

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ

Миња Ђ.Пољак

**ВИШЕДИМЕНЗИОНАЛНОСТ ИКОНЕ – ЕСХАТОЛОШКИ ПРОСТОР У
ИСТОРИЈСКОМ ВРЕМЕНУ**

Докторски уметнички пројекат

Ментор: мр Мирослав Лазовић, редовни професор

Београд, јун 2023.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE



FACULTY OF APPLIED ARTS

Minja Đ. Poljak

**THE MULTIDIMENSIONALITY OF THE ICON – ESHATOLOGICAL SPACE IN
HISTORICAL TIME**

Doctoral art project

Mentor: M.A. Miroslav Lazović, retired full professor

Belgrade, June 2023.

Садржај:

АПСТРАКТ.....	5
ABSTRACT.....	6
1. УВОДНА РАЗМАТРАЊА.....	7
1.1 Предмет истраживања.....	7
1.2. Циљ истраживања.....	13
1.3. Метод истраживања.....	14
1.4. Структура рада.....	18
2. ИСТОРИОГРАФИЈА И ВИШЕДИМЕНЗИОНАЛНА ИКОНА.....	20
2.1. Икона или слика?.....	20
2.2 Модерна уметност и иконопис.....	24
3. ТЕОЛОГИЈА И ТЕОЛОГИЈА ИКОНЕ.....	28
3.1. Икона као одраз теологије или теологије иконе?.....	28
3.2. Теологија иконе и савремени иконописац.....	32
4. ИКОНА И ХРИСТОС: ЕСХАТОЛОШКИ ПРОСТОР У ИСТОРИСЈКОМ ВРЕМЕНУ.....	35
4.1. Есхатолошко и икона: прилог досадашњим правцима.....	35
4.2. Христоцентричност у иконопису: од сликања Христа до сликања о Христу.....	41
4.3. Костим као симбол есхатона.....	54
4.4. Позадина као симбол есхатона: принцип „замрзнутог мора“ у служби иконе као храма.....	66
5. ИКОНА КАО КУЛТУРНА ПОТРЕБА.....	72
5.1. Икона у примарном контексту vs икона у секуларном контексту.....	72
5.2. Икона у служби стварања укуса.....	75

6. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА	80
7. БИБЛИОГРАФИЈА.....	84
8. ПРИЛОЗИ.....	90
9. ЛИСТА ИЛУСТРАЦИЈА.....	101
10. БИОГРАФИЈА.....	103
Изјава о ауторству.....	107
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације.....	108
Изјава о коришћењу.....	109

АПСТРАКТ:

У раду се анализира природа савремене иконе у светлу њених бројних „димензија“. Једна од важних равни огледа се у специфичном односу историографског позиционирања иконе унутар теолошких студија и својеврсном одговору актуелне литературе и иконописне праксе. Плодоносни дијалог између византијске традиције и постмодерне културе савременог света ситуира данашњу икону између различитих струјања у науци, тумачећи је и као култни предмет и као слику. Осим теоријског проблематизовања теорије иконе, у раду ће се анализирати и сам сликарски допринос теологији иконе као онеобичавању досадашње теолошке мисли и сликарске праксе. Богата иконографија и развијена симболика у сликарском поступку у служби је апострофирања есхатолошког простора у историјском времену – показивања специфичних односа две важне категорије хришћанства – па ће се у раду показати на који начин ови феномени кореспондирају са савременим научним и практичним праксама. С обзиром на то да је уметничким домашајима и различитим теолошким претпоставкама икона задобила и друге, друштвено-статусне контексте, у раду ће се анализирати и однос публике у галеријским просторима према икони као предмету култа, али и икони као културној потреби.

Кључне речи: Икона, есхатологија, вишедимензионалност, простор, време, костим, орнамент, симбол, култ

ABSTRACT:

The paper analyzes the nature of the contemporary icon in the light of its numerous „dimensions“. One of the important levels is reflected in the specific relationship between the historiographical positioning of the icon within theological studies and response of its kind of current literature and iconographic practice. The fruitful dialogue between the Byzantine tradition and the postmodern culture of the contemporary world situates today's icon between different currents in science, interpreting it both as a cult object and as an image. Apart from the theoretical problematization of icon theory, the paper will also analyze the painting contribution itself to the theology of the icon as a defamiliarization of previous theological thought and painting practice. The rich iconography and developed symbolism in the painting process is in the service of apostrophizing the eschatological space in historical time – showing the specific relationships of two important categories of Christianity – so the paper will show the way phenomena correspond with modern science and practice. Given that the icon acquired other, social-status contexts through artistic achievements and different theological assumptions, the paper will analyze the attitude of the gallery audience towards the icon as an object of cult, but also the icon as a cultural need.

Keywords: Icon, eschatology, multidimensionality, space, time, costume, ornament, symbol, cult

1.УВОДНА РАЗМАТРАЊА

1.1.Предмет истраживања

У раду се анализира вишедимензионалност иконе у односу између теолошких претпоставки с једне и савремених, уметничких кретања, с друге стране. Колико год икона као медиј и поље истраживање пре свега теолога, а затим и историчара уметности, била подробно анализирана и поновно испитивана, њен карактер у овом раду извире на месту својеврсне реакције постмодерне културе на „традиционалну“ слику. У настојању да се практични сликарски рад настао у претходних неколико година овде појасни теоријом слике, али и теологијом иконе, настојаћемо да акцентујемо неколико важних појмова/феномена. Будући сматрана уметничким делом једнако колико и религијским „предметом“, *оригиналност* иконе и њена *аутентичност*, не само по ликовном изразу, већ и према примењиваној теологији, сматраће се најважнијим задатком рада и читавог уметничког пројекта. Јер, треба и то рећи – није свака икона била, као што није ни данас – уметност. Ако је можда већ при самом сусрету с уметничким радом насталим на овом докторском пројекту јасно да је реч о „другачијој“ икони, онда сматрамо важним да се објасни по чему је она то особена, и шта се „крије“ иза њене сликарске и материјалне површине.

Није ни у ком смислу овакав приступ оригиналан, колико је можда иконописна пракса постала инертна у свом вишемиленијумском замаху, па се у мноштву хиљада радова и сликарских пројеката заборавило на обавезујуће речи Јована Дамаскина, византијског богослова, филозофа и песника (650 – 754), иконофила унутар иконоборачког процеса и својеврсног утемељивача иконе какву познајемо данас. Он је сматрао да се у икони „као суштинска карактеристика јавља сличност прототипу по његовим основним параметрима, уз обавезну присутност неких неподударности с њим, то јест слика је блиска оригиналу, али

се не јавља као његова копија, његов дупликат“.¹ Наслањајући се на Дамаскинове труизме о икони сматрамо дубоко погрешним да се, подилазећи великим и значајним традицијама византијске сликарске школе и њених одјека на каснију уметност, свесно или подсвесно афирмише један исти сликарски наратив који не само да је неретко копија прототипа, без икаквих „неподударности“, већ полако постаје и копија једне „школе“ сликања. Има ли у таквом приступу слици и ономе што она треба да симболизује икаквог уметничког разумевања и сазнања света као основне претпоставке показивања скривеног? Јер, „поједностављено становиште иконобораца који су сматрали да Божија реч, запис (*graphê*), па тиме и знак (*typos*), као еманације Логоса у икони бивају изложени заокруживању којим се укида божанска несагледивост (...) тако, све што је садржано у границама простора (*topos, topoi*) јесте заокружено; све што води постојању у времену подлеже истој законитости ограничења; све што произилази из мисли или знања такође је обухваћено. Али Бог је по својој природи изнад било каквих граница, па је самим тим необухватљив њиховим физичким својствима – икона има своје димензије али их не треба схватати као међе било каквог почетка и краја“², је мисао која као да кореспондира с насловом овог рада. Премда у самом наслову „заокружена“ појмовима времена и простора, она је „необухватљива“ управо отуда што је „вишедимензионална“ у различитим појавним и непојавним облицима.

Погрешно би било сматрати како се инсистирањем на аутентичности иконе брани уметничко право да слика себи разумљиве представе и мотиве, не узимајући притом у обзир то да се оваквим поступком, наизглед потпуно општим, брани и право на уметност. Јер, ако се „традиционална“ икона вековима уназад легитимисала на својим добро познатим обрасцима и пракси цркве која је углавном инсистирала на једној поетици, и тиме постала добро разумљива (препознатљива) оку публике, савремена икона није неразумљива зато што је модерна, већ отуда што је (и) уметничка. Иако делује помало изгубљена из вида налетом бројних романтизираних представа о прошлости, аподиктичка мисао према којој „не одређује историјска вредност уметничку, већ уметничка историјску“, указује нам се као аксиом и теоријског и практичног рада.³ Гносеолошка функција иконе, дакле, не зауставља се само на потреби откривања метафизичких димензија сликаних ликова и представа, већ и

¹ В. Бичков, *Византијска естетика*, Београд 1991, 150.

² И. Стевовић, *Византијска црква: образовање архитектонске слике светости – преиспитивања, проблематика и перспективе проучавања византијске сакралне архитектуре*, Београд 2018, 121 – 122.

³ М. Б. Протић, *Нојева барка II*, Београд 1992, 384.

на пољу уметничког откривања иконе и њених одјекна на савременог, заинтересованог примаоца. Видећемо и у наставку рада како однос између уметничког рада и публике представља једну од важних тачака у разумевању потребе да се слика „оваква“ икона – другачија, понегде провокативна, али уистину она која позива на промишљање и преиспитивање нама укореењених визуелних и антрополошких образаца понашања и усвајања.

Однос између канона и уметничке слободе круцијалан је за разумевање природе уметничког рада насталог у оквиру докторских студија. Сасвим интуитивна потреба уметника да не копира и не подлеже укусима јавности и „тржишта“, у великој мери одредила је и ликовност и теологију сликане иконе, која се, као што ћемо видети, да оправдати на неколиким примерима православне традиције. У којој мери се може посведочити мисао Андреа Жида (André Gide), доајена француске књижевности друге половине 20. века, према којој се уметност рађа из нужде, а умире од слобода, покушаћемо да представимо у овом раду и на изложби апострофирајући уметникову *потребу* да ствара према свом уметничком сензибилитету и погледу на свет, али и да, сходно теми коју обрађује, *поштује* канонске обрасце установљене вековима уназад у хришћанској пракси иконописа. Јер, сликарство јесте приказивање унутарњег света у форми спољашњих предмета, или облика, па се и ово сликарство мора тумачити у оквирима изворних постулата ликовне уметности. Као да се данас, више него икад, да ли због свеопште декаденције (правих, старих) вредности, или убрзане дигитализације и нових медија, лицемерно ламентира над идеалном прошлошћу, не разумевајући притом да је иста таква прошлост, непроменљива и идилична, у оквирим хришћанског сликарства и иконописа, постала и због својих неколиких парадоксалности. Владислав Татаркјевич, угледни пољски историчар уметности и филозоф је сматрао да црквена (византијска) уметност, ригидна према перспективи, тродимензионалности и осталим елементима сликарства, није остављала простор за машту уметника, сврставајући себе у ред уметности „чврсте иконографије и непромењивих канона“. Али, сматрао је он, концентрација свих уметничких генерација на један циљ донела је уметничке резултате „који нас и данас изненађују својом савременошћу“.⁴ С друге стране, сликарска решења на примеру студеничког распећа,

⁴ W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics II*, Warszawa 1970, 2: према А. Вујновић, *Икона: српска духовна и историсјка слика*, Београд, 2011.

