

фесор Фреј уочава у Кумранским списима и њиховом схватању израза רִצְוָה (стр. 153–195), и такође заступа став да дуалистички језик присутан у Јеванђељу по Јовану припада палестинско-јеврејској, а не гностичкој, паганској или хеленистичкој мисли (стр. 215–243). Осим наведеног, професор износи схватање канона и ауторитета Светог Писма у кумранској заједници (стр. 275–303), као и апокалиптичко схватање историје ове заједнице (стр. 303–325). Но, ипак, професор Фреј наглашава да овакве па-

ралеле не представљају директан утицај кумранске заједнице или Есена на текстове Новог Завета, већ употребу заједничке традиције, која је старија од самих Есена и која је највероватније била опште-присутна у Палестини тог периода (стр. 399–445).

Ненад Филиповић
(flavius187@gmail.com)
Универзитет у Београду,
Православни богословски факултет

□

УДК / UDC: 75/77:069.9(497.11)"2023"(049.32)
271.2-526.62-1(049.32)

Теолошки погледи / Theological Views
Година / Volume LVI
Број / Issue 3/2023,
стр. / pp. 442–450.

Хорос Срба светитеља – светионик просвете: изложба радова Јелене Хинић и Радета Ковача

(8. Фестивал хришћанске културе,
Зајечар, септембра 2023.)

Трагом изложбе „Хорос Срба светитеља – светионик просвете” аутора Јелене Хинић и Радета Ковача, одржане током септембра месеца у галерији Радул-беговог конака Народног музеја Зајечара у оквирима 8. Фестивала хришћанске културе, доспева се до теме у којој се обједињују хетерогени уметнички медији, аутори и посматрачи дела са фокусом на приступу естетике рецепције (Kemp 2007, 227–245), а која се појављује као чинилац у самом проседеу уметничких фотографија,¹ односно историја и садашњост. Најпре, реч је

¹ „Конструисање присутности проматрача досеже екстремне могућности различитих понуда интеракције – то се мора нагласити како се из овог случаја не би извели опћенити закључци. Може ли доћи до изравног обраћања проматрачу или не, то је уређено уметничким конвенцијама, које су засигурно овисне о опћим облицима понашања, што још није истражено. Не мисли се притом на одлуку о основној конвен-



Иконописац Јелена Хинић

Фотографије: Радета Ковач

ХОРОС СРБА СВЕТИТЕЉА

о иконама на великом хоросу Спомен-храма Светог Саве, које је израдила Јелена Хинић, и фотографијама Радета Ковача на којима се оне предочавају, било појединачно у пуној величини или на самом обручу хороса у ентеријеру храма (слика 1). Изложене фотографије

цији слике, која увек остаје упућена на проматрачеву присутност” (Кетр 2007, 236).

одштампане су на платну, које је потом натегнуто на блинд рамове. Појединачне иконе представљене су у реалним димензијама (80 cm · 60 cm) како би се стекао прави утисак о њима, будући да на висини на којој се налази обод хороса, посматрачу у самом Спомен-храму Светог Саве делују као знатно мање. Амбијенталне фотографије Радета Ковача, с друге стране, управо нуде атмосферу разних перспектива посетиоца, као и могућност увида у неке иницијалне идеје или сугестије Николаја Мухина, да ликови на иконама са спољашње стране буду приказани на плавом фону и са позлаћеним ореолима, што евоцира тековине српских средњовековних фресака. Са унутрашње стране представљени су благоверни архијереји, предстојатељи Српске Православне Цркве од Светог Саве (слика 2) кроз низ његових прејемственика. Наведена поставка у донекле измењеним верзијама, претходно је предочена београдској јавности у Светосавском дому Спомен-храма Светог Саве, од 8. маја до 31. маја 2022. године, као и новосадској публици у Културној станици Свилара, у марту 2023. године. Приказ у каталогу потписује професор историје уметности др Оливер Томић.

