

ИКОНА КАО СРЕДСТВО ВИЗУЕЛНЕ КОМУНИКАЦИЈЕ

Жељко Р. Ђурић*
 Академија СПЦ за
 уметности и конзервацију,
 Београд

Апстракт: Рад се бави симболима који су саставни део иконе, где вера у преобразено тело има одлучујући фактор. Тело се на тај начин показује као знак више реалности. Пажња је усмерена на феномен светлости у византијском сликарству и његовим законима. Назначено је да су сви објекти јасни и целовити због близине Божије на коју рачуна икона. Због те вере јасније бива одсуство сенки и мрака, као и трећа. Икона се у том контексту тумачи као литургијски израз вере хришћана у последње као најбоље. Због тога икона нема илузије треће димензије. Трећа димензија је парадигма света који познаје и добро и зло и који се олега у злу. На икони су ликови и предмети ширењани аксиолошки према вредновању које им дарује нестворени Бог. Перспективна линија је окренута посматрачу и тражи од њега дијалог, позива га у свој свет мира и спокоја.

Кључне речи: светлост, Царство Божије, икона, перспектива, Литургија

Увод

Визуелна комуникација је саставни део визуелне културе са којом се може поистоветити управо стога што човек првенствено визуелно запажа свет око себе (кроз чуло вида) и подједнако га себи визуелно тумачи (менталне слике). На исти начин функционише и визуелна култура јер човек, најпре у духу, визуелно призива и обликује ствари, а потом их материјализује у стварности. Дакле, визуелна култура представља област изучавања унутар студија културе која се заснива на аспектима културе, којој је иманентна слика. „Под ширим појмом

* zeljkodjuric@medianis.net

визуелне културе подразумева се развојност поимања визуелних значења, уопштавање и живљење појединачне и колективне свести у опаженом.¹ **Већ чињеница да се уметничко дело анализира као символ нечега говори сама по себи, па се претпоставља да се то дело на нешто и односи.** У том „односу“ је и имплицитно значење које ће као такво бити у моменту кад се саопштава гледаоцу. Заиста, не изгледа могуће допустити уметност чији циљ не би био да успостави неку врсту интерсубјективне комуникације. Уметност која ће остати у ембрионалном стању неизражености и бити уметност само за онога који ју је зачео никада неће постићи пуну аутентичност.²

Када се посматра једна икона која је често портрет конкретног светитеља, увиђа се да је византијски иконописац посебну пажњу обратио на црте лика којег је насликао. Иза лика се скрива богата симболика. На икони ништа није случајно: у својој основи она чува традицију која је постајала све богатија током историјског искуства. Као и код преписивања Светог Писма, када новије генерације, сходно развоју језика, унесу нешто ново, извесне језичке промене, не дирајући у основни садржај, тако је и код иконе.³ Током историјског трајања хришћанске Цркве, а посебно у византијском периоду, дошло је до усложњавања и развијања саме визуелне поруке иконе. „Нешто неухватљиво, нешто људски уопштено што свако ко сагледа, осећа и као своје. Овде се појављује нешто што тангира свакога, што свакоме показује сопствену душу.“⁴ У наставку ће се обратити пажња на богато семиотичко наслеђе које од линија, боја, схватања светлости и другог указује на боље и јасније сагледавање феномена иконе.

1. Симболика преображеног тела

Цивилизација слике почела је од тренутка када је човек своја запажања обележио у материјалном свету. На тај начин, први пут је остварена и потврђена веза између онога што доживљава, његовог унутрашњег, духовног света и онога што га окружује. Тако је најстарији облик моста између два света успостављен кроз фигуру и слику, и наравно, најпре кроз магијске, а потом кроз религијске видове веровања. У овом смислу, хришћанска религија је оставила највероватније најдалекосежније и најснажније видове исповедања вере управо кроз визуелну културу, а у Србији, под утицајем византијске културе и православне вере, свакако

1 Богдановић, К. (1986): *Увод у визуелну културу*, 5.

2 Dorfles, G. (1963): *Oscilacije ukusa i moderne umetnosti*, 107.

3 Uspenski, B. A. (1979), *Semiotika ikone*, 251.

4 Хартман, Н. (1979): *Естетика*, 199.

кроз фреску и икону. Успостављен образац приказивања Христа, Богородице, светитеља и мученика, првенствено је имао за циљ да прикаже стварност вишег света и да подстакне верника да *види* више од виђеног.

Читава фигура византијске фреске или иконе нуди **богато символично значење**. На пример, очи се сликају крупне да би изазвале одређен ефекат, јер су виделе славу Божију. Слично су и уши понекад велике, да би показале како су чуле заповести Божије. Нос је често дуг и узан, јер мирише други мирис, мирис који није од овога света. Уста се сликају ситна, често прекривена брковима, како би показала да је свети ограничио храну на преко потребно. (Насупрот томе, познато је да су крупна уста символ чулности.) Чело је широко и високо са благом избочином која наглашава превасходство ума над чулима. Руке и ноге су издужене, другачије од природне реалности. Прсти су обично дужи на рукама. Понекад крупне руке указују на велики значај Еванђеља које оне држе. „Очи се поистовећују са моћним усмереним зрацима погледа, који често контролишу просторну оријентацију читаве фигуре.“⁵ Целокупно тело је лагано, као да не трпи силе земљине теже. То је свакако вера у преображено *тело које човек добија након васкрсења: оно неће бити грубо али ће бити грубачије*. „Вешт уметник не представља само тело него и душу. У тежњи за максималним разоткривањем душе, лице добија крајње својствену обраду. Очи које су проницљиво уперене у посматрача, издвајају се својим преувеличаним размерама. Танке и готово бестелесне усне лишене су чулности, док се нос слика у виду неприметне вертикалне или лако повијене линије. Чело постаје наглашено високо, тако да својом величином често потискује остале делове лица.“ У таквој интерпретацији, каже Лазарев, „и целокупна фигура постаје онај чулни облик чијим се посредством човек може узнети Богу“.⁶

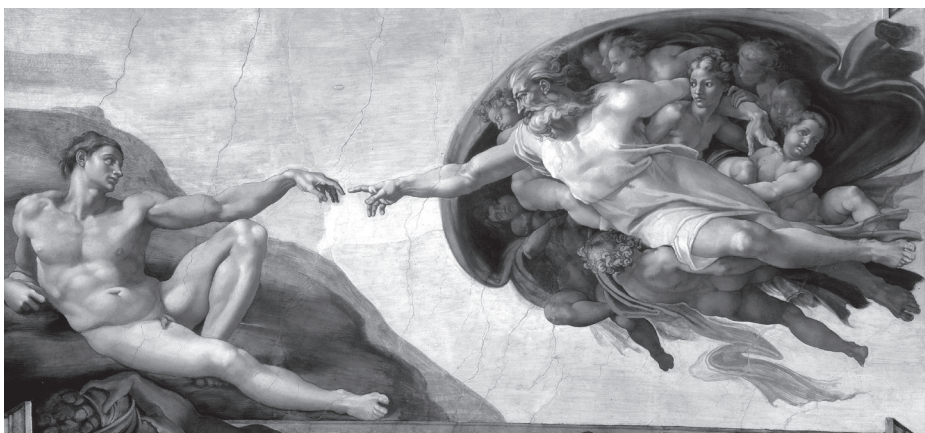
У сликарству уопште, лице и шаке су предодређене да додају јаке композиционе центре визуелној структури људског тела. Оно што удови чине за тело, лице чини за главу, а прсти чине за шаку.⁷ Снага двеју шака које се сусрећу снажан су печат западне уметности. Реч

5 Арнхајм, Р. (1998): *Моћ центира*, 186.

6 Лазарев, В. Н. (2004): *Историја византијског сликарства*, стр. 19. „Византијска икона је имала задатак да пружи предокус небеског блаженства. Њена фронтална конструкција и обрнута перспектива доприносиле су томе да се пажња верујућег привуче ка једној тачки, у којој је, као у фокусу, била усредсређена њена идејна суштина. Та тачка су обично биле очи светитеља, које су проницљиво мотриле на човека потпуног у молитви.“ *Исхо*, 19. Поглед светитељев на икони је усмерен на битно и трајно, а то је видљиво у дводимензионалности, симетрији и строгости византијске естетике. Више о томе: Maguire, H. (1996): *The Icons of Their Bodies*, Princeton, 11.

7 Арнхајм, Р. (1998), *Моћ центира*, 186.