осликавања хиландарске трпезарије, или икона из периода комнинског цариградског периода, те сликарства Сопоћана у целости и Дечана у појединим темама, сведоче о немалој маштовитости уметника да најразличитије теме саобразе личном сензибилитету, па чак и струјањима уметничких набоја свога времена. Ово ће рећи да се „један циљ“ ипак стварао према аутентичним моделима очувања баштине, „јер, желимо ли да (...) нешто битно сачувамо, морамо га мењати, обнављати, држати на висини времена, интуитивног и интелектуалног сазнања“.⁵

Не треба отуда да чуди што се у уводнику каталога изложбе *Савремена православна српска уметност* организоване давне 1995. године у Музеју примењене уметности, аутор осврнуо на својеврсни интервју из 1986. године са тада епископом Павлом, потоњим патријархом, о природи црквене уметности. Можда је за наш истраживачки рад од одговора важније само питање у којем се крије савременост и разумевање контекста уметности у духу времена, а које преносимо у целости: „Зашто се при грађењу храмова данас, када савременим грађевинским материјалом (нарочито бетоном) имамо неупоредиво више могућности него класичним (каменом, опеком, дрветом), *приморавамо псевдовизантијским облицима, имитирању* оних форми које су настале искључиво у могућностима класичног материјала?“⁶ Да ли је почетак овог разговора с епископом Српске православне цркве одраз (стручне) јавности уморне од понављања истих образаца? Свакако да из њега исијава и дух слободне, па рекли би и здраворазумске мисли Цркве у правцу прилагођавања савремених прилика старим обрасцима.⁷

Када је пак реч о самој теми овога рада и дихотомија наслова, треба рећи како је својеврсни „сукоб“ између простора и времена условног карактера. Као примарну, сликарску димензију „есхатолошког простора“, проналазимо у начиним третирања

⁵ М. Б. Протић, *нав. дело*, 184.

⁶ Д. Миловановић, *Савремена православна српска уметност*, Београд 1995, 7.

⁷ Овакви ставови и уважавање стваралачке слободе у виду самосталног чина „по висини свог талента и мери свог знања“, а у прилици опет архитектонских остварења, могли су се чути и у уметности, односно науци. Када је отворан конкурс за изградњу храма Св. Саве на Врачару, Милан Кашанин, један од водећих интелектуалаца оног времена, успротивио се идеји храма као „копије“ грађевина из доба кнеза Лазара, или деспота Стефана: „Али формално затражити да се данас гради и слика онако као протомајстор Раде Боровић за Кнегињу Милицу и Зографи Евтимије и Михаил за Краља Милутина, то није далеко од захтева да се пише историја на начин монаха Теодосија. Ни Раде Боровић није подражавао Фра Вита из Котора, и Љубостиња исто тако мало личи на Грачаницу као што ова мало личи на Дечане и Ариље“; уп. Д. Медаковић, *Сведочења*, Београд 1984, 82.

сликаног простора. Ликовна експозиција иконе унутар које се један особени свет исказивао на равной дводимензионалној површини требало је организовати да функционише према сопственим законитостима, а радња и простор божанског деловања слике је требала да добије одговарајући „амбијент“.⁸ Настала овим решавањем слике, обрнута перспектива – као савремени опис поступка, а поглавито примеренија средњовековном времену – имала је улогу „знака“ сликовне стварности који настаје као резултат унутрашње, а не спољне позиције уметника у односу на слику. Његова намера да образује визуелно језгро бивствовања, којим се постиже „укидање“ посматрачеве перспективе и унутар које он, последично, постаје део сликаног простора што се пред његовим очима шири⁹, такође ће се у раду испитивати у контексту другачијих постављања димензија иконе и њене комуникације с посматрачем.

Међутим, „есхатолошки простор“ треба да одрази не само димензије ликовних, сликарских перцепција (дводимензионалност, тродимензионалност), већ и оно што есхатологија као слику будућег царства „види“. Јер, тако како се појављује на икони, свет види само Бог.¹⁰ Ова додатна „обрнута перспектива“, или њена егзегеза, иако денунцира филозофију особеног поступка композиције, у великој мери разобличава и „другачији“ простор, баш онако како је то видео и Леонид Успенски: „Чак би се могло, ако се то жели, сматрати да ликови, као и други семантички значајни делови слике, уопште третирају у другачијем – условном – простору, који у начелу не корелира са реалним тродимензионалним простором.“¹¹ Тај простор у несвакидашњој „мрежи“ различитих мотива и „орнамената“ биће третиран не само као присуство божанских категорија, већ и као мноштво знакова што кореспондирају са инерцијама феномена као што су простор и време. Другим речима, оним што је простор, обележиће се оно што је време; сликањем бесконачности у мору семантичких мотива наглашаваће се оно што тек треба да наступи (у времену).

⁸ И. Стевовић, *нав. дело*, 96.

⁹ В. А. Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Beograd 1979, 249 – 371.

¹⁰ И. Стевовић, *нав. дело*, 97; С Antonova, *Space, Time, Presence in the Icon: Seeing The World With the Eyes of God*, Burlington 2010, 103 – 153.

¹¹ Л. Успенски, *Теологија иконе*, Манастир Хиландар 2009, 351.

Вертикално поимање вишедимензоналности иконе се, осим просторно-сликарских равни које треба да створе „другачији“ простор, сусреће и на пољу *времена* – појма који је много својствени хришћанској теолошкој, есхатолошкој мисли. Наиме, хришћанство је, откривајући онтолошке равни сопственог разумевања кроз историју у извесном смислу остало немо за контрасте простора – овде и тамо – много више инсистирајући на „развлачењу“ времена – некада, сада и онда.¹² Стога се с правом може рећи да „икона поседује властити начин приказивања времена „фиксацијом узастопних стадија при кретању“, као и простора који целину једног мотива (...) представља са различитих страна које верник својим духовним очима треба да обједини.“¹³ То време се тумачи у духу недовршених процеса који се у Цркви одигравају, па се можемо запитати је ли нам се светитељи „јављају“ из прошлости, или будућности (које се сећамо)?¹⁴

Време као егзистенцијална категорија у Цркви је круцијално за разумевање богослужбених чинова, једнако као и за филозофију иконе, будући да се они одигравају „данас“ и „јуче“ и „сутра“ заједно. У цркви време није „промакло“. Његова збијеност непрестано коегзистира у прошлости, садашњости, али и будућности, ретко правећи јасне разлике. Многи догађаји из хришћанске историје се још нису завршили, будући да у посебном евхаристијско-сећајућем чину они још проналазе свој смисао (поновног) постојања. Богослужбени текстови говоре о томе да „Дјева *данас* рађа Надсуштаственога“, „*данас* се безаконик одриче Учитеља...“, и „*данас* на крст приковаше Господа...“.¹⁵ У цркви је, садашње „данас“ повезано са ванвременском есхатолошком стварношћу: „Прими ме *данас*, сине Божји, за причасника Тајне Вечере Твоје“¹⁶ Ова богослужбена пракса показује да „нема просторно-временског размака између причашћа апостола приказаног у олтару наших храмова (или на појединим иконама) и причасника у храму јер је свака Литургија актуелизација Тајне вечере.“¹⁷

¹² O. Cullmann, *Christ and Time: The Primitive Christian Conception of Time and History*, (tr. F. V. Filson), London 1951, 37; Ову „поделу“ ће јасно разумети и Мишел Фуко, који је простор и време сврстао у категорије идеолошког сукоба данашњице између побожних потомака времена и тврдокорних становника простора, ул. M. Фуко, *Друга места; Мишел Фуко 1926 – 1984: Hrestomatija*, Novi Sad 2005 29 – 36.

¹³ И. Стевовић, *нав. дело*, 97.

¹⁴ И. Мидић, *Сећање на будућност*, Пожаревац 2009. 11 – 27.

¹⁵ Т. Ракићевић, *Икона у Литургији: смисао и улога*, Студеница 2010. 333.

¹⁶ *Службеник*, Београд 1986, 116.

¹⁷ Т. Ракићевић, *нав. дело*, 333.

Комбиновањем, дакле, појмова из самог наслова рада могуће је створити дијаметрално супротан ритам: од есхатолошког времена ка историјском простору, о чему ће такође више речи бити у наставку. То значи да ће се икона, баш као што је то био случај у многим студијама до данас, тумачити у контексту различитих „простора“: цркве (икона у литургији), културе (икона у уметности), али и савремене излагачке праксе (икона у музеју или галерији савремене уметности). Ово последње ситуирање медија иконе као рецидива (претежно) средњовековне религијске и уметничке праксе унутар ширих уметничких, социолошких, идеолошких и постмодернистичких праваца важно је како би се мерила легитимност њене употребе данас – једнако у приватној побожности као и у јавној друштвеној сфери. Не само да би се потврдила измештеност иконе из широких друштвених маса у простор уметничког деловања и институционалне потребе, већ и да би се испитала легитимност напуштања конзервативних, историјских и иконографских начела у оквиру епохе докле год се поштује задатост догматских претпоставки.

1.2. Циљ истраживања

Циљ истраживања је теолошко, уметничко, теоријско и „антрополошко“ препознавање модела сликања и употребе иконе као амбивалентног, вишедимензионалног медија. Овим радом се жели проширити спектар „других“ равни православне иконе – на првом месту есхатологије и њених еманација унутар слике. Комбиновањем и уважавањем традиционалне иконописне праксе и сликарске поетике у духу савремене културе настоје се открити многи стратуми иконе као културне потребе савременом човеку. Важан сегмент рада чиниће и анализа такве иконе у оквирима институционалне и ванинституционалне праксе; њено егзистирање у уметничким галеријама с једне и приватне побожности с друге стране.

1.3. Метод истраживања

Својеврсну „кризу“ иконописа не треба изузимати из оквира кризе слике и њеног претрајавања у различитим историјским епохама.¹⁸ Подељеност иконе на њену духовну димензију с једне и историјску, догматску, па и ликовну особеност с друге стране, временом је створила инертни организам (чак и унутар цркве/црквене уметности) који се тромо кретао по давно устаљеним путањама и обрасцима. Та криза се посебно осећа данас, када смо сведоци афирмисања различитих „интелектуалних мода“ и дисциплина попут визуелне културе које су, без обзира на своју заводљивост и популарност, „погађале директно у срце окоштале структуре.“¹⁹ Данас се више него икад осећа потреба да се потрошени формалистички критеријуми и сецирања (иконе) на теолошке основе, догматику, технику сликања, или историјскоуметничка тумачења слике преведу у интегралистичко читање и тумачење, али и да се инсистира на антропологизирајућем приступу оваквој теми. Све ово важно је као одговор на двадесетовековну праксу којој историографија, једнако као и пракса сликања, није одолела, понављајући једном написане теорије о слици и икони без икаквог критичког или осврта као производа историјске дистанце направљене од тренутка текстова које и данас користимо као „изворе“. Реакције „теоретичара свих врста (што – М. П.) круже око мирних крда историчара док ова пасу на богатим пашњацима својих примарних извора или преживају публикације других“ и данас су незаобилазни сегмент науковања различитих дисциплина.²⁰ *Монтирање* фрагментованих размишљања у циљу *грађења* некадашњих правила, мисли, појма естетике, или других културних образаца, временом је довело до *рушења* једне, или друге реалности о којој, или из које се говори.²¹

¹⁸ Н. Belting, *Slika i kult: istorija slike do epohe umetnosti*, Branka Raljić (prevod), Novi Sad: Akdemska knjiga, 2014.

¹⁹ И. Стевовић, *нав. дело*, 21

²⁰ И. Стевовић, *нав. дело*, 42 – 52.

²¹ С. Сергејевич Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, 47.