Ова фестивалска изложба, међутим, иницира две теме од значаја за традицију Православне Цркве у ширем смислу. Сама супструктура Спомен-храма Светог Саве у многome подсећа на древни храм Премудрости Божије – Свету Софију у Константинопољу, коју је у VI столећу подигао ромејски цар Јустинијан I. Утисак подражавања особито је убедљив у односу на мозаик у калоти олтарске апсиде са усамљеном фигуром Пресвете Богородице на трону са дететом Христом на крилу, око које се развија монументално закривљење златног фона стаклене пасте, то јест сцени у Спомен-храму Светог Саве баш као у Јустинијановој Светој Софији из које је и преузет овај образац, а што се такође може видети на једној од Ковачевих фотографија. Такво преношење славе цариградске Велике Христове цркве, притом у времену у којем се у њој клањају иноверни следбеници ислама, док се исти ти мозаици прекривају платном, евоцира време њене славне прошлости и то у богослужбеном смислу, будући да је у њој остварен идеал литургијског сусрета неба и земље, сходно речима: „Оно што је било најновије у вези са овим здањем, далеко новије од њене невероватне архитектуре, било је *виђење* које ствара њена величанствена унутрашњост, и творбени утицај овог виђења на дух обреда за чије је удомљење она била направљена. Црква није храм, бар не у њеном првобитном смислу. Заједница, више него неки материјални храм, јесте боравиште Божијег присуства. Временом је постало уобичајено да се здање посматра као симбол Тајни које је



Иконописник: Јелена Хитић

Фототипирање: Радослав Ковач

ХОРОС СРБА СВЕТИТЕЉА



удомљавала, али тек је са Светом Софијом такво значење створило себи лађу достојну одражавања ове стварности. Са Светом Софијом *domus ecclesiae* постаје Нови Храм, а Јустинијан – Нови Соломон, као што је и он сам рекао приликом освећења цркве 537. године” (Тафт 2008, 98). „У Великој Христовој цркви све је било невероватно: њена спољашњост која је надвисила све у престоници; светлост, која је

кроз бројне прозоре у снопљу сунчевих зрака зарила њен ентеријер и изазивала светлуцање златних мозаичких површина, а с вечери и током ноћи кроз исте се те прозоре преливала из жижака бројних кандила и свећа по целој околини, како се чини, све до благо уморне површине Босфора; огромно пространство у ентеријеру као некој небеској скинији, испуњеној посребреним намештајем и бројним облицима позлаћеног и златног црквеног мобилијара, у којој као да не делује сила земљине тежине” (Тафт 2008, 99). Сличан утисак је остављала Литургија која се ту служила, како читамо у познатом извештају посланства којег је у Цариград послао кнез Владимир Кијевски 987. године: „Нисмо знали да ли смо на небесима или на земљи. Јер на земљи нема такве лепоте, и не знамо како да је опишемо. Знамо само да тамо Бог борави међу људима” (Тафт 2008, 99). Оно што је видео и доживео савременик Прокопије (Gerke 1973, 191–195), делом се може видети и данас са првим ступањем у величанствени наос Свете Софије.

Све ово благољепије Велике Христове цркве доводи нас до теме хороса, који заједно са полијелејем², ствара многосветлу слику космоса, као што се то уочава у описима Павла Силенцијарија³. Етимологија термина хорос (ὁ χορός – игра, плес, коло) повезује облик кружнице са богослужењем и то оним његовим радосним деловима у којима се прославља Васкрсење. Како „Васкрсења не бива без смрти” (Његош 2005, 93) као његове антитезе елементи античке трагедије преузети су управо на овом нивоу (Ранковић и Ашковић 2014, 263–269) и тиме дали посебну боју богослужењу. Како се број хориста кроз развој јелинске трагедије повећавао дошло је до поделе на две групе. Тиме је, према неким тумачењима, синтеза јелинских мртвачких тужбалица са празничним елементима дионисијског култа (Sironić 1995, 129) довела до дијалогске форме хорског певања, чији се рефлекси препознају у такозваном „антифоном појању”. Публика је присуствовала извођењу трагедије као чину са изразом „богопоштовања” (Sironić 1995, 131), те је читава традиција потпала под др-

² Такође означава и светиљку и богослужбену песму: „То је славословље у част Богу једном по суштаству, а тројичном у Лицима; састоји се из стихова 134. и 135. псалма, те му и име (*многoмилостивенъ* прим. Г. Ј.), доводе од понављања речи *милостивъ* (ἐλεος) иза сваког стиха, и од тога, што се за време појања тих псалама пале сва кандила у којима гори јелеј (ἐλαϊον, зејтин) и свеће” (Мирковић 1965, 239).

³ „По томе је целокупни хор могао да изгледа сасвим нематеријалан, блистајући од сребрног метала; и сами стубови су светлели украшени сребрном оплатом, из олтара је златом сијала слика Спаситеља, који је нестворен узео на себе лик смртног човека, у јату крилатих анђела” (Gerke 1973, 196).