је о Микеланђеловом *Стварању човека* из 1508. године (сл. 1). „Две шаке, срећући се у равнотежном центру слике, те стога испуњене одлучном композиционом тежином, одигравају суштину призора. Адамова шака је још млтава, једва способна да се подигне у знак одговора све ближем даваоцу живота, док се Творчева шака активно пружа ка свом циљу.“⁸



Слика 1: *Стварање човека*, фреска, Микеланђело (1508); Сикстинска капела, Ватикан⁹

Када византијски уметник изображава светитеља, али и друге личности или предмете, није му дозвољено да својим ликовним облицима поништи захтевану **сличност са узором онога кога слика, тј. са његовим прототипом (прволиком)**. Његова ликовна решења и сликарски стил могу да се мењају (у стварности деградирају и повезују изображено са посматрачем), али не могу бити таква да доведу до нарушавања захтеване сличности. Ово уистину објашњава због чега Византинци нису имали мноштво иконографских типова, тј. облика, за једно исто лице (личност). За њихово ликовно поимање нешто такво значило би поништавање сопства иконе, јер би повредило јединственост облика, а на тај начин и сопство ипостаси изображеног.¹⁰

У византијском живопису, сасвим је јасно да се не може радити о случајности композицијског распореда.¹¹ **Појам *шела* у визан-**

⁸ Истио, 190.

⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/The_Creation_of_Adam, посећено 12. децембра 2011.

¹⁰ Више о томе у: Кордис, Ј. (2009): *Уришму*, 62.

¹¹ Оцокољић, Ј. (2004): *Икона: писање, чишање и созерцање са теологијом иконе*, 42–43.

шијском сликарству уско је повезан са идејом преображене шела у Царству Божијем. Због тога се тело одева у различите боје одеће. Од давнина је бела боја била символ чистоте. У раном хришћанству је носе пророци, апостоли, мученици, да би касније постала специфична ознака клирика који се сликају.¹² Свети мученици држе крст у рукама, што значи да су страдали мученичком смрћу за Христа, а када свети-тељ држи свитак у рукама то значи да се ради о преподобним подвижницима, било да су они у епископском чину, било да су црквени писци и теолози. Јерарси у олтарској апсиди са свицима у рукама држе литургијске текстове. Оци литургичари су често и творци Литургије, на пример, Свети Василије и Јован Златоусти. Ангели се изображавају слично људима у свештеничкој одежди, у ђаконским стихарима, што значи да су они у непрестаном служењу Господу. Они су се у Библији увек јављали у људском облику. Херувими се сликају као огњени точкови, међусобно испреплетени, са мноштвом очију и четири крила, према Језекиљевом виђењу (Језек. 1, 15). Серафими су са шест крила (и рукама и ногама, али не увек). Између крила вири младићко лице. У рукама држе свитак са натписом *Свѣш, Свѣш, Свѣш Госѣод Саваѣш*, што указује на Свету Литургију и служење. Обично ангели имају таласасту косу везану машном или врпцом, што указује на њихову чистоту ума и бестелесност. Коса је везана пошто су се ограничили на једно: служење божанској светињи.

У појлегу шелесној у иконографији, како је примећуо Арнхајм, визуелна уметност Византије је занемарила лепошћу. Ово ипак није сасвим тачно. Тачно је то да је лепота тела виђена у кључу визуелног симбола духа. Уклањањем волумена и дубине, поједностављењем боје, става тела, покрета и израза, византијска уметност је успела да дематеријализује човека и свет. „Уклањањем свега случајног и пролазног, елементарни став тела и покрет наглашавали су оно што трајно вреди.“¹³ Не треба се сложити са Арнхајмом да је Византија то чинила из убеђења о материјалном телу као посуди греха и патње. Тачније би било рећи да је материјално тело схватано као **оуховљено**, прожето божанским сјајем и енергијама. Могло би се рећи да је телесност у византијској естетици била у јединству са духом, у смислу да је љубав ка Богу схватана динамички. „Љубав подразумева бестрашће у једном аретолошком максимуму преображеног божанског ероса. Бестрашће (απαθεία) се посматра у окви-

12 Митровић, Т. (2010): „Тело као знак“, *Живопис* 4, 135.

13 Arnheim, R. (1998): *Umetnost i vizuelno opažanje (Psihologija stvaralačkog gledanja)*, 127.

ру чистоте тела, када долази до сабраности свих психофизичких енергија у једној концентрисаној духовној сили човековој, спремног на задобијање божанског ероса, круне свих врлина. Сетимо се само Св. Симеона Новог Богослова који је говорио да се и тело сједињује са Богом. *Тело се сједињује с Творцем преко њега својих чула.*¹⁴ „Хришћанска аскеза је пут ка духовном преображају. А преображену личност нам показује икона. Сходно томе, православна икона се јавља као учитељица аскетског живота и догмата вере. Иконописци свесно сликају руке и ноге мршавим, не копирајући реални живот. У појединим случајевима, као што су иконе и фреске Дионисијеве, мењају се пропорције људског тела. Ови примери указују на духовне димензије и измене, које трпи човечије тело благодарећи аскетском подвигу светог, и његовог преображењског вођства од стране Духа Светога.“¹⁵

Дакле, може се рећи да, **сходно православној аскетској литератури, Византинци поштују тело као знак више реалности.** Тело као божански сасуд назначено је за више циљеве од просто биолошких. Отуда је и могуће тумачити иконографију као једну врсту аскетске визуелне културе тела, јер, у крајњем случају, читава иконографија и приказује људско тело – фигуру, и сигурно да се водило рачуна о томе да човек на икони буде приказан у једном онтолошко-аскетском маниру. У том погледу тело не губи своју намену да буде тело, но оно је увек преображено, оно које се не само историјски поседује, него и оно које је достојно Царства небеског, оно у које ће се човек тек обући. На икони се, дакле, не налази човек који се бори са страстима, него онај који је победио страсти, не човек који ишчекује Царство небеско, већ онај који је то Царство задобио. „Често фигуре у византијском живопису не стоје на земљи, чиме стварају и појачавају илузију нематеријалности.“¹⁶ Сви ликови у византијском живопису су приказани фронтално или полуокренути посматрачу. Фронтални положај чини да поглед утоне у очи посматрача и непосредно успостави одређену везу општења и заједнице. Демони и грешници се приказују из профила, што указује на њихову узнемиреност због немогућности да посматрају онострано. Они сведоче о прекиду заједнице са извором заједнице и љубави. Постоје ипак неки изузеци од правила. Тако је апостол Тома сликан у профилу, чиме хоће да се

14 Погл. Лазих, М. (2007): *Теолија лејоше*, 102–112.

15 Алфеев, И., «Богословие иконы в Православной Церкви. Лекция митрополита Волоколамского Илариона в Свято-Владимирской духовной семинарии», <http://www.patriarchia.ru/db/text/1403321.html> (посећено 9. фебруара 2011).

16 Бычков, В. В. (2009): *Феномен иконы*, 98.

покаже његово неверје, или свети Герасим Јорданског када вади трн из лавље шапе. То је изузетак који хоће да нагласи важност тренутка у коме се светитељ нашао.

Символика ореола указује на блистање славе у којој се свети налази. Ореол изображава неисцрпну струју божанске светлости, окружује главу, средиште бића (духа, ума). Ореол се слика у различитим бојама. У Христов ореол се уцртава крст, између чијих кракова стоји натпис *Онај који јесће* – познате речи изговорене још у Старом Завету Мојсију на брду Хориву – указујући на Христа који је Алфа и Омега (ΑΩ), почетак и крај битија и судбине света.

2. Колористика византијске иконе

Атмосфера која омогућује живот окружује нас као заштитни омотач, а уједно је и носилац боја. **Боја је символ живоћа, и ујаво због шесне везе између боје и живоћа разумљиво је што боје ушичу на жива бића.**¹⁷ Међутим, **визуелна чулност**, тј. својство ока као рецептивног органа не ограничава се искључиво на физиолошки аспект, већ представља феномен који се одвија кроз обједињеност чулних и менталних процеса доводећи до измењене визуелне опажајности. Тако је настао сложен сплет тумачења и примене боја, као и њиховог специфичног символизма. Ипак, за разлику од савременог тумачења боја, како у уметности тако и у визуелним медијама, хришћански символизам се знатно разликује.

Боје на иконама често изгледају натприродно, али и оне имају својство да покажу живот који наликује на Царство Божије које ишчекују хришћани, а у које је одређени светитељ већ ступио, наравно са Христом. Због тога се могу наћи црвени коњи, љубичасто и плаво стење, уопште боје које не срећемо у природи. Ово су, можда и не знајући за живопис православног предања, радили и импресионисти. „Они су употребљавали одразе да би зеленило ливаде нанели на тело краве или небеско плаветнило на камен катедрале. Следствено томе, модерни уметник постао је слободан не само да неки црвени предмет учини плавим, него и да замени јединство једне локалне боје било којом комбинацијом различитих боја.“¹⁸ Бело је символ чистоте и светости, а плава, која симболише свежину и прозрачност, небо и воду, рајски живот, јасна је и свежа. Плаветнило је психолошки атмосферична боја која остварује, или боље речено, обликује атмосферу. Плава боја је

¹⁷ Трстењак, А. (1987): *Човек и боје*, 208.