Када је реч о икони, она је била предмет расправа теолога, понајвише Отаца Цркве који су давали теолошка упутства за касније преношење речи у слику. Другим речима, тешко је било замислити да се сликањем иконе бави неко ко не познаје теологију, што ће рећи да су сликари ретко били преносиоци сопствених идеја колико школских канона и правила других – некада такође тешко разумљивих.²² Тиме се на изванредан начин икона делила на „теоријску“ која је остајала у равни хришћанске мисли и њених ауторитета и „практичну“, чији је резултат био условљен правилним разумевањем теологије иконе, а квалитативни домет установљених образаца варирао од неубедљивих и копираних икона, све до уметничких, ванредних остварења. Као да смо сви заједно постајали сведоцима „утопијске“ иконе, идеалне и средњовековне, саображене високој византијској естетици и теологији, и оне „реалне“, неретко препуштене „саме себи“ и широкој публици упитног, или никаквог укуса. Да ли је отуда оправдана сумња у моћ теолога, насупрот оне моћи коју је сама слика изображавала, или је заправо „новој“ икони била потребна и „нова“ теологија, па можда и нова теорија слике, расправљано је у неким од значајнијих студија двадесетог столећа.²³

Промену правца своје врсте понудиће ипак ауторитет цркве, свештено лице и сликар, апологета „коренито новог“, уистину „правог“ иконописа, – Стаматис Склирис – који је посведочио потребу преиспитивања понекад сасвим неконтролисаног фетиша према прошлости у сликарству. Инхерентно савременим материјалима, техникама и сликарским вештинама, па и ономе што се у историји уметности промовисало у царицу свих подела и класификација – стилу (савременог сликара) – он је сликарство позивања на увек добре и старе узор одбацио чак и као не-црквено. Његове опсервације и тумачење иконе у светлу савремених светских студија пронаћи ће своје место и у овом раду као једна од ретких мисли несумњивог ауторитета данашњице што иконопису желе да подаре нову снагу за нова времена. Далекосежност његових огледа и студија данас одзвањају црквено-уметничким простором не само зато што је двадесети век био век механичке репродукције уметничких дела како је то најављивао Валтер Бенјамин²⁴, већ и отуда што је питање претрајавања слике (иконе) у доба модерне и постмодерне уметности постао магистрални

²² И. К. Јазикова, О. И. Крупијанова, *Проблеми предавања теологије иконе иконописцима*, у: *Теологија иконе и црквено стваралаштво*, Крагујевац 2011, 109.

²³ Н. Belting, *нав. дело*, 8 – 15.

²⁴ W. Benjamin, *Eseji*, ur. Miloš Stambolić, Beograd: Nolit, 1974, 114 – 149.

ток изучавања (историје) уметности.²⁵ Према ставовима Стаматиса Склирису, есхатолошки карактер православне иконе представља начин мишљења и разумевања сликања божанских природа. Ликови светитеља – Христа, Богородице и других – не могу се замислити као „портрети“, или „репродукције“ историјских, светитељских ликова, већ они хармонизују историјске и есхатолошке природе насликаних, или како је то метафорички уочено – „то што је описано на икони јесте његов живот у рају“.²⁶

Сходно свему до сада изреченом – својеврсној кризи теологије иконе, њеној правилној „употреби“ данас, „тржиштем“ копираних и безличних икона које доспевају и у цркве и манастире, новим категоријама иконе и откривању њених „секуларизованих“ равни – компаративни метод представљаће најшире методолошко полазиште. Њиме ће овај рад постати својеврсно трагање за одјецима који су се изродили на путу бројних прелаза и упоредних бивствовања. Колико год звучало чудно, послужиће нам да се у анализи литературе о икони пронађе линеарни, узлазни пут. Полазећи, дакле, од речи, а не слике, ми ћемо се бавити анализом текстова и студија, односно наратива који су били важећи у немалој историји теологије иконе како бисмо управо на том пољу сагледали њен развој. Иако ће се, готово сигурно, уочити разлике између методолошких образаца с рецимо, почетка 20. века, и оних који су настајали на обзору новог миленијума, нама ће они бити корисни само уколико на том пољу уочимо развитак мисли о теологији иконе. Премада ћемо се користити и упоредним анализама при симболичкој разради појединих орнамената, ми ћемо се ипак коренито окренути компаративном сагледавању у историографском смислу, јер, видећемо то и током читавог овог рада, икона није само слика, већ и оно што таквој слици претходи.

Поређење различите литературе није окренуто искључиво „тражењу“ иконе и њених особености у различитим епохама, или дисциплинама, већ ће се компарација дотицати и много дубљих наслага што су се временом таложиле унутар бројних пот-контекста. Биће нам важно да уочимо, или макар разумемо како су били уистину различити системи учења и мишљења, рецимо, у периоду византијских мислиоца који су обликовали свест и

²⁵ Н. Belting, *Slika i kult: istorija slike do epohe umetnosti*, Branka Rajčić (prevod), Novi Sad: Akdemska knjiga, 2014.

²⁶ Протојереј Ж. Ђурић, *Ка онтологији иконе: Стаматис Склирис у дијалогу с богословљем светог Максима Исповедника*, Теологикон 2017, vol. 6, Issue 1, 93.

општеважећи наратив о икони с једне²⁷, и каснијих, готово позносредњовековних, па све до савремених студија које обрађују тему теологије и уметности иконе. Последично, нужним ће се сматрати указивање на „породичне сличности“ – синтагму Лудвига Витгенштајна према којој могућност раздвајања истих појмова у потпуно другачијим контекстима и временима подразумева и опрез да се не упадне у замку њиховог изједначавања. Ово се пре свега односи на појам естетике, који се у различитим, суштински другачијим епохама као што су средњи век и савремено доба, никако не може и не сме тумачити истоветно.

Када је реч у компаративној методи, морамо рећи како ће се у раду изобразити две равни изучавања: она која ће бити теоријска и она која ће бити дескриптивно-иконографска. У настојању да се иконом приближи не само религија и оно што је аутор-уметник њоме хтео да покаже, већ и теорија уметности, односно специфичан дијалог иконе и постмодерне културе, текст овог рада имаће некада различите правце. Они ће свакако, требати да се сусретну на пољу примењивања такве теорије на поступцима дескриптивно-иконографског читања самих радова и обратно. Другим речима, природа такве иконе требало би да се препозна у самим радовима чији ће се „опис“ детаљно донети, док ће се тиме утврдити и њена оправданост сходно савременој уметничкој и иконописној пракси.

У раду ће се користити и апофатички метод као начин спознаје карактеристичан још за списе св. Дионисија Аеропагита. Аутор Аеропагитике, списа у којем су, између осталог, дата правила сликања иконе и других светих слика, неупоредиво више цени „несличне сличности“.²⁸ Он сматра да „ако су у односу на божанствене предмете одрична означавања ближа истини, него потврдна, онда за раскривање невидљивога и неизразивога више одговарају неподударне слике“²⁹ Могло би се рећи да се апофатички метод може користити и на пољу паритета „класичне“, „традиционалне“ и „савремене“ иконе. Другим речима, метод подразумева да се негацијом једне иконе изводе закључци о другој икони и њеним својствима. У исто време, сликање иконе есхатолошког карактера упућује на „несаображеност приказивања“, на „нешто супротно од онога што је насликано – на апсолутну духовност“.³⁰ На крају, неједнакости и супротности између „секуларизоване“ и

²⁷ В. Татакис, *Византијска филозофија*, Београд – Никшић 2002, 30 – 34.

²⁸ В. Бичков, *нав. дело*, 145 – 146.

²⁹ *Исто*

³⁰ *Исто*, 146.

„уметничке“ иконе с једне и дубље или снажније духовности коју она има за циљ да пренесе с друге стране, одлика су и уметничког рада представљеног кроз овај програм докторских студија.

1.4. Структура рада

Структура рада организована је тако да установи три целине које одређују природу самог докторског пројекта. Иако су разлике међу њима немале и концептуалне, оне у својој међусобној повезаности и линеарности образују црвену нит којом се ходи до препознавања однога што је и резултат истраживања – икона са свим својим особеностима.

У првом делу рада, у поглављу број један читалац се упознаје с предметом истраживања, циљевима, методом и структуром, како би се лако и смислено увео у рад и предочило му се с чиме ће се сусретати у наставку тезе. У поглављу под редним бројем два, на местима у којима се анализира природа иконе између иконе и слике, а где се посматрају модерна уметност и иконопис, акценат је стављен на историографију као својеврсни простор распознавања различитих приступа сагледавања и тумачења иконе, као и савремених, модернистичких и постмодернистичких парадигми. У прегледу бројних радова и студија распознаје се општи и прихваћени наратив о икони који се није мењао готово деценијама, а који за алтернативу има безмало бизарне савремене представе о икони. У трећој целини пажња је усмерена на теологију и теологију иконе у којој се расправља однос два појма: теологије и теологије иконе које насумњиво имала аутономију над пољем сликања и тумачења иконе. Овим поглављем се и завршава први део рада који се у свом теоријском делу понајвише дотиче природе иконе, њених досадашњих анализа у магистралним токовима изучавања, истрошености једног модела истраживања и потенцијалима које нове студије показују.

Други део рада започиње поглављем под редним бројем четири – икона и Христос: есхатолошки простор у историјском времену – и представља, макар у контексту сликања иконе, нуклеус тезе. Овде се читалац најпре уводи у поље савремених „алтернатива“, односно актуелних стремљења у свету иконописа, с посебним акцентом на есхатолошком унутар иконе. Христоцентричност у иконопису показује смер сликарства докторског уметничког пројекта. Овде се понајбоље очитују емисије различитих утицаја и теологија које дотичу из савремених теолошких тумачења. Сасвим неконвенционалне сцене за изражавање понекад „општих“ места у теологији, па и теологији иконе, сликане су тако да се однос дидактичног, мистичног и савременог преливају у једној слици. На примерима овог поглавља понајбоље се илуструје и сам однос простора и времена који се налази у самом наслову докторског рада. Остали делови, попут костима и позадине као симбола есхатона, алудирају на развијену симболику којом иконе одишу у различитим плановима слике.

Коначно, трећи део рада показује социолошку, помало идеолошку, свакако страну иконе у којој је она постала полигон за развијање укуса и различитих теорија друштва. Занимљиво је читати у наставку рада како је заправо икона у служби стварања укуса (привилегованог и образованијег дела друштва) у стању да мења и конвенционалне поделе па ће таква икона из утилитарног предмета за молитву, постати пријатни предмет за украс и показивање социјалног статуса.

Рад се завршава закључним разматрањима и литературом коришћеном током писања и истраживања, те осталим потребним прилозима за овакве прилике.

2. ИСТОРИОГРАФИЈА И ВИШЕДИМЕНЗИОНАЛНА ИКОНА

2.1. Икона или слика?

Наслов изузетно широког опсега и у својој међусобној вези, и у самим појмовима, иако потекао као прилагођена варијанта студије немачког историчара уметности, осликава стварност пред којом се научна, уметничка, али и шира јавност наша у освит 21. столећа. Као такав он служи и да покаже пред каквим се проблемом налази дословно сваки истраживач, а свакако и уметник, који пред собом има не само двомиленијумску традицију сликања *imago*, већ и веома „неуротичну“ теорију (историје) уметности.³¹ Уколико је данас култ, па самим тим и култна слика, до те мере постао секуларизован, чак и „холивудизован“, а слика, односно уметност, изгубила свој ренесансни, или модерни смисао, поставља се питање да ли укидање граница између два света уметности представља афирмацију, или нам показује и указује на њену декаденцију. Икона настала у оквиру докторског уметничког пројекта такође наилази на ову дилему која је нужно смешта у одређене категорије – култна слика, религијска слика, дидактична слика, уметност. Но, пре него што се тумачењу иконе овог пројекта посветимо у наредним поглављима, овде желимо да укажемо кроз какве је све фазе теорија о сликању и тумачењу иконе пролазила у досадашњим студијама.

Набрајање немале литературе о православној икони, и данас непресушном извору инспирације али и расправљања разних теолошких проблема, нити би одговарало духу овог рада, нити би се на било који начин приближило ономе што је тема докторског уметничког пројекта. Штавише, имајући у виду посебан угао из којег се ова тема жели изучити, чини се да би селекција научних радова и публикација из прошлости имала смисао само уколико би осветљавала за нас важне и далекосежне проблеме. Па ипак, саму историографију видимо и као контекст посебности дисциплина и времена у којима се о икони расправљало. То значи

³¹ D. Preziosi and C. Farago, *Art Is Not What You Think It Is*, Blackwell Publishing, 2012, 1 – 19.

да ћемо се већ на првом кораку држати метода дијалектичке компаративне анализе „класичне“ литературе о икони која и данас представља темеље на којима она постоји, и студија које су икону покушале да разумеју у духу времена и дисциплина из којих се оглашавају. Колико је важно ово компаративно сагледавање литературе, видећемо и кроз наредна поглавља у којима ће се овакав метод показати поновно потребним и корисним.