жавни култ и старање.⁴ Такав концепт биће евоциран у византијској књижевности кроз драму „Страдање Христово” из XI или XII столећа,⁵ но славословни карактер хришћанског богослужења водио је развој у другом правцу. На радосни карактер хорског певања, према З. Ранковићу и Д. Ашковићу указује и словенска именица *ликъ* (хор) као и глагол *ликовсѣвовати* (играти, славити, величати) који се појављује у бројним црквеним песмама, превасходно васкршњег карактера⁶ (Ранковић и Ашковић 2014, 270–271). С обзиром на чињеницу да српска реч „оро” означава народну игру која се одвија кружно, те да се хорос у неким крајевима колоквијално-црквено назива и „Богородичино коло”, постаје јасна повезаност хороса са весељем у светлу слављења Васкрсења Христовог као иконе (свеопштег) Васкрсења мртвих. У историји су остали упамћени, делимично или у потпуности очувани и реконструисани: велики хорос са грифонима манастира Дечани (Тодић и Чанак-Медић 2005, 239–240), потом хорос у Марковом манастиру код Скопља са медаљонима, на којима су мотиви двоглавог орла и посвета краља Вукашина Мрњавчевића (Evans 2004, 126), као и хороси у црквама манастира Раванице и Манасије. На повезаност Литургије са светковањем и ором у *Горском вијеницу* указао је православни философ Жарко Видовић: „А кад говоримо о Литургији, мислимо управо на оно на шта и Вук Мићуновић кад каже Владици Данилу:

Не, Владико, ако Бога знадеш!
Каква Те спопала несрећа
Те но кукаш како кукавица
И топиш се у српске несреће?
Да ли ово СВЕТКОВАЊЕ није
На које си сабра Црногорце

(пазите, светковина, свечаност! Јер то је на дан Свете Тројице, а без свечаности нема мистерије!).”

⁴ „Опремање хорова било је врло скупо и припадало је у тзв. Литургију (Λειτουργία – јавна служба, рад за народ)” (Sironić 1995, 131).

⁵ „Драма, чију главну улогу носи Марија, усредсређена је око Голготе и Васкрсења, и у њој учествују више лица и два 'хора'. У њој је збивање, радња потиснуто за рачун дијалога” (Димитрије Богдановић, предговор у *Пушеви Византијске књижевности*, Бек 1967, 18).

⁶ Девета песма васкршњег канона: „... ликуѡй њинѡ и веселисѡ Сѡвне...”; васкрсни кондак 1. гласа: „...Адамъ же ликѡетъ Владыко...”; у васкрсном кондаку трећег гласа: „...днесь Адам ликѡетъ и радѡетсѡ Ева...”; као и у васкрсном кондаку 8. гласа, и тако даље.

Да слушају БОЖЈУ ЛЕТУРЂИЈУ

(Литургију)

И да воде КОЛО око Цркве!

(то је хор, хорос, „оро“ око Цркве!)

Горски вијенац, 89–103 (Видовић 1983, 46–47)

Изузев повезаности са богослужењем и преузимања самог појма из богослужбене сфере, *хорос* на основу своје форме евоцира принцип цикличности и кружног начина кретања, те се стога, управо у поткуполном простору, прстену тамбура, развија и тема „Великог входа“ кроз иконографски образац „Небеске литургије“. Да је небо-земна синтеза у дубљим слојевима предања управо указују ликовне тековине на наведену тему, као и богослужбени приручници у којима је обрађена. У цркви Светог Димитрија у Марковом манастиру, наиме, Небеска литургија обједињена је са композицијом Службе архијереја у доњој зони олтарске апсиде. На капителима стубова, на које се ослања укупна маса куполе и сводова приказани су анђели, и два мајмунолика демона на источној страни,⁷ који као да подижу управо ту горњу супструктуру црквене грађевине. На основу једног писаног извора – часослова Јеротеја Рачанина из 1699. године (Мирковић 1974, 255–256), Лазар Мирковић је протумачио наведено иконографско решење на следећи начин: „Цело кубе цркве Св. Димитрија у Марковом манастиру са пандатифима и сводовима пада својом тежином и почива смело на четири танка камена стуба, чија је моћ ношења искоришћена до максимума. Зограф је поставио летеће анђеле баш на ово место, на капителе, где сав терет кубета, пандантифа и сводова пада на стубове, и на капителима ових стубова видимо 14 летећих анђела како необично снажним замахом крила својих носе тежину кубета, пандантифа, сводова и целог крова, и уздижу врхове црквене (тј. кров), да се евхаристијска жртва са молитвом верних уздигне кроз отворен кров цркве у небо“ (Мирковић 1975, 156). Несумњиво да се кроз исихастичке тековине XIV столећа открива шири аспект симболичког мишљења на основу којег се предметима и чулним сензацијама приписује мистично значење и дејство. На то управо указује актуелност „Небеске јерархије“

⁷ Ове приказе могли су видети само свештеници у олтару, те се може закључити да имају одређено етичко значење указивања на грехове, који ометају достојно уздицање приноса и молитава.