¹⁸ Arnhaјm, R. (1998): *Уметност и визуелно опажање*, 118.

лагана и води у мир.¹⁹ Зелено нуди наду и спокој. Као боја природе, зелена означава весеље и мир. Жута боја показује божанску славу и величину, и најсветлија је од свих основних боја. Жуто је подстрек душевног мира. Психолошки, жута је најрадоснија боја, и ако залазимо у њену симболику, чак је и философска и идеалистичка.²⁰ У црквеној симболици указује на духовно ванчулно Царство небеско. Црвена показује пламеност и жестину, она је боја ватре и крви, израз живота и снаге. Црвено симболизује најразличитије идејне нијансе у профаном и црквеном животу.²¹ Црна боја означава физичку таму, а психолошки указује на жалост, потиштеност. Њена објективна асоцијација је ноћ.²² **У православној иконографији црна боја скоро да и нема своје место, с обзиром на то да је рај основна симболика иконографије,** што значи да у рају нема таме и мрака.

Посебну пажњу привлачи **симболика боја на иконама Христа и Богородице**. Плава у нашем иконопису још изражава и боју људске природе, док црвена показује божанску природу. Боја доње хаљине пресвете Богородице је плава стога што је она човек у безакоњу зачет и у греху рођен. Њена горња хаљина је црвена, из разлога што је, уз Божији благослов и свој труд, извршила задатак да се Бог преко ње очовечи. Христос је обучен у хаљине обратних боја. Његова доња хаљина је црвена, јер је Он пре свега Бог. Христова горња хаљина је плава, јер је Он Бог који се оваплотио и постао савршени човек. Кад се налази у наручју Богородице као мали Бог, његове хаљине су изаткане од злата. Боје Христових хаљина могу бити златоткане, а могу бити и беле, као снег. Беле су на Тавору и по васкрсењу.

Лепота средњовековних цркава у погледу иконографије тешко може бити достигнута данас и то пре свега у домену колористике. То значи да би савремени цртеж и уопште ликовни приказ и могао да достигне средњовековни ниво, но боје које одликују византијски живопис данас немају ту снагу и сјај.

Треба истаћи да се **најчистије на иконама** јављају у својству неопходне компоненте иконописне слике. Према схватањима, у сакралној естетици натписи не изражавају пралик у нимало мањој, ако не и у већој мери од слике. Икона је уопште немогућа без идентификационог натписа – као што је немогућа и без слике; поштовање се у истој мери односи на лик и на име.²³

¹⁹ Трстењак, А. (1987), *Човек и боје*, 227.

²⁰ *Исхо*, 226.

²¹ *Исхо*, 226.

²² *Исхо*, 228.

²³ Uspenski, B. A. (1979): *Semiotika ikone*, 291–292.

3. Онтологија светлости

Прве слике које је човек видео биле су прожете маштовитошћу у огледалу воде, у сенци сопственог тела, у сенци која га прати, у светлости која продире кроз шуму, у сумраку и, најзад, у сновима. Тако однос сенки и светлости добија временом свој нарочити карактер и симболизам у животу човека, у религији и у уметности. **Светлост у слици** има свој сопствени извор који се не поклапа са извором реалне светлости. Он на слици не мора бити видљив, а ипак се недвосмислено одаје игром светлости и сенки на предметима у слици. Такође, он не мора бити сличан реалном светлосном извору који осветљава слику.²⁴ *Идентификујући православне иконографије чини светлост која свој извор налази у феномену светлости.* Да би се уочила разлика између византијске уметности и осталих сликарских традиција, потребно је завирити и у богато богословско значење хришћанске вере и доживљаја времена и простора у православном предању. Наиме, за хришћане је светост, која извире из божанске светлости, била императив. У раном периоду хришћанске историје многи су хрлили у смрт и мучења да би заслужили венац светости у Царству небеском. У Православној Цркви, сваки човек је позван да буде свет, што и јесте литургијски позив Христов: „Будите свети као што је Отац мој“. Па ипак, Црква се смирава пред великом тајном светости када пева: „Једини је свет наш Господ Исус Христос, због славе Бога Оца, због Очеве светости и светлости у којој пребива Његов Син.“ У том случају, Црква живи ову светост Свете Тројице у благодати. „Видесмо светлост истиниту, када примисмо дарове Духа, када се причестисмо.“

Једино објашњење за **осветљавање** светитеља светлошћу лежи у томе да је светост та која чини да свети на икони пројављује **божанску светлост**. То значи да светост утиче на светлост у византијском живопису, али може се рећи и обрнуто – светлост (она божанска) утиче, и од пропадљивог бића чини светитеља, човека који живи, ходи и мисли христолошки, прочишћен светлошћу и светлошћу Царства Божијег. Одређеније, то значи да православна икона изражава будуће постојање изображенога, онога чије је тело постало духовно, након обogaћења нетварном, обоготворујућом енергијом Божијом. Оном енергијом која припада Светој Тројици, а која је у искуству Цркве именована као **нестворена божанска светлост**. То је она светлост коју су ученици угледали, или тачније, доживели на Тавору. Светлост ту покушава да изрази православни иконопис, не само вен-

24 Хартман, Н. (1979): *Естетика*, 118.

цем око главе, него и особитим светлом. То је светлост која осветљава икону изнутра и која је слободна од физичких ограничења. На овај начин иконописци смањују до крајњих граница сенчења, која би била у служби природног приказивања, и наглашавају једну димензију која долази из будућности.

Светлост коју су хришћани доживљавали у кришењу и Евхаристији надахњивала је уметнике да почну да уклањају сенке. Византијска икона не приказује психолошка стања људске личности, што се најбоље види, нпр. у сцени клања деце, где се у прободеном детету не види очај – напротив, дете је спокојно и у светлости. Заштићено је божанском светлошћу и због тога се не стиче утисак да трпи муке приликом одузимања живота од стране целата. Једино се на икони не осветљавају демонска бића – она су истовремено и мала, ниска, као што је и зло ништавно пред Богом. Светлост византијске иконе је одговорна за један надреализам који постоји на икони, настао много векова пре него што се појавио западни надреализам. Одговорна је зато што даје једну натприродну атмосферу икони. Тиме што одсуствују сенке, даје се једна легалност, тело губи тежину и елементе пропадљивости. Чак су и сенке у боји, а то није открио западни импресионизам него православна икона. Западно сликарство је наглашавало, а то чини и данас, један васпитни карактер. Оно на икони не види благодатно присуство божанских, нестворених енергија, већ религиозну слику једног моралног човека и друштва, хришћанског друштва.

Запад није усвојио теолошке импликације које носи источна традиција. Због тога је и сликарска техника била у зависности од тварних, физичких закона. На слици, која припада западној хришћанској уметности, постоји тзв. **једнострано осветљење**, које за резултат има сенке, што изражава тварну светлост овога пропадљивог света. Стога се може констатовати да се у сликарству два подељена хришћанска света најбоље огледа разлика у менталитету вере. Наиме, Запад никада није могао да прихвати учење православних о нествореним божанским енергијама у животу Цркве, и сходно томе и у сликарству. Исток са своје стране није могао да се помири са ставом да икона представља само једну моралну и естетску визију света. „Католичка црква је у периоду ренесансе сугерисала на приказе који би требало да буду јасни, живописни и лако доступни простом свету. На овај начин, ренесансни сликари покушавају да испричају неку библијску причу, тако да буде јасна свим посматрачима.“²⁵

²⁵ Aleksander, V. D. (2007): *Sociologija umetnosti. Istraživanja lepih i popularnih formi*, 422.