Летимични осврт на структуру радова о икони говори о задатим оквирима мање, или више, неизоставних тема: од ранохришћанске уметности, питања естетике византијских отаца, иконоборства и каснијих одјека на уметност Византије, о слици и символу, о канонима и уметничкој слободи, па све до руске иконе и анализе појединих истакнутих иконописаца попут Андреја Рубљова, Теофана Грка и других.³² Лексиколошке различитости само привидно упућују на другачија становишта, док се заправо „уметност иконе“ означена у ванредном делу Павла Евдокимова у великој мери „своди“ на „теологију иконе“ Леонтија Успенског. У градирању и нијансирању тема које се развјавају око тематике иконе проналазимо заводљиве наслове „новијег“ датума, али не и другачији садржај, свакако не и нови поглед на икону.³³ И тамо ће се, једнако као и унутар темељних расправа које смо поменули, наћи интересовање за семиотику, готово увек неизоставну тему модерне уметности и религијског сликарства, икону и Свето писмо. Овако рекли би доследно понављање истих тематика које је нужно водило статичности самог појма иконе и њених различитих „димензија“, имаће и свој пандан у литератури савремене уметничке праске – оном делу стручне и научне јавности спремне да с иконом оперише у најразличитијим правцима: почев од иконе као инсталације, иконе и Тита, заводљивим насловима о Дракули и хлебу и другим научно-акробатским фигурама чини се насталим као резултат помодних научних радова на западу исте врсте, али и као одјек на већ виђену платформу о икони унутар православне историографије.³⁴ Паралелизам на странама две другачије реалности иконе, уз тек понеке заједничке именитеље, створио је простор

³² Л. Успенски, *Теологија иконе*, Манастир Хиландар 2009; , П. Евдокимов, *Уметност иконе*, Београд 2009; В. Бичков, *Византијска естетика*, Београд 1991.

³³ *Religija i likovnost* (пр. Д. Гајин) Београд 1995; Ј. Пустињски, *Цртице из дневника о иконопису*, Крагујевац 2017.

³⁴ *Ново читање иконе*, (пр. Д. Сретеновић), Београд 1999.

сепаратисаних мишљења унутар којих је било мало места за интегралистички приступ виђен у студији репрезентативне изложбе Историјског музеја Србије.³⁵

Оног тренутка када је икона постала језички, па и културолошки симбол „иконичности“ савремених феномена и личности, било је више него уочљиво прилагођавање појма једне културе (средњовековне) другој (савременој). Баш на тој основи међусобног дијалога између (пост)модерне културе и религијске, византијске баштине настајаће нови погледи на уметност и њене савремене и прото-моделе у којима ће икона бити сагледавана као слика. Промовисање ликовног, медијског и антрополошког нивоа иконе у научни наратив послужио је да се икона смести између култне представе и уметничког дела – на пола пута између ритуала и естетике. Међутим док су „теолози у питањима поштовања икона могли само накнадно да изграде теорије на основу већ постојеће праксе“³⁶, тако се и данас, када икона све очитује „постаје“ и сликом, мора сликати на основу већ постојеће теологије и теорије слике. Тиме ће се и икона нехотице преселити у простор слика као јавних меморија и антрополошких модела „ношења слике у себи“, чиме ће се и трајно променити дискурс тумачења улоге иконе у савременом друштву.³⁷ Слика, тачније икона, неће се више разумевати искључиво унутар затвореног круга теолога и црквеног учења, већ и као мерило савременог човека и његових религијских, друштвених, филозофских, психолошких, па и естетских, културних потреба. Нужна промена одиграће значајну улогу у другачијем приступу сагледавања иконе и њених домаћаја, који ће имати за циљ да икони понуди различите дисциплине и погледе како би се одгонетнула не само њена савремена улога и значај, већ и њени утицаји у прошлости.

Међутим, наизглед довољно добро историографско диференцирање изнедриће своје недостатке и унутар савремене литературе. Показаће, наиме, и вишедимензионалност иконе у њеном епистемолошком контексту; указаће се, одједном, кроз литературу разумевања средњовековне културе у целости, како је баумгартеновски појам естетике био потпуно стран ранохришћанским оцима, као и да ће њихово неоперисање не само тим термином, него и појмом естетике, водити закључку које многе дисциплине и данас одбијају да прихвате – „они нису „примитивнији“ од те естетике којој је неопходно да сазна саму себе

³⁵ А. Вујновић, *Икона: српска духовна и историјска слика*, Београд, 2011.

³⁶ Н. Belting, *нав. дело*, 7.

³⁷ Н. Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 2/2005, 302 – 319.

као посебну дисциплину; они су у бити – другачији.³⁸ Отуда је и данас с посебним опрезом потребно раправљати о ономе што је Евдокимов назвао *теологија лепоте*. Сам појам лепоте овде треба посматрати другачије од категорија строго уметничког карактера. Она ће најпре бити производ највиших мистичких и теолошких мисли, па све до „логичког резултата“ који треба да настане иза идеје о икони.³⁹ Лепота се, када је реч о икони, дуго сматрала својеврсном еманацијом божанског присуства унутар „слике“ (*eikon*), чиме је потврђена вишевековна мисао ранохришћанских отаца Цркве.⁴⁰ Ако је *теологија лепоте* синтагма у коју се сместила ранохришћанска, византијска филозофија слике, онда је *лепота теологије* прилог другачије (монашке) хришћанске мисли, „актуелне“ теологије и сликарског поступка у много чему својственог аутору ових редова. Док је теологија лепоте „непромењива“ – лепота теологије је „вишедимензионална“ и откива и поједине „помодне“ тренутке савремене теолошке мисли.

На другој страни тумачења савремене иконе не проналазимо ваљана или погрешна тумачења прошлости и њених естетских, па и културолошких образаца, већ се, напротив, инсистира на напуштању „романтизма“ као предворја секуларизма. Свештеник и сликар, поменути Стаматис Склирис, развија, сада већ аутентичну и себи својствену претпоставку према којој само коренито ново сликарство иконе, или фреске, подразумева „прави“, „есхатолошки“ правац у сликарству.⁴¹ Чак и ако се у његовим студија само површно листају редови и странице, видећемо извесни отклон од досадашњих, горепоменутих подела на ранохришћанску уметност, каноне и уметничку слободу, теологију иконе, или иконоборачке расправе, и уочити другачији наратив саздан пре свега на темељима теорије уметности, историје уметности, па све до уметничке критике. То ће рећи да Склирис икону посматра, за разлику од Бичкова, Евдокимова и Успенског и њиховог структуралистичко-догматског погледа, као савремену слику, и њено тумачење и даљи развитак види у

³⁸ С. С. Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд 1982. 46.

³⁹ Икона је, следећи плотинове претпоставке о архитектури, само оно што од ње „остане“ када јој се одузме материјал.

⁴⁰ П. Евдокимов, *нав. дело*, 13 – 19. Чини нам се важним да овде поменемо како је икона кроз готово све векове, па и у периоду пре настанка „хришћанске“ иконе, климаво узростала унутар преображаја насталих између естетског и религијског искуства и обрнуто. Другим речима, није се само религијска мисао производила у естетску вредност, већ је било и примера обрнутог смера. Слика, настала као портретна преставе покојника у виду фајумског портрета, касније се преображавала у икону свеца, али је, последично, икона у доба уметности постајала уметничким предметом најразличитијих намена; уп. *Исто*, 19 – 26.

⁴¹ С. Склирис, *У огледалу и загометки: иконолошки есеји*, Београд, 2005; Исти, *Секуларизам и есхатологија у правосавној иконографији*, *Саборност* 1 – 4/VIII (2002).

амалгаму различитих друштвених и културних процеса. За разлику од Белтинга, пак, он икону не супротставља хронолошком „тражењу“ иконе као култног предмета и иконе као уметничког дела, већ је поставља у оквире есхатологије и онтологије, покушавајући тиме да јој „удухне“ снагу за будућа времена, а не да је оправда у садашњости, или тумачи у прошлости.

У сопственом, широко постављеном и развијеном програму докторског рада и сликарства, Тодор Митровић такође икону ситуира између различитих традиција.⁴² Правећи немалу разлику између свог истраживачког рада и великог доприноса у самом сликарском опусу, Митровић увиђа кретања која су се одигравала, између, рецимо, нерукотвореног образа – дакле реликвије – и иконе. У исто време, препознаје да се икона не може чврсто утврдити на једној линији дисциплинарног оквира и да се њена природа мора тражити „између“ – у његовом случају „отиска, слике и слова“.

2.2. Модерна уметност и иконопис

Двадесети век је био и век велике ренесансе истраживања византијске културе, али и период храбрих погледа на утицаје и „последнице“ што је та иста култура оставила за собом, поготово у односу на савремену уметност. У време када је, развојем модерне и постмодерне, више него икада постала доминантна естетичка теорија уметности, везе између религиозног и естетског, култа и слике, пуниле су редове бројних студија. Истраживачи византијске уметности настојали су бранити тезу о симфонији уметности и теологије, што је уосталом била и главна теорија иконоборачких расправа, док су истраживања у контексту модерног сликарства и његових прото-узора трагала у правцу линија прекида (слике као култне представе и слике као уметничког дела). У самој генези уметности, појава историје уметности као историјске објективности заменила је

⁴² Т. Митровић, *Икона – између отиска, слике и слова: изложба иконописних остварења у светлу развоја и перспективе обнове црквеног сликарства*, Београд 2015 (докторска дисертација одбрањена на Факултету ликовних уметности у Београду).

традиционално, што је, укупно узев, свим уметницима дало прилику да сопствено/свачије наслеђе користи као извор инспирације, комбинујући многе прошле форме, или правце, у савременој естетици.⁴³ Отуда су и данас многе „инсценације прошлости“ и перформанси, као део оживљавања некадашњих стилова потреба савременог друштва да се прошлome удахне нови смисао. Историзам у савременој уметности много је, речју, прихатљивији термин, него преображај традиционалног у модерно, односно онога у шта је и сам Белтинг с правом сумњао – рађању модерне слике из темеља религије.

Паралеле између модернистичког сликарства и византијских икона постале су, дакле, манир пре свега теоретичара и историчара уметности, премда је сличних поређења било и међу свештеним лицима и теолозима.⁴⁴ Иако се унутар црквених студија пре могло говорити о канону и уметничкој слободи као пољу могућег деловања и настанка сликарског поступка, посебне везе између савремене уметности, теолошке мисли и хришћанске традиције сликања икона, као и рафинирани критички поглед на модерну уметност, њен пуки формативизам и напуштање духа читаве западне културе, без обзира што су многи сликари модернизма били чланови теолошких друштва и имали своје религијске манифесте, временом су водиле више него педантном приступу теолога изучавању „сличности“ између модерног сликарства и црквене, односно византијске уметности.⁴⁵ Оне су се читавале најпре на примерима ранохришћанских, или иконоборачких (апстрактних, или фигуралних) представа Бога с једне и религијске, апстрактне уметности модерног сликарства⁴⁶ с друге стране, што ће почетком двадесетог века условити да се радови/изложбе Сезана и других уметника у Лондону доживе као „прави почетак повратка византијске и ранохришћанске уметности.“⁴⁷

⁴³ Белтинг овде говори о „аплицирању“ историје уметности у савременој продукцији. С друге стране стоји један радикални отклон према наслеђу историје уметности као вид уметничког изражавања. Овакав коцепт потиче још од утемељивача историје уметности као хуманистичке дисциплине. Џон Раскин је, свом друштву и сликарима, предлагао да је боље да стварају у неком стилу, него да немају ниједан: Dž. Rakin, *Vrednosti*, Beograd 1965.

⁴⁴ *Ново читање иконе*, (пр. Д. Сретеновић), Београд 1999.

⁴⁵ П. Евдокимов, *нав. дело*, 54 – 71.

⁴⁶ *Исто*, 63.