псеудо Дионисија Ареопагита у наведеном раздобљу (Богдановић 1980, 182). Као што су се посредовањем анђела молитве и приноси верних уздизали у више, небеске сфере, како је то описао Јеротеј Рачанин, тако исто су прихватани видљиви знаци благодатног сила-ска вишње светлости на сагориву материју. Нема сумње да од Свете Софије до данашњег Спомен-храма Светог Саве висећи полијелеј са хоросом, као антитеза „уздижућој куполи“, означава управо тај светлуцави рефлекс небеске светлости.⁸ У Прокопијевом опису на основу утиска о куполи Свете Софије на један неочекиван начин повезане су сензације о „духовном неутралисању сила земљине те-же“: „Уопште не изгледа да она почива на чврстој основи, већ као да премошћује простор висећи на златном ланцу са неба” (Gerke 1973, 192–193). Наведена традиција посебно украшених полијелеја и хороса монументалних размера у наше дане управо се огледа у великом хоросу Срба светитеља у заветном Спомен-храму Светог Саве. Идеја да се на обручу поставе иконе српских светитеља, управо на основу наведених принципа, сама по себи није противречна. Један *domus ecclesiae*, то јест својеврсна *genus ecclesiae* прераста у свеправославни храм управо на основу симболизовања Светлости Христове „која просветљује и освећује све и сва”, како бисмо се ми, данас, у колу са сопственим телесним и духовним прецима, нашли на путу ка Царству небеском.

* * *

Библиографија

Извори:

Дионисије Ареопагит. 2019. *Дела*. Ниш: Међународни центар за православне студије и Центар за црквене студије.

Петар Петровић Његош. 2005. *Горски вијенац*. Београд: Евро.

⁸ „У складу са смислом јасног начина, светло сабира и на себе свраћа све ваздушно, што се креће, уразумљује, сагорева, све што се држи под његовим сјајем. Зато је оно и сунце што све скупља и прибије расејано. И све чулно у њему нужно или да тежи или увиђа или се креће, или да буде уразумљивано или сагоревајуће, и уопште да бива у светлу” (Дионисије Ареопагит 2019, 103).

Литература:

- Бек, Ханс. Георг. 1967. *Пушеви византијске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Богдановић, Димитрије. 1980. *Историја старе српске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Видовић, Жарко. 1983. „Логос – литургијска свест православља.” *Теолошки погледи* XVI, 1–3: 43–130.
- Мирковић, Лазар. 1974. *Иконографске студије*. Нови Сад: Матица српска.
- Мирковић, Лазар. 1965. *Православна литургија I*. Београд: Свети архијерејски синод СПЦ.
- Ранковић, Зоран, Драган Ашковић. 2014. „О једном античком елементу у православном богослужењу (χόρος – ликъ).” *Богословље* LXXIII, 1: 263–275.
- Тафт, Роберт. 2008. „Литургија велике Цркве: Почетна синтеза структуре и тумачења у сумраку иконоборства.” *Теолошки погледи* XLI, 1: 95–133.
- Тодић, Бранислав, Милка Чанак-Медић. 2005. *Манастир Дечани*. Београд: Музеј у Приштини.
- Byzantium Faith and Power (1261–1557)*. 2004. уред. Н. С. Evans. New York: The Metropolitan Museum.
- Gerke, Fridrih. 1973. *Kasna antika i rano hrišćanstvo*. Novi Sad: Bratstvo jedinstvo.
- Kemp, Wolfgang. 2007. „Umjetničko djelo i promatrač: pristup estetke recepcije.” *Uvod u povijest umjetnosti*: 227–245. Zagreb: Fraktura.
- Sironić, Milivoje. 1995. *Rasprave o helenskoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.

Горан М. Јанићијевић
(dgjanicijevic@gmail.com)
Православни центар за младе
Свети Петар Сарајевски
Митрополије дабробосанске