За римокатолички свет важи начело да више пажње посвећују историјском хришћанству, па стога и у њиховој религиозној уметности постоји јако наглашен акценат на тачно третираном библијско-историјском догађају. Дакле, за западни менталитет вере важно је било да се то тачно догодило у прошлости. За Византинца је историчност у другом плану. Једна ренесансна слика, као и уметничка фотографија, хоће да игром сенки и светлости покаже лепе нијансе, једну величанствену симфонију боја. У том смислу посматрач не види све објекте јасно, јер нису сви објекти подједнако осветљени. Тама у том случају задобија магичну моћ. У питању је магија сенке, која по природи ствари припада физичком свету. Бића не само што немају трајан идентитет, него немају ни стабилну подлогу, нису онтолошка – пре су естетска. Светлост није конститутивни елемент, него један додатак бићу. У византијском сликарству осветљавају се објекти и сваки детаљ објекта. Светлост пада централно на сваки детаљ, док се сенке налазе на периферији. У том погледу, бића имају јасан и трајан идентитет. Западни уметник жели да одушеви, тражи моменте у природи који производе **посебне ефекте**. Добра фотографија тражи рефлексију боја у одређеним метеоролошким променама, она просто не може без сенке, без сенке она не постоји. Па ипак, то је само једно посматрање тварног света очима естетског егзибиционизма. Он може бити леп, али неће изражавати вечно, него само тренутно (искрено речено, и трагично), које се секунд касније претвара у нешто сасвим друго. Међутим, у византијском сликарству светлост је одговорна за једну промену простора и времена, која човека са Богом доводи у нераскидиву блискост, тако да су и кровови кућа и предмети, као и бића која су по логици ствари удаљена и које би требало сенчити и нејасно насликати, у ствари јасни и у првом плану. *Светлост је давала храброст иконойисцима да створе један посебан стил који ће моћи да покаже да је свети постојао трајанин другој свети, свети нама блиској, јер је она у вези са доживљајем евхаристијске светлости стасења у Христу – сви су у рају*. Икона не приказује морално савршене људе, већ потенцијалне светитеље који су стекли способност да заволе Христа. Због тога су они увек млади и увек лепи. Иако су у историјском смислу давно нестали и пропали, они су на икони присутни благодарећи светлости у коју су ступили. Тако је **светлост у нераскидивој вези са светошћу Цркве**. Светлост никад није додатак насликаним бићима него претпоставка њиховог новог рађања, њиховог доласка у биће. Склирис у својој теорији иконе говори о значају светлости у иконографији у скоро сваком свом тексту и есеју. То значи, према његовом мишљењу, да је светлост у иконографији основни,

не само естетски и канонски елемент, него и елемент који нам говори о покушају иконописца, сходно предању Цркве, да ликовним путем изрази вечну божанску светлост Царства Божијег.

Може се рећи, у духу логике Светог Писма, да светлост није додаток бићу, него **само** биће, сама суштина православног постојања, па самим тим и постојања иконе, као оне која посебним путем објашњава вечне истине и поруке Еванђеља о спасењу у Христу и новом животу у Његовом Царству и Царству Оца Његова. У тексту *Естетска и онтолошка светлост у сликарству*,²⁶ Склирис поставља питање: *зашто толико истицајући светлост у византијском сликарству, кад целокупно ликовно стваралаштво и његове вредности произлазе из светлости, сенке и оптичких феномена?* Управо у питању какву и коју светлост производи сликар, шта хоће том светлошћу да покаже византијска или нека друга сликарска техника, лежи и одговор на ово питање о феномену светлости. Склирис помиње (у поменутом тексту) светлост Рембрантових слика, да би показао (на очигледном примеру) разлике и удаљености од византијске иконе. Гледајући Рембрантове слике, стиче се утисак да се ствара простор где се изводе позоришне представе. Слика је режирао светло тако да оно пада на главне актере (глумце). Тако светлост даје ефекте полутонова и мање осветљених делова слике у односу на највише осветљење, које је и најважније. Уз то, Склирис се диви величанствености овог мајстора светла: „Имамо величанствену симфонију боја светлости, коју бисмо могли да упоредимо са музичком симфонијом тонова.“²⁷ Последице ове игре светлости су следеће: *посматрач не види јасно све догађаје на слици. Објекти се деле на осветљеније и тамније, јасније и релативно нејасне.* Незадовољство Стаматиса Склириса се огледа у чињеници да лепота слике овде бива проузрокована безличним и нужно важећим законима оптике и физиологије гледања, што у наставку значи да Рембрантова онтологија не пружа **трајну идентификацију бића**, пошто је потчињена натуралним законима, и више је психолошког типа, па је зависна од магије сенке коју светлост ствара. Треба рећи да је Рембрант овде узет готово случајно. Склирис уопштено критикује сликарство које користи поменуте ефекте, да би показао суштинске разлике које постоје у византијској иконографији. Ни Флоренски није према Рембранту гајио симпатије, чим је рекао да у се „у Рембранту нарочито истиче отров ренесансног обожавања самог света“.²⁸ За разлику од Рембранта, где светлост није онтолошка,

26 Склирис, С. (2005): „Естетска и онтолошка светлост у сликарству. Рембрант и византијска икона“, *У огледалу и зајонетски*, 25–45.

27 Склирис, С. (2005): „Естетска и онтолошка светлост“, 27.

28 Флоренски, П. (1990): *Иконостас*, 122.

пошто не дефинише бића јасно и не обезбеђује им чврст простор, егзистенцију, као и то да се она (светлост) додаје бићу, на византијској икони је сасвим другачије.

У византијском сликарству осветљавају се објекти и сваки детаљ објекта. *Светлост пада централно на сваки детаљ, док се сенка – контура налази на периферији*. Не постоји случај да осветљење пада с једне стране, а сенка са друге. Бића имају јасан, и самим тим **трајан идентитет**. То је и циљ иконе, што Рембрант можда и није хтео да нагласи. Рембрант је, слободно речено, религиозни сликар, што Византији није било довољно. Постоје такозване религиозне слике по целом православном свету, али заслуга њихове распрострањености не припада Византији него Западу. Сам Рембрант је осећао потребу за једном вишом светлошћу. То се види на његовој *Светлој породици* (сл. 2), где



Слика 2: *Светла породица*, уље на платну, Рембрант, 1645, Ермитаж, Санкт Петербург²⁹

светлост као да потиче од блиставо осветљене књиге из које Марија чита. Светлост Библије обасјава уснуло дете у колевци. За Византинца би било обрнуто: дете као божански младенац би обасјавало Библију, а не обрнуто. Понекад и Рембрант уклања сенке, али то чини да би појачао магију природне светлости. У том смислу, најјача светлост мора да се појави у границама самог предмета. „Тако, на пример, у *Самсоновој свадби*, Далила седи устоличена као пирамида

²⁹ <http://www.abcgallery.com/R/rembrandt/rembrandt76.html>, посећено 12. децембра 2011.

светlosti испред једне тамне завесе, а одраз њеног сјаја види се на столу и народу око ње. Слично томе, у *Вийсавејином кућању*, женино



Слика 3: Меланхолија, Дирер, бакрорез, 1514.³²

тело издвојено је јаким светлошћу, док околи-на, укључујући две слу-шкиње које јој пома-жу, остаје у мраку.³⁰ У западном сликарству карактери светлости и таме се приказују по-моћу својстава самих предмета. Смрт може да изгледа као фигура оде-вена у црно. Дobar при-мер је Диреров бакорез *Меланхолија* (сл. 3). По традицији, меланхолији се давало црно лице, јер се сматрало да црна крв проузрокује потиштено стање духа. Дирер своју меланхоличну жену по-ставља леђима окрену-ту светлости, тако да јој лице остаје у сенци.³¹

Овде није постојала намера да се критикује Рембрант као сликар, већ је критикован његов сликарски стил када се говори о покушају приказивања вечног бића у оквиру ликовне уметности. Тачније, одбачена је његова фотографско-театарска вештина, као недовољна да покаже онтологију бића. Византинца привлачи трајна светлост, коју иконографија производи. *Није реч о неком сунцу које излази и залази, о некој привременој светлости, нећо имамо бића са трајним осветљењем.* Иконографија покушава да избегне међусобно заклањање објеката, али то чини и сакрална уметност, само што су циљеви различити. У иконографији се тежи да се бића поставе једна поред других (без мешања са другим бићима – упечатљиве линије), ради исте онтолошке важности. Једино се

30 Arnhajm, R. (1998): *Umetnost i vizuelno opažanje*, 275.

31 Исѣо, 276.

32 <http://www.abcgallery.com/D/durer/durer3.html>, посећено 12. децембра 2011.

демони не осветљавају у иконографији, пошто они не учествују у светлости, самим својим избором. Демони нису ружни (за разлику од западног гледања демона), већ само мали, ниски и неосветљени. Тако се онтологија на византијској икони поистовећује са гносеологијом. Познају се само она бића која се веродостојно и целовито појављују пред Богом.