⁴⁷ С. Бан, „*Наби лепих икона*“: *Морис Дени и византијски корени модерног сликарства*, у: *Ново читање иконе*, (пр. Д. Сретеновић), Београд 1999, 39 (са старијом литературом)

Било је свакако и оних, попут доајена немачке филозофске школе, Јиргена Хабермас (Jürgen Habermas), који је видео модерност као отклон од хришћасног средњег века.⁴⁸ Немали број уметника је такође сматрао да је „ритуал умро“, уступајући место тумачењу уметности као доминантном погледу на исту.⁴⁹ Модеран научни дискурс што је донео победу *poesis* над *pictura*, или *Logos* над *imago*, закомпликовао је већ хетерогену сцену истраживача што су тражили сопствени пут ка читању „слике“.⁵⁰ Тај особени пут замагљен је савременом оптиком разумевања различитих категорија од којих је још један немачки историчар уметности, Ханс Белтинг (Hans Belting), издвојио уметност и слику. Сматрајући како смо „у тој мери под утиском „епохе уметности“, да са тешкоћом можемо себи да створимо представу о „епохи“ слике“⁵¹, није пропустио ни да укаже на обрнути процес – да су теолози одувек говорили о теолозима прошлих времена и о њиховом односу према сликама, а не о самим сликама, што ће рећи да се у теолошком дискурсу под утиском епохе иконе, или епохе култа, са тешкоћом може говорити о епохи уметности и свим њеним облицима изражавања.⁵²

Комбинујући теме што су биле и остале синоним за средњевековно сликарство и поетику модерне, савремене уметности, аутор у овом докторском пројекту не подлеже ни једном од ова два „тренда“; он не слика као анонимни, „недостојни“ сликар, већ храбро афирмише своју препознатљивост, док се, с друге стране, посматрач не оптерећује „грађењем композиције“, „формом“, па ни филозофијом „унутрашњости слике“, као што је то чинила модерна и њени протагонисти, већ поштује каноне и „правила“ овакве врсте уметности. То никако не значи да на икони не постоје облици форме, или „унутрашњости слике“, као ни да је канон ауторитет посебне врсте – овим постулатима доминира и надилази их уметникова потреба да се сликањем есхатолошких тема и развијања осећања аутентичне православне вере само за тренутак „напусте“ и један и други наратив и да се на врх приоритета уздигне еклектичко разумевање стила и канона. Да се „модерном“ иконом поново успостави принцип религиозно-онтолошких основа друштвеног живота, принцип традиционалног и конзервативног „*koje samo po sebi nije suprotno razvoju, ono samo zahteva*

⁴⁸ J. Habermas, *The New Conservatism*, Cambridge, 1989, 48.

⁴⁹ H. Belting, *The End of an Era of History of Art*, 48. (са старијом литературом)

⁵⁰ J. Bjalostocki, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb 1986, 99 – 129.

⁵¹ H. Belting, *Slika i kult: istorija slike do epohe umetnosti*, 15

⁵² Исто, 9.

da razvoj bude organski, da budućnost ne uništi prošlost – već da bude njen produžetak⁵³, једнако као и аристократског, јер, „u aristokratizmu ima božanske ne-pravičnosti, božanske ćudi i samovolje, bez kojih je nemoguć kosmički život i lepota vaseljene.“⁵⁴

Али, за наше разматрање, посебне везе византијске уметности и модерне, уочене и проблематизоване у различитим дисциплинама, нису овде наведене да би се овој теми доделила својеврсна легитимност, већ да би се тако указало на вишедимензионалност иконе у њеним различитим сегментима. Видимо да се читање слике не зауставља само на једној дисциплини и да се њени различити стратуми морају тумачити у поступку вишедисциплинарности, па све и да се рецимо антрополошко тумачење доживи као „произвољно задирање у савршени систем“.⁵⁵

⁵³ N. Berdjajev, *Filozofija nejednakosti*, Beograd 1990, 101.

⁵⁴ N. Berdjajev, *нав. дело*, 109.

⁵⁵ H. Belting, *нав. дело*, 15.

3. ТЕОЛОГИЈА И ТЕОЛОГИЈА ИКОНЕ

3.1. Икона као одраз теологије или теологије иконе?

Питање већ препознато у науци има свој далекосежни смисао и на извештан начин осветљава и крутог, али и елагиичност Цркве.⁵⁶ Оно показује на који начин се данас разуме не само икона и њене теорије, већ и како црква успева да своје мене и развоје прилагоди различитим теоријама што по дубини својег устројства исходе и зависне су од црквене мисли. Но, како се питање односа теологије и теологије иконе саображава савременом тренутку, онда је више него легитимно замислити се над чињеницом да смер може бити и обрнут: да теологија иконе у извесном смислу може „мењати“ и саму теологију. Без обзира на крајњи резултат, несумњиво је да овакав динамичан однос поставља и икону у позицију не само даске која упија теологију, него и слике која управља мисли, па и праску савременог хришћанина.

Без обзира у ком веку, којом техником или на ком универзитету настајала, хришћанска, православна икона мора бити одраз теолошке мисли. Па ипак, колико год ову аподиктичку једначину разумели, чињеница да се пред иконом већ вековима уназад развијају једни исти „проблеми“ натерали су нас да се подробније замислимо над самим њеним извором. Јер, једнообразност тумачења иконе, постигнута у готово свим досадашњим анализама, производила је „извор“ иконе у веома скучени простор ограничених правила и нужности, негирајући на тај начин широку палету теолошких егзегеза и мисли од најранијих векова па све до данас. У немогућности да се научно оправда неопходни осећај за икону и уметност у целини, поједини истраживачи и сликари су иконопису доделили „уводни“, а не „тематски“ карактер, те помало снисходљиво, али у много чему исправно осећање да чак то „и није живопис, него покушај сликарства који

⁵⁶ Протојереј Ж. Ђурић, *нав. дело*, 83.

извири из православног осећаја за свет, човека и Бога“ искористили да себи олакшају позицију онога који жели да слика другачије од других.⁵⁷

Можда и важнијим за наше истраживање пројављује се аутентична мисао о хронолошком преображају иконе – безмало њеним почецима унутар хришћанске традиције. Не само да је, на шта смо већ указали, икона престајала да буде сликом (портретом у античко доба) и постајала Иконом, већ је она „започела као једно сликарство које је хтело да изрази нови доживљај што је у свет донела Црква.“⁵⁸ „Оваплоћен“ У Васкрсењу као нестајању страха од смрти и визији Тавора где је светло добило другачију конотацију од сунчеве светлости, икона је, дакле, као „савршена љубав изгонила страх напоље“. Има ли, у том смислу, и данас места за њен првобитни контекст; може ли се и данас говорити о икони као „новом доживљају“ Цркве?

За разлику од историјског пута који је икона имала, концептуални приступ виђен је још у античко доба. Уколико се водимо Плотиновом визијом архитектуре, за коју каже да је све оно што остане када јој се одузму материјали, и готово истоветну мисао употребимо анализирајући икону, несумњиво је да „иза“ сваке слике, па тако и иконе стоји идеја. Та идеја, у хришћанству произведена у научну дисциплину – теологију – у много чему има своје различите облике. Коначно дефинисана и одбрањена на иконобарачким саборима у 8 и 9. веку, остаће готово непромењена до данашњих дана. Она такође, баш као и Плотин, говори о томе да се „мистична суштина Иконе односи само на ипостасно присуство. Не постоји, дакле, никаква онтологија „исписана“ у материјалу Иконе, она „не садржи никакву природу“ (...) већ Логос-Ипостас из ње блиста а да се ни на који начин на налази у опипљивости, у дасци“.⁵⁹ У складу са дубоким архетипским начелима икона представља знак (*typos*) божанског присуства, што је категорија по значењу виша и од литургије у њеном историјском виду, и од побожности верних, који, како стоји на почетку 12. главе у *Првој посланици Коринћанима*, представљају датост светог духа.⁶⁰ Отуда икона, једнако као и црква, није само средство, или место представљања, односно прослављања Бога, већ се уподобљава онтолошкој равни Божије присутности. Та идеја, међутим, наслањала се на

⁵⁷ С. Склирис, *нав. дело*, 9.

⁵⁸ С. Склирис, *нав. дело*, 303.

⁵⁹ П. Евдокимов, *нав. дело*, 138.

⁶⁰ И. Стевовић, *нав. дело*, 121.

различите „изворе“: један је била теологија по себи, а други временом сасвим аутохтона и „самостална“ теологија иконе. Тиме је икона имала своје утврђене догмате и каноне по којима се кретала не задирући превише у остале делове теологије. Другим речима, иконописцу је као поље рада била доступна искључиво теологија иконе, не и теологија као немали „простор“ над чијом влашћу неретко ни црква у својој историји није имала „контролу“. Тако су се иконописци вековима трудили да сликају светитељске ликове и/или велике празнике, као и друге Христове параболе, чије је постојање и далекосежност одредила између осталог и пракса Цркве. Уочавање посебних веза између слике и речи, светлости сенке, симболичке онтологије иконе и догматских основа само су неке од области које су биле доступне једнако сликарима колико и самим истраживачима, па и теолозима. Друге теме, као што је, рецимо, време и простор у хришћанству, или други корпуси светих списа, попут Дела апостолских, остајала су на маргини интересовања сликара и праксе Цркве.

У исто време, треба рећи како је теологија иконе била у нераскидивој вези са њеном наменом. Као предмет пре свега приватне побожности, али и богослужбене употребе, њена улога тумачила се у контексту молитви што су биле упућиване изображеним светитељима, или прослављања и штовања одређених хришћанских празника. Виши ниво разумевања хришћанске мисли, односно теологија сама по себи, није се „објашњавао“ иконом, будући да се таква врста „созрецања“ тумачила преко самог истинског иконописца.⁶¹

Међутим, у савременом смислу речи икона доживљава својеврсно пре-позиционирање унутар ширих иконолошких и друштвено-религијских, односно теолошких процеса. Још је крајем 20. века помињани Ханс Белтинг, угледни немачки историчар уметности тврдио да се у сагледавању проблематике (и) иконе треба руководити моћи слике с једне и немоћи теолога с друге стране. Овакав став, изречен на обзорју нових дисциплина што су се рађале у виду визуелних култура, самокритички су и пре немачког историчара уметности разумели и протагонисти цркве. Посебно је критикована „веронаучна страна иконе (тј. православни однос између образа и вероучења које је изражено у саборским опредељењима, у светоотачким списима и у богослужењу)“ за коју се сматрало да је

⁶¹ Исто, 147.

„ишчезла из црквене свести.“⁶² Па ипак, својеврсна самосвест оличена у набрајању неколико чињеница, од оне да су „саму икону у њеном православном изгледу (...) одвикли да гледају“, те да „верујући људи и они који припадају Цркви код Ел Грека, Чехова или неког другог марљиво траже психолошка или друга средства за прилажење Православљу“ није коначно водила и исцрпнијем анализирању оваквих аномалија унутар хришћанског друштва. Синекуристички поглед на очигледно дубље процесе антрополошког и социолошког карактера требало је тражити и унутар саме уметности, пре него да се по старом обичају „бежи“ у наративе људске недостојности и немогућности да се разуме „пунота Цркве.“⁶³

Без икакве жеље да се овде инсинуира кривица саме цркве за период „опадања“ иконе, или промовисања црквене уметности као тобоже световне, секуларне категорије, чињеница да је другачија икона, било она „декоративна“, „уметничка“, или „теолошка“, „есхатолошка“, разумела као раскидање дугогодишње традиције и праксе цркве са њеним изворним догматима. Све ово, међутим, дешаваће се паралелно са континуираним устоличавањем квантитета и просечности у црквеном сликарству наспрам квалитета, ма какве да је поетике и сензибилитета.⁶⁴ Тек оваквим приликама, као што је уметнички докторски пројекат, или другим видовима „слободније“ и креативније мисли и сликарског поступка могуће је експериментисати не у циљу испитивања јавног мњења (о чијим ћемо назнакама говорити у наредним поглављима), већ у изналажењу аутентичних алтернатива и афирмисања оних теологија што су остале не-сликовите.

