектуалном смислу, већ обраћа пажњу на истину као на поруку. То на пример лако закључујемо када даље читамо овог познатог

америчког ликовног критичара Перкинса: Уметник је осетио да се нашао у једном „плуралистичком свету ... у којем је будућност непредвидљива... а могућности неограничене... индивидуалистичка природа човека потврђена... а субјективност интелектуализирана..." Међутим, лик човека који се приказује поново је више анониман, универзалан, али и са пуно интроспекције и интерпретације... са пуно носталгије за мистиком... и симболиком... ту има источњачке тако и западњачке мисли, егзистенцијалистичке и хришћанске филозофије, као и питања крупних друштвених проблема... а архетипске форме иконографије евоцирају двојство живота и смрти, доброг и зла, мушког и женског пола, моћне енергије насупрот класичном миру".

Занимљиво је и то да Перкинс указује на повратак ове уметности у оно време, у 18. век, у којем је према Хеберт Риду уметност барока, која је негирала универзалност израза истине, доживела свој коначан крај; али овај повратак прате „контрадикције, скептицизам, дилетантизам, одбаљивање али и дубоко трагање за суштином"; несумњиво, рекао би богослов, све оно што је пратило и одвајање једног дела Цркве од другог.

Ове три изложбе или „три облика лепоте" културно су благо човекове историје, његовог трагања и испитивања себе. Црква је и овде, за уметност, положила ОСНОВ. Отуђење од Ње потврђује само њену универзалност решења која је она донела са ослоном на опште слагање потреба људске природе и Откривене истине. Слобода истраживања није забрањена, она само потврђује искуство, искуство чија истина лежи у универзалности духа. Униформност била би знак смањивања присуства лепоте у свету, али и слобода нашег истраживања је на свој начин ограничена; уколико је следујемо отвореним умом, мора увек да нас врати на ОСНОВУ, на оно што је једном за свагда откривено као универзално, али да се то потврди као истина потребно је истраживање, слобода. Ове три изложбе заиста су диван прилог разумевања општег тока развоја уметности на пољу сликарства и скулптуре; али када је у питању и наша „масовна култура", онда се поставља и питање одговорности за човеково васпитање према погледима хришћанског схватања света и живота. Из примера ове три изложбе видимо колико је за интелектуалну активност члана нашег друштва потребно и његово васпитање у духу традиције Православне цркве, без које нема, видимо, одговарајућег разумевања односа истине, лепоте и идеје, један тројичан однос који опет налази свој израз зависности од тројичног односа уметника који ствара дело, идеје или мисли коју саопштава или казује као своју реч, која може да буде примљена само као истина уколико носи у себи карактер универзалност истине, а то опште зависи од посматрача, или вере.