Елемент светлости у православном живопису не користи ренесансне и античке натуралистичке узор, него се ради о једној светлости која не следи нужно природне законе праволинијског простирања. Само то довољно је да уведе у икону елемент **слободе** од сваке природне нужности. То се разуме ако се погледају одређени детаљи икона, ако се за тренутак одстрани светлост и ако се исте иконе погледају поново уз додавање светлости. На пример, ако се посматра без светлости икона Васкрсења Лазаревог, стиче се утисак да човек подиже неку тешку плочу са Лазаревог гроба. Цртеж је реалистичан и одаје утисак да плоча има тежину. Међутим, ако се поново погледа икона са посебним византијским осветљењем, видеће се како уз помоћ светла нестаје осећај тежине. Та светлост која тела, зграде и брда чини лаганима, то је оно што уклања потребу за статичном разложношћу, тако да поједине фигуре и грађевине могу да буду и помало криве. То је оно што релативизује осећај и трагичност сцене. На крају, та светлост уводи елемент слободе, као ослобођење природе од каузалности и указује на непропадљивост и вечно постојање.³³

Стаматис Склирис чини допринос теорији иконе, с обзиром на то да се пре њега није говорило о светлости као основи иконографије, или се није говорило толико гласно. Свакако да је доста тога подразумевано. Уз помоћ савремених кретања у теологији, Склирис први то развија. У контексту теолошких интересовања у садашњој епохи, Склирис налази своје место, пре свега као сликар и иконописац, на терену **свeтлoсти**, **eсxaиoлoгијa**, **Евxарисијa**. Крећући се између феномена византијске светлости са једне стране, и појаве оптичких феномена и линијске перспективе у ренесанси са друге, он открива суштинске разлике између сенке и контуре. Сетка је, у његовој теорији, феномен палог човечанства, природних догађања која сходно кретању сунца стварају игру светло-тама. Он утврђује да ренесансни сликар управо користи сенке да би изразио своје виђење ствари. У таквој концепцији, ствари се сливају негде у дубини, док иконописац, избегавајући сенке, наглашава контуру. Бића која су превазишла смрт и сада се виде на икони у рају, осликана су дијалектиком светлост-контура, а бића која припадају овом свету – светлoшћу и сенкама. Контура је битна у разликовању створеног

33 Склирис, С. (2005): „Од портрета до иконе“, *У оїлегалу и заїонетїки*, 100–101.

и нествореног. У иконографији она указује на ограниченост створеног бића, али и на стање бића које је задобило благодат вечнога живота. Контура, дакле, показује створеност и тварност бића, но не и пролазност, јер је у питању божанско очување личности.³⁴

Из свега реченог види се да **икона у начелу представља пуну супротност ренесансном уметничком делу**, али не само ренесансном, не само по своме функционисању, јер је то предмет сакралног култа, који претпоставља онтолошку везу између пралика и знака. Икона изражава и логику доренесансне естетике која не претпоставља субјективно наметање личног доживљаја, него претендује на објективан одраз стварности.³⁵ Сигурно је да **православна уметност, када феномену светлости придаје колики значај, то чини пре свега из ула теологије**. Наиме, из оптичких феномена се зна да око не примећује предмет, већ светлост коју предмет рефлектује. Предмет постаје видљив тек пошто га светлост уоквири, јер се предмет сједињује са светлошћу која му даје форму. За теологију, светлост даје живот сваком бићу, могућност да види и да буде виђено. У Првој књизи Мојсијевој у којој се описује стварање света, Бог, створивши светлост, потврђује да је она добра и одваја је од таме. И рече Бог: „Нека буде светлост, и би светлост.“³⁶ А када се Мојсије враћао са Синајске горе, где је примио Божије заповести, од благодатног сусрета са Творцем сија таквом светлошћу да његови сународници, синови Израилеви, не могу гледати у њега, већ он мора да ставља покривало на своје лице.³⁷ Супротно од светлости јесте тама. Понекад се Ад идентификује са тамом. То је тамно место на коме усамљеност своди биће на одвојеност од другог, што је антипод хришћанској поруци.³⁸ Тачка раздвајања логике византијске иконе могла би да буде у упорном инсистирању црквеног сликарства на одсуству сенке. Наиме, сенка је најочигледнији пример физичке реалности предмета и бића. „Везана сенка је саставни део предмета, и то у

34 Погл. Склирис, С. (2003): „Онтологија у византијској иконографији“, *Саборност*, бр. 1–4, год. IX, 125–136.

35 Uspenski, B. A. (1979): *Semiotika ikone*, 264.

36 1. Мојс. 1, 3–5.

37 2. Мојс. 34, 29–35.

38 Христос самог себе поистовећује са светлошћу када каже: „Ја сам светлост свету, и ко иде за мном неће ходити у таму, него ће имати светлост живота“ (Јн. 8, 12). На другом месту, Јован идентификује Христов живот са светлошћу (Јн. 1, 4). Често Христос говори својим следбеницима: „Ви сте светлост свету“ (Мт. 5, 14). А и сама истина се идентификује са светлошћу (Јн. 3, 21). Супротност светлости је тама. У Старом Завету, када Јов јадикuje против Бога, жели да га се окане пре него оде у у земљу тамну и сјен смртни, земљу тамну као мрак, где нема промене и где је једино видело тама (Јов 10, 21–22). Но, код Јована, светлост (Христос) светли у таму и тама је не обузима (Јн. 1, 5). Онај који иде по таму не зна куда иде, али је Христос дошао у свет као светлост, да свако ко верује у њега не остане у таму (Јн. 12, 46).

тој мери да се у практичном животу углавном и не примећује, него просто служи да одређује волумен. Бачена сенка, с друге стране, јесте намет једног предмета другом, мешање у интегритет примаоца. Помоћу бачене сенке, кућа се пружа преко улице да би ишарала кућу преко пута, а пла-



Слика 4: Тајна и меланхолија улице, уље на платну, Де Кирико, 1914.⁴⁰

нина може ликом свог облика да замрачи село у долини. На тај начин, бачене сенке (сл. 4) дају предметима чудесну моћ да одашиљу тмину.³⁹ На страну и то што је древно и примитивно веровање сенку схватало као нешто опасно по човека. Занемариће се и Јунгово учење о сенци као нечему нижем у човеку – основно раздвајање ипак лежи у томе што одсуство сенке на икони тражи **други простор**, простор нефизичке и овде и сада реалности. Византијски простор је у односу на физички пререструктуриран и основа његовог распореда заправо је у теологији есхатона, где се рај визуелним путем приказује у мери у којој је то уопште могуће.

4. Перспективна слобода

Православна икона предочава да су сви на икони, благодарећи одсуству сенки, пред лицем Божијим у првом плану. Нико није удаљен и нико није ближи, сви су подједнако осветљени божанским енергијама. Све је пред Христом у нераскидивој и блиској љубави. Ово се дешава захваљујући обрнутој перспективи иконе. Она се спроводи прилично рано. Негде пре иконоборства налазе се трагови обрнуте перспективе, да би се у периоду палеолошке ренесансе испољило сво њено богатство. Изједначавање ликова (исокефалија) постиже се тако што се главе у позадини једне иконе сликају веће него оне у првом плану. Ефекат је

39 Arnheim, R. (1998): *Umetnost i vizuelno opažanje*, 267.

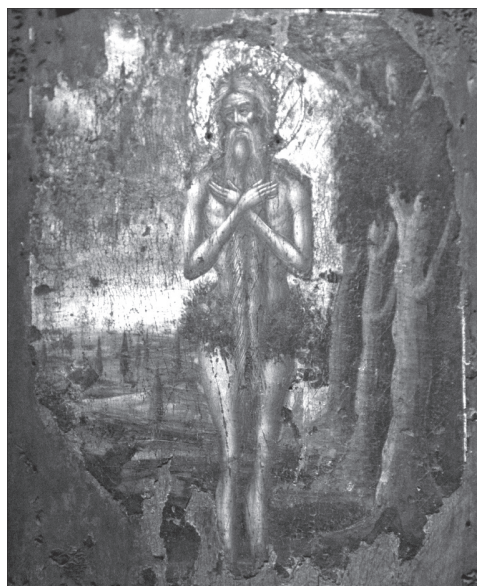
40 <http://abcgallery.com/C/chirico/chirico9.html>, посећено 12. децембра 2011.

да на тај начин изгледа као да заузимају исти просторни план са личностима из првог плана.⁴¹ Ради показивања централног догађаја, понекад се занемарују физичке препреке, као што је зид у кући и сл. На пример, када се слика *Свадба у Кани* или *Рођење Богородице*, преко зграде се слика завеса, што је символ да се догађаји одигравају унутра, и да је тај простор затворен. Овај феномен потиче из **логике обрнуте перспективе**. Феномен је интересантан, с обзиром на то да се перспектива на византијској икони одређује као слободна. Величина ликова или предмета не зависи од тога да ли се они налазе далеко од посматрача или су близу, него је то условљено степеном њихове важности. Као што и само име каже, **обрнута перспектива** јесте перспектива чији су склопови обрнути у односу на линијску перспективу. Линије се не сабирају у тачку недогледа иза слике, као на примеру Леонардове *Тајне вечере*, где је Христова фигура постављена у средиште композиције, која је истовремено и тачка недогледа, већ у тачку смештену **испред слике**.