Данас смо сведоци не-сликања многих прича и парабола унутар Светог писма, али бежаања од извесног градирања могућег „созрецања“ хришћанске светотајинске мисли. О томе, између осталог, пише и Дионисије Аеропагит: „Видљиве ствари су иконе ствари које су невидљиве и без облика, тако да ми, представљајући их као телесне, стичемо тек једно делимично знање о њима.“⁶⁵ Наслањајући се на овакве труизме о икони, и Стаматис Склисрис је, верујемо не без очитих алузија, своју студију о икони назвао „У огледалу и загонетки“, као алузију на посланицу апостола Павла Коринћанима: „Јер делимично знамо

⁶² Л. Успенски, *нав. дело*, 343.

⁶³ *Исто*

⁶⁴ Протојереј Ж. Ђурић, *нав. дело*, 87 – 88.

⁶⁵ Ј. Пустињски, *нав. дело*, 87.

и делимично пророкујемо, а када дође оно савршено, онда ће престати оно што је делимично (...) сада видимо као кроз огледало, нејасно, а онда ћемо гледати лицем к лицу. Сад познајем делимично, а онда ћу познати потпуно као што сам сам потпуно познат.“⁶⁶ Поменуто нијансирање различитих облика саображавања теолошких мисли огледа се једнако у темама, колико и у њиховом произвођењу у одређене симболичке представе, о чему ћемо детаљније говорити у наставку рада. Комбинацијом теме и алузивних детаља и целина успињемо се ка апофактичком приступу у сликарском и теолошком контексту; сликањем материјалног, тварног, заправо се указује на одсуство могућности сликања нематеријалног – чиме ће се коначно показати и бесконачни простор „тајне“ будућег века.

3.2. Теологија иконе и савремени иконописац

Разумети црквену уметност је једнако тешко као и разумети саму Цркву. За многе је црква само једна од „културних вредности“, привезак културе и своје постојање треба да оправда подстреком за уметничко деловање, остварење социјалних правди и др.⁶⁷ С друге стране, црквена уметност, посебно изражена у иконопису, се, према црквеној теорији, готово без прекида у историји уметности неправдано и тенденциозно везивала за догмате Цркве. То би значило да црквени канони, као радикални правилници црквене јерархије, спутавају уметничку слободу, а Црква својим „одрицањем света, поразним идејама о будућој казни, о греховности постојања, свакако није повољна основа за уметничку делатност“.⁶⁸ Међутим, неодвојивост црквене уметности и Цркве истицали су многи угледни теолози, сматрајући да би се у икони осетило нешто више од уметничког дела или предмета личне побожности, „неопходно у самој Цркви увидети и осетити нешто више од друштва верника“.⁶⁹ У јавном и друштвеном дискурсу су се временом изобразиле две

⁶⁶ 1 Кор (13: 9 - 12)

⁶⁷ Л. Успенски, *нав. дело*, 344.

⁶⁸ *Исто*, 368, нап. 2; о канону у византијској естетици в. В. Бичков, *Византијска естетика*, (пр. Д. М. Калезић), Београд, 1991, 298 – 322. О страху и слободи у служби иконописања, в. С. Склирис, *нав. дело*, 303 – 321.

⁶⁹ А. Шмеман, *Введение б у литургијског богословие*, Paris 1960, 20.

„личности“ Цркве: једна као теолошка категорија намењена искључиво догматским темама и друга, друштвено-уметничка, коју су афирмисали наука и уметност.⁷⁰ Својеврсни бег теолога од социјалне и спиритуалне дефиниције Цркве, некада тако тешко разумљив остатку света, позив је да се избегну погрешна и површна тумачења улоге Цркве у друштву, али и да се прекине с историзмом као једином категоријом црквене улоге у историји. И заиста, у студијама (визуелне) културе и теоријама уметности, средњи век, заједно са својим репрезентима у виду иконописа, фрескосликарства и осталих уметности, као да се завршава у 18. веку, без икаквих додарних тачака са савременошћу. Отуда данас и у редовима цркве постоји велики проблем да поврати некада подразумевано самопоуздање. Јер, баш као што је Белтинг то видео, и Успенски сматра да је Црква, нарочито после доба Просвећења, прихватила убеђење да уметничко стварање није њен елемент, препустивши га световној култури.⁷¹

Дихотомија између црквеног и световног стваралаштва не јењава ни на пољу аутентичности уметничког рада. Некада непознати, својом и вољом друштва и културе у којем је живео и стварао, средњевековни сликар и иконописац је, као „недостojни раб божји“ био тек преносилац божанске енергије, или духа светога на одређени материјал – даску, платно, зид – док ће савремени фрескописац или иконописац својом биографијом, радовима, па чак и самосталним и групним изложбама заузимати посебно место унутар и црквеног, али и световног стваралаштва. Међутим, ова амбивалентност стварања религијске уметности вековима је означена и такозваном „послушношћу“ иконописца – његовим аскетским животом у Цркви, држањем правила и каноне с једне, али и љубави према Христу као претпоставке слободе и преузимања „ризика и одговорности“, с друге стране.⁷²

Заиста је тешко, понекад и немогуће у свим сегментима, ићи у корак с импулсима живог организма као што је Црква и једнако добро разумети њен карактер. Још тежим се овај задатак чини уколико у иконописцу тињају различити „сукоби“ на пољу потребе за слободом уметничког стваралаштва коју црква номинално не проблематизује и канона и

⁷⁰ Баш овако тумачена је и икона; као „садржај хришћанског Откивења“ и „опит Божанског живота“, она је уједно и „уметничка страна дела“, собом носи „друштвени и историски контекст“, уп. Л. Успенски, *нав. дело*, 361, нап. 2.

⁷¹ Л. Успенски, *нав. дело*, 342. види нап. 71. и даље.

⁷² С. Склирис, *нав. дело*, 176.

правила који се и у времену и концепту понекад чине неконзистентним. Још тежим се, последично, чини и то ако у уметнику постоји, за разлику од недопустиве и „ужасне слободе“ о којој је писао Павле Евдокимов, или „етоса иконографа“ по моделу Склириса, потреба за „слободом“ у теолошком смислу, односно потреба за разоткривањем и сликањем многих теолошких мисли вековима окамењених у житијима светих или у предању цркве. Јер, ма колико да је времена прошло од, рецимо, „Стоглавог“ сабора у Москви из 1551. године, на коме се, између осталог позивало на опрезност „да се иконописци уздржавају од измишљања и да следе предање“⁷³, као да и даље у главама иконописаца одзвања „апел“ цркве који, поготово данас, нема великог смисла из неколико разлога. Један од најзначајнијих аргумената пребива у чињеница да сва правила, па чак и „законе“ управних тела цркве, регулише и у своје „тело“ инкорпорира сама Црква, што ће рећи да једино црквена пракса, оличена у времену и ономе што је претрајало време и друштвене, естетске, нормативне категорије и вредности, постаје део цркве. Разуме се, особито данашња пракса је показала својеврсну тромост да талентоване уметнике укључи у црквене, па и токове богослужбене уметности, док је с друге стране чини се одавно напустила „обавезе“ поменутог сабора да „ономе кога је Господ лишио дара, забрани да изображава Иконе“.⁷⁴ Пракса цркве и неумитност механичке репродукције уметничких дела с почетка 20. века нису одолели ни штампању, каширању и разним другим данас готово дигиталним садржајима божанствене уметности, иако је некада за поједине видове серијских производњи постојала и забрана. Пракса цркве је, уосталом, и „устоличила“ ванредност и лепоту иконе Свете Тројице Андреја Рубљова, која, имајући у виду њену „модерност“ и раскошност, и у наше дане буди исти осећај, без јасне могућности да наслутимо у којој мери је она била револуционарни искорак у дотадашњем иконопису онога времена.

Општеважећи наратив научне и донекле црквене свести према којем је икона производ средњовековне културе и њене превазиђене слике света оставио је дубок траг на њено разумевање данас.⁷⁵ Као да су се у међувремену диференцирале две различите струје; она која је, услед „ишчезавања“ иконе противприродно радила на њеној „конзервацији“ у (визуелним) облицима који су цркви били познати, и она друга што је „нови свет сматрала

⁷³ П. Евдокимов, *нав. дело*, 148.

⁷⁴ *Исто*

⁷⁵ Л. Успенски, *нав. дело*, 341.

сасвим новим“, без икаквих додирних тачака с прошлошћу. Ову прву је у својим расправама категорички одбацио Склирис, сматрајући да афирмише романтизам као антихришћанску категорију. Друга је, пак, „уточиште“ проналазила на универзитетима, али и у објективној манији малања цркава и икона „на метар“, што је уосталом примећено и у црквеним круговима.⁷⁶ Између пасионираног понављања старих образаца који у великој мери одишу квантитетом, пре него епохалним квалитетом и ризика од удаљавања од онога што икона заиста јесте, данас би требало да стоји икона као оваплоћење (старе) идеје унутар другачијих потреба и цркве, али и њених верника, па и поштовалаца црквене уметности.

4. ИКОНА И ХРИСТОС: ЕСХАТОЛОШКИ ПРОСТОР У ИСТОРИЈСКОМ ВРЕМЕНУ

4.1. Есхатолошко и икона: прилог досадашњим правцима

За разлику од студија у којима је више пажње посвећивано ранохришћанским расправама око природе иконе с једне, и њеним „модерностима“ проистеклим из кретања уметности прве половине 20. столећа, с друге стране, библиографија савремене литературе показује немало интересовање за тему есхатологије. Неколико је разлога за овакву промену наратива. Пре свега, треба рећи да је литература коју је обележио период руских теолога видела „смисао и садржај иконе“ дефинисан далеко у време иконоборства (8 – 9. век). Опеван у кондацима Недеље Православља, који је величао победу иконофила над иконоборцима, тај смисао се и даље дотицао искључиво проблематике иконоборства –

⁷⁶ Протојереј Ж. Ђурић, *нав. дело*, 87.

могућности сликања Бога и његових двеју личности.⁷⁷ Оваквим приступом поновне борбе с пораженима који не само да више нису били живи људи, већ чије се учење ни у ком случају не узима као релевантно, у понекад исцрпним анализама стихова кондака и његовог одјека на „домострој нашега спасења“, као да се изгубио из вида читав контекст иконе у њеном теолошко-уметничком смислу.⁷⁸ У већ примећеној разлици између теологије и теологије иконе, методолошки приступ студија о теологији и уметности иконе заснивао се на недоследном „примењивању“ теологије на икону, без икаквих „везивних ткива“ које би ову спону учинили трајнијом, и са становишта теологије, али и са позиције уметности. Штавише, необориве и филигрански тачне ставове о теологији (иконе), којима се описивала иконоборачка расправа и још једном потврђивала њихова исправност у теолошким погледима, остајали су усамљени у широком пољу иконе и њеног значења које је тек имало да се покаже. Други разлог за другачију поетику нове литературе проналазимо у самој „еластичности“ теорије иконе која се уподобљава актуалним климама унутар саме цркве. Другим речима, сама теологија иконе се последично мења и прилагођава важећим наративима Цркве, па се може рећи да тренутно живимо и другачији поглед Цркве на икону и њену теорију/теологију.⁷⁹

Сасвим природно рекли би, различити стратуми иконе откривали су се интересовањима неколико дисциплина – на првом месту уметности и теологије. Чињеница да су новије студије потекле из пера свештеника, монаха, игумана манастира, указује на потпуни другачији угао посматрања иконе, на нова становишта о слици и њеној улози у различитим богослужбеним и друштвеним контекстима.⁸⁰ Један од важнијих приступа о коме желимо нешто више да кажемо јесте уочавање есхатологије као важне теме унутар „теологије иконе“. Њој ће неки од аутора приступати различито: готово половину своје обимне књиге архимандрит Тихон Ракићевић посветиће питању есхатологије као присуству времена у, и на икони⁸¹, док ће, рецимо, отац Стаматис Склирис показати интересовање за

⁷⁷ Л. Успенски, *нав. дело*, 104 – 134. 104.

⁷⁸ Кратак преглед садржаја књиге Леонида Успенског – Теологија иконе види код: Протојереј Ж. Ђурић, *нав. дело*, 83 – 84.

⁷⁹ Протојереј Ж. Ђурић, *нав. дело*, 82.