У ствари, не може се говорити о систему са једном тачком недогледа смештеном у гледаоцу, јер на иконама ретко постоји само једна тачка узајамног приближавања. Сваки представљени предмет често има сопствену перспективу. Овде се не налазе **скеле ширине** које у линијској перспективи имају задатак да представе ширење простора. Предмети често нису представљени у неком реду по величини или удаљености, већ су сврстани један до другог по начелу композиције и значењу тих предмета (аксиолошки). Због тога нема дубине унутар представе, простор је смањен и шири се према гледаоцу. Носеће линије перспективе су преокренуте, јер излазе из унутрашњости иконе према гледаоцу. То је она тачка разлике између иконе и ренесансне слике. Икона тражи човека да би му се отворила, она га не увлачи у свој свет него иде ка њему. „Ренесансна слика доживљава се као прозор у свет и оријентисана је на принципијелно спољну, одмакнуту позицију гледања, на позицију гледаоца сликарског дела који у принципу не суделује у приказаноме свету. **Средњовековна слика**, у првоме реду иконописна слика, превасходно је оријентисана на унутарњу позицију гледања, то јест на тачку гледишта посматрача који је дат унутар приказане стварности и самим тим се налази *vis-à-vis* у односу на гледаоца сликарског дела.“⁴² Оно што зближава теологију и философију персонализма са иконографијом јесте управо феномен обрнуте перспективе, како је показао Манусакис на примеру размишљања Кузанског. Кузански ставља икону у средиште

41 Уп. Сендлер, Е. (2009): *Икона, слика невидљивој* (Елементи бојословља, естетике и технике иконописа), 101.

42 Uspenski, B. A. (1979): *Semiotika ikone*, 264–265.



Слика 5: Свешти Онуфрије, 18. век, Византијски музеј у Солуну, фотографија Ж. Ђурић, 2011.

стране – на страни посматрача. Пошто је перспектива обрнута (заменила место), икона не захтева гледаоца, већ тражи да она гледа. Она ни у ком случају није пуки објект посматрања, већ гради однос заједништва са посматрачем.⁴³ Све ово је заправо продукт теологије која је извршила снажан утицај на ликовно стваралаштво у Византији. Стварност која се живописише сагледава се духовним и преображеним чулом; с обзиром на литургијско искуство сваког члана Цркве, верни сагледавају стварност будућих добара. Реч је о духовном искуству и психосоматском учешћу у живописаној стварности.⁴⁴

Савремени иконописци понекад падају у искушење да први план и портрет светог осликају у маниру обрнуте перспективе, сходно стилу коме следе, а да занемаре позадину и да се према њој односе по начелима линијске перспективе, не схватајући у потпуности саму сврху и смиао обрнуте перспективе. Различите иконе је не примењују увек строго и свуда, мада је увек присутна (сл. 5). Да би показали догађаје који су се дешавали у унутрашњости неке зграде или цркве, византијски иконописци нису желели да стварају **кутију-простор**, већ догађаје који су се дешавали унутра смештају изван, а да би показали да се догађај заиста

приче о богопознању, питајући се како човек може видети Бога и бити виђен од Бога. Кузански се обраћа икони, а не говори о њој. *Реч је о ђерсоналном схватању библијског Бога, јер се Он обраћа лицем к лицу, ѡачније Њеово лице може видети само онај ко има живи лични однос с Њим, ѡа и ѡо не директно лицем к лицу, нећо лично.* Но, да би се видело лице Бога, неопходно је, сходно Павловој теологији, да Он први види нас. Икона у себи сабира преокрет од тачке гледања до онога што бива виђено, што бива изражено у обрнутој перспективи. Нема хоризонта иза светитеља на икони, јер је хоризонт са друге

43 Уп. Manoussakis, J. P. (2006): „Prosopon and Icon“, 289–292.

44 Τσελεγγίδης, Δ. (2003): *Εικονολογικές μελέτες*, 104.

десио унутра, иконопишу распростраћу црвену тканину између врхова грађевине. На пример, на икони *Христовој крштења* могу се видети рибице у води. Тиме што иконопише море које је провидно, иконописац неће да каже како је море једна стаклена боца, и у њој бистра вода која у складу са физичким законима допушта да се рибе виде, него има на уму божанску нестворену светлост, која све „види“. С друге стране, смисао је у томе да ништа није удаљено нити скривено од Бога, ниједно Његово створење није заборављено ни запостављено. У композицијама са стенама стиче се утисак да камење допире у први план у коме су личности, а чудне линије стена су један од облика обрнуте перспективе. Затим, ако се сликају степенице, на пример у сцени *Срешња*, прва степеница у дну иста је као и она на врху, што крши правила линијске перспективе.

Нужно је знати зашто је „примитивни“ цртеж дводимензионалан, док цртеж и слика писменог човека теже перспективи. Изгледа да то има везе са затвореним простором. Док људи нису унапредили визуелни сачинилац, људске заједнице су познавале једино племенску структуру; заправо, сваки народ који престане да живи номадски и бави се устаљеним облицима рада спреман је да изуми писање. Ниједан искључиво номадски народ никад није имао писмо, као што није успео да развије архитектуру или „ограђени простор“. Писмо је визуелна ограда око невизуелних простора и чула. Ово би значило да перспектива подразумева визуелну ограду, нешто што ограничава, смешта у оквир, док, с друге стране, дводимензионалност отвара хоризонт с обзиром да просторност није карактеристика номадског начина живота.⁴⁵ „Западњачки стил сликарства, који је створила ренесанса, ограничио је облик на оно што се може видети са једне чврсто одређене тачке посматрања.“⁴⁶ Говорећи ово, Арнхајм и нехотице стаје на страну византијској слици света. Слична иконографским су и решења Египћана, америчких Индијанаца и кубиста, који занемарују ограничења ренесансног сликарства. Бушмани укључују унутрашње органе и црева кад сликају кенгура, а неки слепи вајар може да у глави од глине ископа очне дупље и да у њих постави округле очне јабучице.⁴⁷

На крају, може се закључити да на иконама простор има малу дубину, најчешће је ограничен првим планом и према позадини је затворен неким архитектонским обликом или пејзажом. Нема илузије треће димензије. Догађаји се дешавају у првом плану, а повећањем личности

45 Меклуан, М. (1973): *Гушмбергова галаксија: цивилизација књиће*, 60.

46 Арнхајм, Р. (1998): *Уметност и визуелно опажање*, 46.

47 *Исцо*, 46.

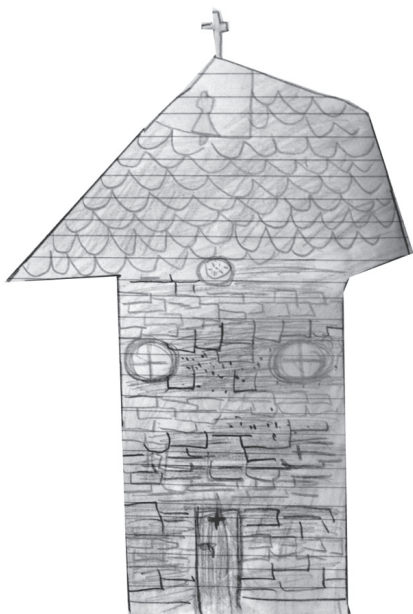
у позадини добија се утисак да су и они у првом плану. Предмети и елементи грађевине су насликани тако да се њихове стране савијају према напред, тако да неки делови који се не виде на тај начин постају видљиви. Сцене се увек иконопишу напољу да би се избегло представљање унутрашњости, а стеновити пејзажи такође бивају усмерени ка напред. Све скупа, акценат је на томе да се све окреће ка посматрачу, који је овде у активном односу са представом.⁴⁸ Док у ренесанси постоји тај **левак простор** који се мења, који се гледаоцу представља као цвет, у Византији, у египатској уметности и у скоро свим примитивним уметностима, дводимензионални простор прави од слике неки раван зид, који се истура пред гледаоца излажући сав свој садржај њему на увид. По томе византијска икона у потпуности одговара детињој души. Док се у западној реалистичној уметности представља **појавна страна ствари**, дотле се у иконопису одређује **мерило ствари**.

У ренесансној композицији се у први план ставља појединачно на утицај околине. То је област чулног и перспективе, где је неопходно дробљење бића и парцијализација одређеног предмета. Није узалуд Арнхајм узвикнуо: „Загонетка перспективног представљања лежи у томе што чини да ствари изгледају исправне правећи их погрешнима.“⁴⁹ Не зна се тачно шта је све условило да дође до појаве ренесансне перспективе. То захтева посебну студију. Оно што је сигурно је да је дошло до једне врсте раскида са црквеном догмом и до потребе за слободнијим ликовним изражавањем. Такође, не може се судити о томе, али се може говорити о феноменима који проистичу из једног или другог ликовног правила. У случају ренесансе, јасно је да метафизички символизам губи своју снагу и уметник сада свој делокруг окреће ка представљању искуственог света. Ипак, ренесансни сликари су открићем перспективе мислили да су решили велике проблеме средњовековне уметности. Благодарећи перспективи, природније су приказивали људе, животињске покрете и сл. Деца и буцмасте бебе-анђели, познате као *putti*, сада су имале краће ноге и руке и веће главе, баш као права деца. Перспектива је омогућавала уметницима да лакше укључе позадину, пејзаже или ентеријер у целину слике, на реалистички начин.⁵⁰ У ренесанси је битно то да није важно што је

48 Више о томе: Сендлер, Е. (2009): *Икона*, 100–106. Склирис, С. (2005): „Проблем ликовног простора у византијској иконографији“, *У олегалу и зајонетки*, 255.

49 Arnheim, R. (1998): *Umetnost i vizuelno opažanje*, 101. „Централна перспектива, толико је снажна и сложена деформација нормалног облика ствари да је настала тек као резултат дугих истраживања и као одговор на врло одређене културне потребе.“ *Исцо*, Arnheim, 240.

50 Aleksander, V. D. (2007): *Sociologija umetnosti*, 395.



Слика 6: Цртеж цркве⁵²

законима оптике и перспективе. Дете природно користи обрнуту перспективу, а често делује аксиолошки, види невидљиво. Зашто деца не стварају копије? Можда због тога што деца приказују симболе ствари, а не саме ствари, што и јесте предмет иконографије.

На *дечијем цртежу* (сл. 6) налази се насликано црквено звоно у горњем десном углу, које се физички налази иза цркве, дакле не види се физички. Ово је сасвим природно за децу, с обзиром на то да она немају проблем закона перспективе, за њих је свет једна заокружена представа. Ако се од детета тражи да наслика море, оно ће насликати и рибе које се виде, као на нашим иконама. Сунце за дете јесте нешто живо, па му додаје очи и нос. Сlike које праве деца, баш као и примитивни сликари, не изгледају реалистично из разлога што се не приказује предмет сам по себи, не како предмет заиста изгледа у простору, већ знање о њему.⁵³ **Простор** се на икони представља другачије него у ренесансној уметности, он делује алузивно и симболички. Док је целокупно сликарство усмерено ка томе да ствари приказује у две димензије, које се перципирају чулом вида, очима које функционишу диоптријски, чиме се

уметник почео да посматра природу, него што је уметничко дело постало **студија природе**. „Натурализам готског периода настао је када су слике и скулптуре изгубиле свој искључиво симболични карактер и почеле да добијају извесну сврху и вредност као обичне представе ствари овога света, независно од његове везе са трансценденталном стварношћу.“⁵¹ У византијској иконографији, све што се слика има своју сопствену вредност. То указује на теолошки смисао ствари – све што је Бог створио јесте веома добро, и све у Богу има своје вечно биће, свој вечни смисао. Дете не може ствари да сагледава половично, не може да наслика пола куће, нити може да то прикаже у сенци. Оно није спутано

51 Hauzer, A. (1962): *Socijalna istorija*, tom I, 260.

52 Софија Ђурић (седам година), 2009.

53 Aleksander, V. D. (2007): *Sociologija umetnosti*, 402.

ствара осећај тродимензионалног простора, у византијском сликарству је обрнут редослед. Целокупан простор једне иконе бива преуређен, подређен њеној намени. У иконографи нема фрагментарности. Кровови кућа и брда крећу се ка посматрачу, стварајући тако једну перспективу супротну физичко-диоптријској перспективи људских очију. Постоји још један феномен везан за аксиолошко вредновање иконе. У сцени *Педесетнице*, између осталих апостола сликају се Петар и Павле, а зна се да историјски Павле тамо није био присутан. То значи да се на византијској икони време модификује, мења, о чему је већ било речи (сл. 7).



Слика 7: *Педесетница*, икона, приватно власништво, фотографија Ж. Ђурић

Може се рећи да се савршенство ренесансног западног сликарског предања огледа у **репродуковању стварности**, дакле, у **стварању илузије** да наспрам посматрача постоји идентичност оном објекту који је сликан. Прибегавање натурализму служи управо овој тежњи. На тај начин, сликарско дело настоји да фотографише оно што очи виде и да то постави унутар друге просторно-временске димензије која се отвара иза (унутар) насликане површине, користећи као помоћ линеарну перспективу и вештину сликања светлим и тамним бојама.⁵⁴ Ово је имало

⁵⁴ „Дубина се на слици изражава просторним односом између првог плана и позадине, умањивањем оних предмета (величине) који се налазе на нивоу тла, њиховим нестајањем у дубини. Дубина, надаље, може бити наглашена перспективом, те осмишљеном употребом првог плана који ће увести поглед у слику. Удаљени и средишњи предмети крајолика, исто као и конвергентни правци линеарне перспективе, стварају илузију дубине. Линеарна перспектива се очитује смањивањем величина, конвергирањем линија и плоха према хоризонту... иако тон и јачина боје показују удаљеност, дубина се најчешће постиже изоштравањем делова слике... Дубина и облик су елементи који најуспешније стварају привид тродимензионалности.“ Hedžkou, Dž. (1977): *Sve o fotografiji i fotografiranju*, 74.

успеха и створило је изузетна дела. Једини проблем је што ренесансно сликарско предање институционализује један конкретан модел ликовног мишљења који се намеће (као једини) и негира могућност различитог ликовног израза. Док се, дакле, у западној ренесансној уметности произношење сликарског дела налази иза (унутар) сликарске површине, а слика (оно што је насликано) ствара дистанцу у односу на посматрача и тако живи у свом сопственом времену и простору, у византијском сликарству ствари су потпуно другачије. Референтни принос овог сликарског дела, тј. иконе, не налази се иза (унутар), односно са друге стране сликарске површине, већ испред ње и, још конкретније, управо је онај који посматра жижа (центар) овог уметничког дела.

Икона је јединствени облик (слика) једне ипостаси и као такву је показује и пројављује. У овом оквиру није тешко разумети због чега фотографска сличност са прототипом (моделом) није захтевана. Византинцу је јасно да икона не представља описивање онога што се слика и, подразумева се, није ни његова репродукција. Икона нема потребу да код посматрача ствара илузију да преко пута себе види нешто идентично ономе што је насликано. На тај начин, *уметношћ не појражује савршенство сличности са пошодијом (моделом), јер је он у сјалној промени, и може само да се ослања на шренуће појаве сликаног објекта.*

Ако би неко желео да наслика икону (слику) неке особе, требало би, користећи се логиком натурализма, да следи онога кога слика како би регистровао промене његових облика и његовог унутрашњег света. Тако је један Византинца превазишао натуралистичку логику и покренуо се наспрам облика различитим критеријумима. Није се занимао тиме да направи отисак (копију) онога што види, него да забележи одређене особене карактеристике личности или ствари које их и чине конкретним ипостасима, различитим од свих других. Византијско „тумачење“ ликовних уметности прецизно сведочи о овом суочавању са облицима од стране Византинца. У овим значајним писаним делима историје уметности одговор на питање како сликати светитеље даје се у сажетом описивању једног или два основна идиома спољашњих облика. Нигде се неће наћи аналитички опис, а још ређе са представама психичког света онога што се слика. Наравно, нешто аналогно овоме налази се и у еванђелском тексту, али и у житијима светих, где су скоро сви другостепени садржаји у вези Христа или светитеља изостављени, јер не пружају информације које би биле од помоћи вернику да схвати истину. Уметност која није, како се уобичајено каже, службена уметност, резултира литургијским чињеницама и напада се вредностима и етосом хришћанске Цркве.