⁸⁰ Тихон Ракићевић, као монах и игуман манастира Студеница, а академски сликар, показује веће интересовање за икону у литургији, док рецимо, Стаматис Склирис истиче и њену друштвену улогу.

⁸¹ Т. Ракићевић, *Икона у литургији*, 240 – 380.

начин сликања есхатологије.⁸² Оба поступка интегрално ће се тумачити у следећим целинама као деловима сликарства насталим током докторског уметничког пројекта.

Не бисмо погрешили уколико би рекли да питање иконе и есхатологије на извештајан начин изображава пуноћу времена. Јер, „иконе су историјске, а ова чињеница не противуречи раније изреченом пошто управо преко историје долазимо до Царства Божијег“.⁸³ Међутим, исто тако „икона није реконструкција историјских догађаја (...) на икони је изражено сећање на историјске догађаје божанског домостроја, али то што доминира на икони није само историја него есхатологија, са којом су сви историјски елементи у вези.“⁸⁴ Она је и „смисао и садржај иконе“: „сви историјски догађаји добијају свој смисао не из прошлости него из будућности: Коначни извор иконе је есхатолошки, тј. последњи догађај, односно Царство Божије“.⁸⁵ То ће рећи да, баш као и у односима из наслова ове тезе, икона „борави у два плана: временском и вечном“, односно „икона наговештава стање обожења или тачку сусрета историјског времена са вечношћу.“⁸⁶ Једино тако икона и може да буде мерило будућег века као дуго ишчекиваног есхатона, а не каква сета и туга за прошлим и бољим временима.⁸⁷ Као амбиција, као радост, као утеха и као позив (на послушање, живот у Христу), икона у свом есхатолошком програму показује човеку све његове потенцијале да, баш као што је Бог постао човеком, сада човек постане Богом. Најпре је тако нешто показано на примерима светитеља са икона; али, они су „већ изнад земаљске историје, учествују у њој, али другачије.“⁸⁸ Осим тога што сагледавање есхатологије иконе обогаћује радост човека и његову веру у вечни живот, оно несумњиво и „неће помислити да су старе епохе биле боље од данашње, па самим тим неће ни сматрати да аутентични православни доживљај данас више не може да се препозна, и да вера више неће моћи да се живи и оживи.“⁸⁹ Тиме овакво „ново“, или боље речено вишезначно и другачије тумачење иконе доноси и различите религијске, друштвене, психолошке, па чак

⁸² Протојереј, Ж. Ђуровић, *нав. дело*, 82 – 112.

⁸³ Т. Ракићевић, *нав. дело*, 342.

⁸⁴ *Исто*, 326.

⁸⁵ *Исто*, 240.

⁸⁶ *Исто*

⁸⁷ С. Склирис, *Секуларизам и есхатологија у правосавној иконографији*, 91.

⁸⁸ Т. Ракићевић, *нав. дело*, 328 (са старијом литературом).

⁸⁹ *Исто*, 329.

и „историсјкоуметничке“ плодове у поље што је готово деценијама било натапано репризама иконоборачких расправа.

Есхатологија иконе, у њеном поимању Стаматиса Склирису, снажно је наслоњена на богословље Св. Максима Исповедника и препознаје есхатолошку реалност *овде и сада*.⁹⁰ За оца Стаматиса, баш као и за Максима Исповедника, „Царство Божије је већ једна реалност која се остварује у Литургији Цркве.“⁹¹ Као аутентични представник „коренито новог сликарства“ у Цркви, он заговара идеју иконографије и „снаге“ живописа да изрази надумну тајну Христовог оваплоћења. Својим еклектичким приступом, комбиновањем чак модернистичких праваца у живопису попут кубизма, импресионизма и других, сликањем „реалних“ портрета светитеља – блиским оним данашњим – Склирис наглашава значај самог сликарства и сликарског поступка у, не илустровању, него откривању тајни хришћанског, православног учења.⁹² Цртежом, тачније сликањем христових рана, ребара, крста, сликар приказује, како је наведено, „историјске карактеристике којима се евхаристијска заједница (Црква) идентификује, даје идентитет том светитељу“, док, у исто време, „помоћу светлости превазилази једноставан портрет пролазним, привременим историјским карактеристикама и показује да изображени на икони јесте човек који постоји и после свог унутаристоријског живота, као *грађанини вечног Царства Небеског*.“⁹³ Теорија Стаматиса Склирису, као што видимо, уводи нас у поље иконе као смислено организованог простора унутар којег мора да постоји и историјско и есхатолошко – поља унутар којег свако „есхатолошко тело је исто оно историјско тело“. Тиме се времена унутар слике сажимају и, за разлику од „старе“ претпоставке да ће *тек* у будућем веку гледати Бога лицем у лице, та могућност се отвара већ сада, јер „икона је почетак тог созревања“. ⁹⁴

За наше разматрање и приступ организовању „сцене“ на слици, посебно је интересантна Склирисува „теорија онтолошке светлости“ према којој на византијској икони нема посебних сенки и сенчења.⁹⁵ У нашем случају, та „сенка“, и игра светлости одиграваће се у сложеном односу орнаментисаних простора, како позадине, тако и светитељских

⁹⁰ Протојереј, Ж. Ђуровић, *нав. дело*, 83.

⁹¹ *Исто*, 84.

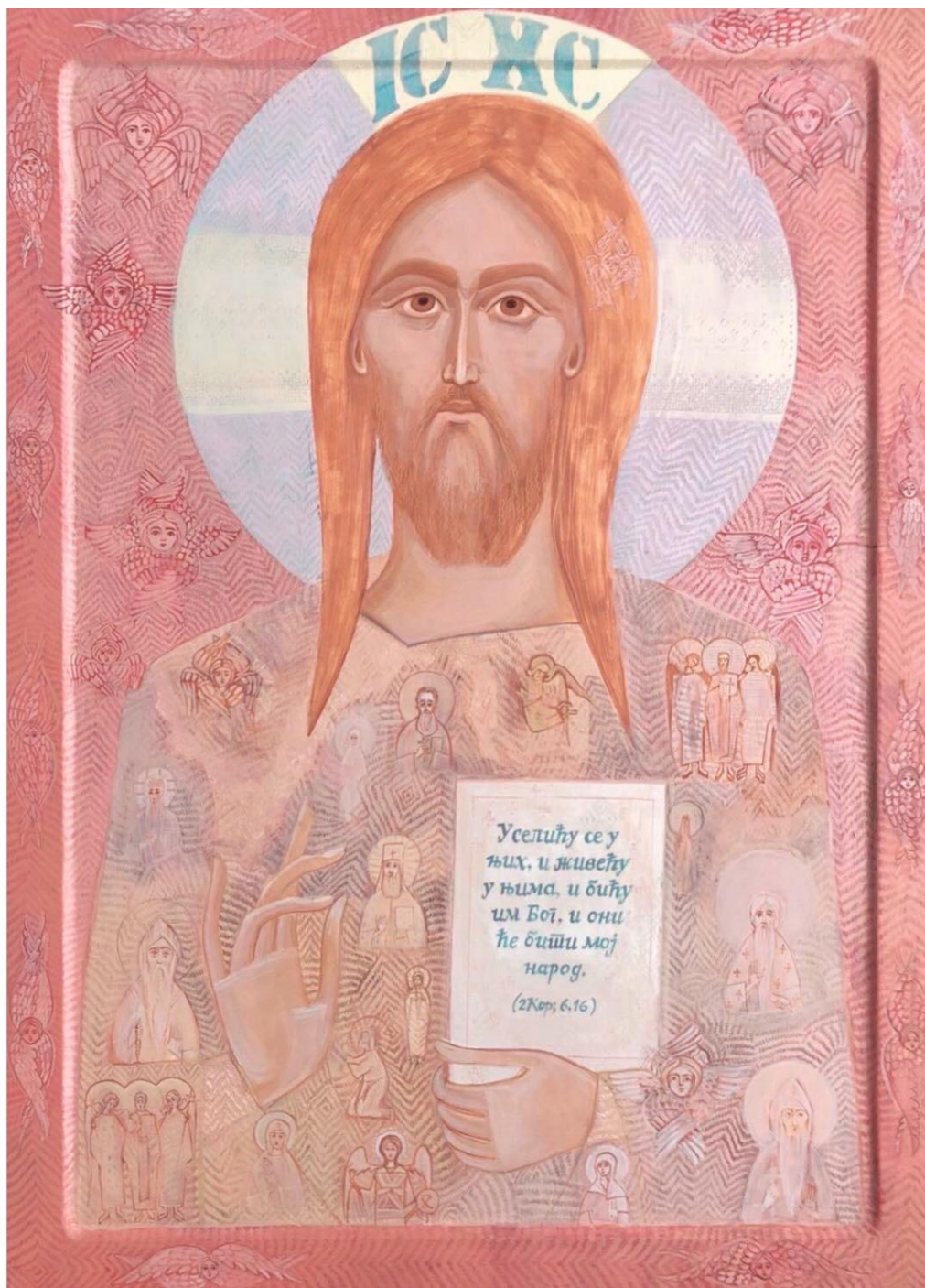
⁹² *Исто*, 90.

⁹³ *Исто*, 91.

⁹⁴ *Исто*, 92.

⁹⁵ С. Склирис, *У огледалу и загонетки*, 25 – 45.

драперија. Видећемо, дакле, да се савремени погледи на икону у великој мери уочавају и на примерима насталим током докторског уметничког пројекта, али с особеностима које сматрамо аутентичним, самим тим и својеврсним доприносом већ постојећој „теорији иконе“.



Сл.1: *Свенадзиратељ*, 50x70цм, јајчана темпера на дасци, 2020.



Сл. 2: *Невидљива лепота и њене видљиве представе*, 50x70cm, јајчана темпера на дасци, 2020.

4.2. Христоцентричност у иконопису: од сликања Христа до сликања о Христу

Полазећи од христолошке дефиниције основе иконе, установљене мислима апостола Павла да је Христос „Икона Бога невидљивога“⁹⁶, део практичног, сликарског рада докторског уметничког пројекта заснива се управо на оваквој премиси: антропологизације Бога, и/или обожења човека. Немогуће је говорити о иконографији иконе, а да се њоме не изрази садржина или значење⁹⁷ настало на унутрашњем разумевању православне вере самог аутора с једне, и његовог личног односа према поимању теме као што је икона, с друге стране. С тим у вези, Христос, кроз обитавање у Светим и Његовима *defacto* искупљује простор од робовања пропадљивости. Икона је заправо онај човек који је задобио Христа у категоријама историјског времена (садашњег, прошлог, будућег), а та димензија се тумачи есхатологијом. „Нови човек“, „нова твар“ и многи други православни термини управо говоре о оствареној есхатолошкој димензији „овде и сада“, на шта позива и сва апостолска проповед. Управо таквог човека желимо да покажемо овде – на уметничкој икони или слици – **у пуноћи која се даје и историји**, коју многи задобише, задобијају и имају.⁹⁸ Христоцентрични, духоцентрични и есхатолошки приступ, димензију која није просторна, него личносна и утемељена у Христу, посматрамо као основну раван из које ће изнићи сви даљи радови и варијације на тему преображења човека, овде, сада, али и у историји и будућности – у пуноћи времена. Јер, та „димензија“ се јавља као реалност коју виде достојни: „има неких што стоје међу вама који неће окусити смрти пре него што виде Царство да је дошло у сили“⁹⁹.

Историјска и онтолошка реалност Христовог оваплоћења у свету од кључне је важности за разумевање хришћанске вере, али и саме иконе. Јер, након изгона из Раја, Адам

⁹⁶ Кол (1, 15)

⁹⁷ Е. Panofski, *Ikonološke studije: humanističke teme u renesansnoj umetnosti*, Beograd, 1975, 19 – 42.