Заједница и јединство космоса са Богом је идентитет догматског богословља и православног етоса. Ова заједница претпоставља љубав,

јер без ње није могуће да постоји заједница и однос у истини. Међутим, оваква љубав није неко сентиментално стање, већ је то стање постојања, у којем личност – ипостас својевољно напушта егоистички живот (овога) света и тежи да ослободи своју вољу, следећи очишћење својих страсти. Љубав, дакле, претпоставља слободу од страсти, што значи да се свако постојање смешта у заједницу, а да при томе, наравно, оно не губи своју личност, јер хришћани усаглашавају своју вољу са божанском вољом, која се поистовећује са истином. Православна иконографија стога не исцрпљује себе у етици и моралу – спасење се не остварује помоћу етике. „У томе је била трагедија западног црквеног сликарства које се одвојило од иконе – оно је упорно покушавало да прикаже светост својих светитеља, али схватајући светост као морално савршенство, створило је сентименталне, патетичне или извештачене представе људи који ничим не показују да су победили последњег непријатеља, а то је смрт.“⁵⁵ **Православна икона** показује целовито биће, човека који је своји вољу усагласио са божанском, где нема више „да“ и „не“, постоји само „да“. То је зато што је Бог прожео читав живот светих људи, а не само један њихов део. У икони, метонимијски исечци изобличења стварности немају никакву улогу. Наравно, Бог је љубав, и они који су саобразни са Његовом вољом успевају да стигну до љубави, до преобликовања целокупног свог живота, где не постоји дељење или комадање. Овај етос хришћанске Цркве није могао а да се не рефлектује на уметност и на обликовање уметничких дела, која се више нису могла сматрати аутономним, већ предметима црквене заједнице. Уметничко дело, икона, тако губи своју аутономију, и иступа ка посматрачу и његовим димензијама. „На овај начин се постиже **делатни ликовни облик**, који се развија испред ликовне површине (ка посматрачу), а не иза (унутар) ње као код натуралистичке ликовне мисли.“⁵⁶

* * *

Византијска уметност састоји се из мноштва симбола, највидљивије израженим у фигурама и портретима светитеља у њиховој богатој колористици, где вера у преображено тело које човек добија након васкрсења има одлучујући фактор. Ова уметност показује тела која се неће разликовати од њиховог историјског трајања, али ће бити целовита. У том смислу Византинци поштују **тело као један знак више реалности. Тело као божански сасуд** назначено је за више циљеве од просто биолошких. Ико-

⁵⁵ Радосављевић, И. (2010): „Једно размишљање о икони: онтологија и етика“, *Теолошки погледи – версконаучни часопис*, 1–3, Београд, 143.

⁵⁶ Више о томе: Кордис, Ј. (2009): *Фајумски портрети*, 59–68.

на рачуна на посебну врсту светлости када се слика одређена композиција. За разлику од ренесансне уметности, где основу чини једна магија сенке, светлости и таме, православна икона изражава будуће постојање изображенога. Она то постиже смањењем сенки а истицањем контуре и осветљавањем које свој извор налази не у спољашњем оптичком окружењу, већ у нествореним божанским енергијама. Сви објекти су јасни и целовити пошто су сви у близини Божијој, и од те близине добијају сви подједнако. Одсуство сенки и мрака назначује одсуство греха а присуство Божије. Тако је византијска уметност, што је могуће верније, приказивала светитеље као оне који су се обожили и сада постоје у димензији Царства небеског. Разуме се да је у овоме учествовао један литургијски етос. На иконама простор има малу дубину, најчешће је ограничен првим планом и према позадини је затворен неким архитектонским обликом или пејзажом, и нема илузије треће димензије. Предмети често нису представљени у неком реду по величини или удаљености, већ су сврстани један до другог по начелу композиције и значењу тих предмета (аксиолошки), због чега нема дубине унутар представе. Простор је смањен и шири се према гледаоцу. Носеће линије перспективе су преокренуте, јер излазе из унутрашњости иконе према гледаоцу. То је она тачка разлике између иконе и ренесансне слике. Икона тражи човека да би му се отворила, она га не увлачи у свој свет, него иде ка њему.

Библиографија:

Арнхајм, Р. (1998): *Моћ центара, студија о композицији у визуелним уметностима*, Универзитет уметности, Београд.

Arnhaјm, R. (1998): *Umetnost i vizuelno opažanje (Psihologija stvaralačkog gledanja)*, Univerzitet umetnosti, Beograd.

Aleksander, V. D. (2007): *Sociologija umetnosti. Istraživanja lepih i popularnih formi*, Beograd.

Бычков, В. В. (2009): *Феномен иконы. История, Богословие, Эстетика, Искусство*, Москва.

Богдановић, К. (1986): *Увод у визуелну културу*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.

Dorfles, G. (1963): *Oscilacije ukusa i moderne umetnosti*, Mladost, Zagreb.

Алфеев, И., „Богословие иконы в Православной Церкви. Лекция митрополита Волоколамского Илариона в Свято-Владимирской духовной семинарии“, <http://www.patriarchia.ru/db/text/1403321.html> (посећено 9. фебруара 2011. г.).

Кордис, Ј. (2009): *Фајумски портрети и византијска икона*, Каленић, Крагујевац.

Кордис, Ј. (2009): *У ритму: еѡос линије у византијском иконоѡису*, Каленић, Крагујевац.

Лазарев, В. Н. (2004): *Истѡрија византијскоѡ сликарстѡва*, Бримо Логос, Глобосино – Александрија, Београд.

Maguire, H. (1996): *The Icons of Their Bodies*, Princeton.

Оцокољић, Ј. (2004): *Икона: писање, читање и созерцање са теологијом иконе*, Београд.

Uspenski, B. A. (1979): *Semiotika ikone*, Nolit, Beograd.

Хартман, Н. (1979): *Естѡетика*, Београдски издавачко-графички завод, Београд.

Лазић, М. (2007): *Теологија леѡѡе*, Београд.

Manoussakis J. P. (2006): „Prosopon and Icon“, у *After God : Richard Kearney and the Religious Turn in Continental Philosophy*, Fordham University Press, New York.

Меклуан, М. (1973): *Гуѡемберѡва ѡалаксија: цивилизација књиѡе*, Нолит, Београд.

Митровић, Т. (2010): „Тело као знак“, *Живѡѡис* 4, Академија СПЦ за уметност и конзервацију, Београд.

Радосављевић, И. (2010): „Једно размишљање о икони: онтологија и етика“, *Теолоѡки ѡѡледи – версконауѡни часѡѡис*, 1–3, Београд.

Склирис, С. (2005): „Естетска и онтолошка светлост у сликарству. Рембрант и византијска икона“, *У ѡлѡгалу и заѡнеѡѡки*, ПБФ, Београд.

Склирис, С. (2005): „Од портрета до иконе“, *У ѡлѡгалу и заѡнеѡѡки*, ПБФ, Београд.

Склирис, С. (2005): „Проблем ликовног простора у византијској иконографији“, *У ѡлѡгалу и заѡнеѡѡки*, ПБФ, Београд.

Склирис, С. (2003): „Онтологија у византијској иконографији“, *Сабѡрносѡ*, бр. 1–4, год. IX, Пожаревац.

Сендлер, Е. (2009): *Икона, слика невидљивоѡ (Елементиѡи доѡѡсловља, естѡетике и ѡехнике иконоѡиса)*, Б. Петровац.

Трстењак, А. (1987): *Чѡвек и доје*, Београд.

Флоренски, П. (1990): *Иконостѡас*, Јасен, Никшић.

Hauzer, A. (1962): *Socijalna istorija umetnosti i knjiŹevnosti*, tom I, Kultura, Beograd.

HedŹkou, DŹ. (1977): *Sve o fotografiji i fotografiranju*, Mladost, Zagreb.

Τσελεγγίδη, Δ. (2003): *Εικονολογικές μελέτες*, Θεσσαλονίκη.

Примљено: 8.2.2012.

Одобрено: 2.3.2012.

ICON AS THE MEDIUM OF VISUAL COMMUNICATION

Željko Đurić

Academy of Serbian Orthodox Church for Fine Arts and
Conservation, Belgrade

Abstract: This study deals with symbols as structural parts of the Icon, where the faith in the transfigured body is of crucial importance. In this case, body is revealed as a sign of the higher reality. This article focuses on the phenomenon of the light in Byzantine Art and on the rules of Art. It is emphasized that all the objects are clear and whole, because of the closeness of God. That kind of faith makes clearer why shadows, dark and sin are absent from the Icon. In that context, the Icon is interpreted as the liturgical expression of the faith of Christians in the Eighth Day. Because of that, there is no illusion of the third dimension in the Icon. Third dimension is the paradigm of the world which recognizes Good and Evil. Images and objects are treated axiologically in the Icon, according to the valuation which was granted by the Uncreated God. Line of the perspective is reversed to the spectator and requests the dialogue and, finally, the Icon calls him in its world of peace.

Key words: Lightness, Kingdom of God, Icon, perspective, Liturgy