⁹⁸ J. Moltman, *The Coming of God; Christian Eschatology*, London, 1996, V. Wesrhelle, *Eschatology and Space; The Lost Dimension in Theology Past and Present*, New York, 2012; L.J. Kreitzer, *Jesus and God in Paul's Eschatology*, London/New York, 2015; М. Eliade, *Cosmos and History; The Myth of the Eternal Return*, New York, 1959; А. Kaetheler and S. Mitralaxis, *Between being and time; From Ontology to Eshatology*, London, 2019; H.Zachary, *Vision of a Future; A Study of Christian Eschatology*, Delaware 1989.

⁹⁹ Мт (16: 28)

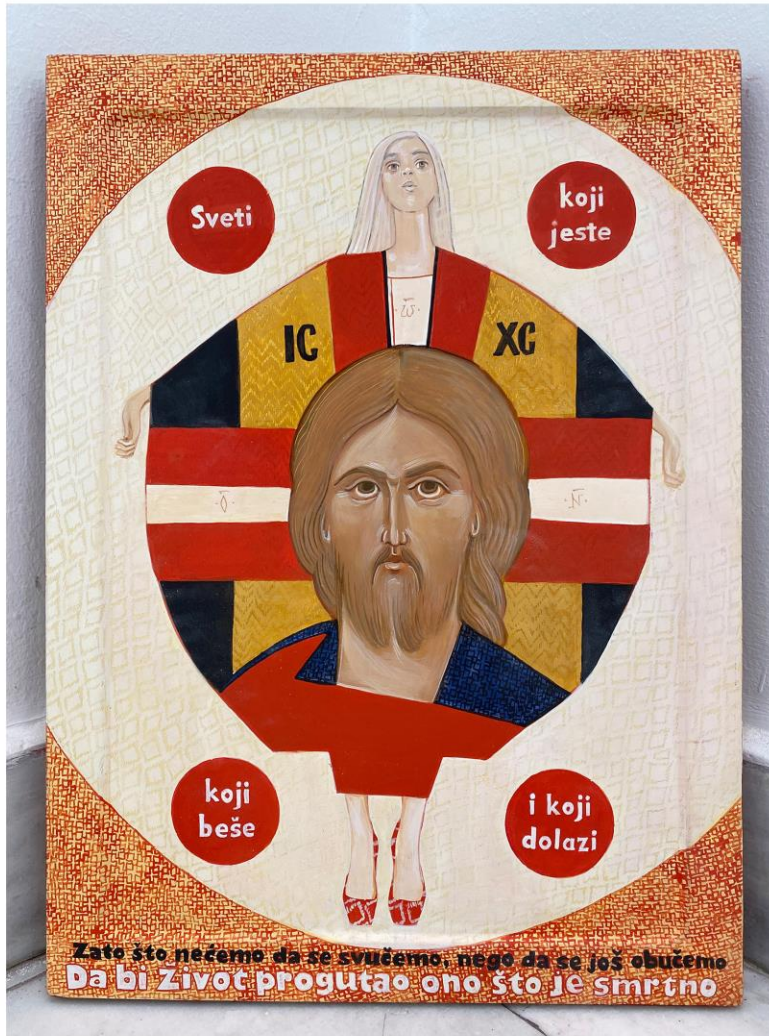
је изгубио неизрециву сличност с Прволиком, па се „поновни сусрет“ одиграо управо доласком Христа: „Бог је постао човек да би Адама учинио Богом.“¹⁰⁰ Разуме се, као што је „јасно да тајна спасења далеко надилази једноставно поновно успостављање Адамове слике“¹⁰¹, тако је и сигурно да Адам симболизује не само првог човека, него и читав људски род, и сваког понаособ у овом свету; његово „враћање“ сличности с Богом одиграва се искључиво преко и кроз Христа. Зашто је ово важно за нашу тему и на који начин се унутар докторског уметничког пројекта изображава суштина хришћанске вере? Пре свега, треба рећи да се у време у коме живимо, када су религије и идеологије све бројније, а „идоли“ све присутнији, лик Христа утопио у нама разумљиве личности и параболе. Многи „ауторитети“, научници, религијски мислиоци, па све до у нас већ помало „опасне“ слике која се ствара око, рецимо, блаженопочившег патријарха Павла, без да се на тренутак само замислимо над чињеницом да је он био искључиви следбеник Христа, и да је управо то креирало слику о њему у којој се он вози тролејбусом, или сам оправља своје ципеле, постали су замена за оно што овде желимо да истакнемо, како сликарски, тако и теолошки. Кроз уметнички рад сликања иконе идеја христоцентричности у иконопису остварује се у неколико праваца: један се тиче серије радова на тему Христа као очитом инсистирању на сликању ове теме, док се други тиче симболичких и „персонификацијских“ представа које тек наговештавају христолику „природу“ иконе.

Сликању Христа и сликању о Христу овде ће се приступати уз субверзивност у истицању појединих јеванђелских параболо. Неколико је тема којима ћемо посветити пажњу. Док се кроз свеприсутну мисао о Христу сликарским поступцима комбинације бескрајне „тактилне“ позадине што се из „простора“ увлачи у „костим“ и обратно наглашава могућност „новог Адама“ у сваком човеку (сл. 4 „Свети који јесте и Свети који долази“), тако се готово сличном техником стварања „илузије“ безпросторности наглашава костим с акцентом на Христу и различитим јеванђелским порукама (сл. 3 „Облачење у Христа“). За разлику од оваквог начина сликања, друге иконе сликане „монументалним“ стилем фресака, пре него икона, показују буквалну и опет симболичку, дидактичну потребу за истицањем Христа као *centrum mundi*.

¹⁰⁰ Ј. Пустињски, *нав. дело*, 33.

¹⁰¹ П. Евдокимов, *нав. дело*, 130.

Будући да се, у извесном смислу може расправљати о томе је ли је икона „Свети који јесте, који беше и који долази“ заиста икона онако како је пракса Цркве и православно учење препознају кроз векове, она позива на неке опсервације важне за разумевање „онеобичавања“ устаљених сликарских представа. На првом месту, треба издвојити то да се на овој икони дотиче, чак у нечему и преклапа неколико дихотомија као парадигми културе и религије. Испуњавајући каноне и очекивања визуелних пројекција православног



Сл.3: Облачење у Христу - Свети који јесте, који беше и који долази, 30x40цм, јајчана темпера на дасци, Галерија УЛУС, групна изложба Лауреата пролећне изложбе „Невидљиви портрет“, 2021.

учења о икони, њена „светост“ би била дубоко укореењена и у њеном историзму. Другим речима, „старина“ иконе, било да је реч о сликарском предлошку, типу иконе, или самом узору за усвајање одређених образаца, одређивала је и њену „аутентичност“. Она је подразумевала да се времену „у“ икони „супротстављало“ време „изван“ иконе; једно је било оно које је „живео“ насликани светитељ, а друго оно које живи молитвеник пред њом. На нашем примеру, пак, покушава се унутар једне представе „оживети“ и једно и друго време. Јер, живот савременог човека данас је другачији од онога у средњем

веку, али се његова потреба за Богом није променила – само се изместила у друге „просторе“. Овде се, дакле, сликајући готово „андрогене“ ликове у различитим, али нимало случајним ставовима, жели постићи извесна кохезија између библијских текстова с једне,

поетика савремене културе с друге, и последично, осећања и ставова на поменути тему самог уметника с треће стране. Онда када се испуни апостолска реч да „А живим - више не ја, него живи у мени Христос“¹⁰² тада почиње период извесне потенције да човек постане светим, овде на земљи, за живота, или у „промисли божијој“. Сликањем оних који „јесу свети“ и оних који „долазе“ наглашава се антропоцентрична природа иконе као обоготворења човека и очовечења Бога.

Сасвим ненаметљиво, овом иконом инсистира се на „онеобичавању“ усвојених светитељских представа; реч је заправо о „општим“, „андрогеним“ ликовима који ће у Христу некада, сада, или „онда“ постати Светим Николом, Св. Јованом, Маријом Египћанком и другим. Тиме се, на извештан начин указује на инверзију специфичне врсте: као својеврсна житијна икона, ова икона „подсећа“ на то да су и највећи светитељи хришћанства то постали пре свега захваљујући својим подвизима и животом у Христу, чиме се сам Христос, иако се нигде (дословно) не појављује на икони, намеће као *sine qua non* категорија свих хришћанских представа и светитељских подвига.

Приступајући сликању иконе кроз субверзивно-метафорички, донекле и симболички наратив којим се жели „говорити“ другачијим језиком православне и савремене културе, овде се на још неколико равни жели „заталасати“ вода конвенција и визуелне културе која је бивствовала вековима уназад у цркви. Посебни ставови насликаних ликова контрапунктирају с теолошким претпоставкама горенаведених редова. Тачније, они се тако могу тумачити, али неуобичајени, колоквијално речено „младачачки“, „тинејџерски“, па донекле и „горди“ и храбри положаји тела насликаних на икони говоре у прилог да је „многа позваних а мало изабраних“, што ће рећи да је сваки човек, свака личност, без обзира на своју „скрушеност“, или „темпераментност“, без обзира на своју „скромност“ или „егоцентричност“, позвана на учешће у есхатону. У извесном смислу, овим гестом, као изразом особене (културне) индивидуалности, акценатује се хришћанство, па и православље као религија (и) одважних, храбрих верника, чије учешће у црквеном животу подразумева управо то – преузимање одговорности за своје дела (и не-дела). Уосталом, и сам Христос је позивао на спој оваквих природа у једној, апелујући на то да се у свет иде „намазаног

¹⁰² Гал (2: 20)

лица¹⁰³, задржавајући своју личност у целости током читавог свог живота, чиме се избегава мистификовање и „ритуализација“ хришћанске вере на периоде поста, црвених слова, нерадних и радни дана и слично.

На крају, треба рећи како се оваквим „есхатолошким“ приступом ни на који начин не одричемо линеарног времена као онтолошке категорије. Успостављањем правца између „светог који јесте“ и „светог који долази“ несумњиво се алудира „свети који беше“, чиме се успоставља линија оца-и-сина, линија која у неколико праваца конституише православно учење о исходиштву Свете Тројице, али и погледу на онтолошке категорије времена. Јер, „религија урођена у савремени и будући земаљски живот“ је „религија смрти“, како је писао Берђајев.¹⁰⁴ Њој је нужно и неопходно придодати предање и традицију као одржавање континуитета – њој је, речју – потребан почетак и крај, старо и ново, прошло и надолazeће. Ако претпоставимо да у новом Адаму, ономе који долази, видимо и поштујемо будући живот, тако исто и у ономе који је био, или јесте, поштујемо прошли, али опет живот. Морамо се, дакле, на овом примеру строго држати јединства прошлости (или садашњости која протоком времена неумитно постаје прошлошћу) и будућности, јер, „како је то јадна илузија замишљати будућност украшену светлим бојама дуге, а прошлост пак – мрачном, црном! Како је јадна заблуда видети у будућности више реалности него што је има у прошлости!“¹⁰⁵ Синергичним компоновањем овакве иконе ниподаштава се једностраност, а истиче „вечно, вечно из прошлости и вечно из будућности, као један живот који се наставља, он треба да истакне оно истинско онтолошко.“¹⁰⁶ Динамичним односом ликова, једног у седећем, другог у стојећем ставу, наглашена је судбинска и онтолошка линија прошлости и будућности, старог и новог, статичног и покретачког, будући да „прошлост није у мањој мери онтологична него будућност“¹⁰⁷ „Свети који јесте“, као симбол садашњости (и/или прошлости) не изражава ни на који начин „мање вечности“ него „свети који долази“, јер, како је то дивно писао руски филозоф „ми дубље осећамо вечност када се

¹⁰³ А кад постите, не будите суморни као лицемери; јер они натмуре лица своја да се покажу људима како они посте. Заиста вам кажем: примили су плату своју. А ти кад постиш, намажи главу своју, и лице своје умиј, да те не виде људи гдје постиш, него Отац твој који је у тајности; и Отац твој који види тајно, узвратиће теби јавно.", (Мт. 6: 16-18)

¹⁰⁴ N. Berđajev, *Filozofija nejednakosti*, Beograd 1990, 92

¹⁰⁵ Исто, 95.

¹⁰⁶ Исто, 96.

¹⁰⁷ Исто, 90.

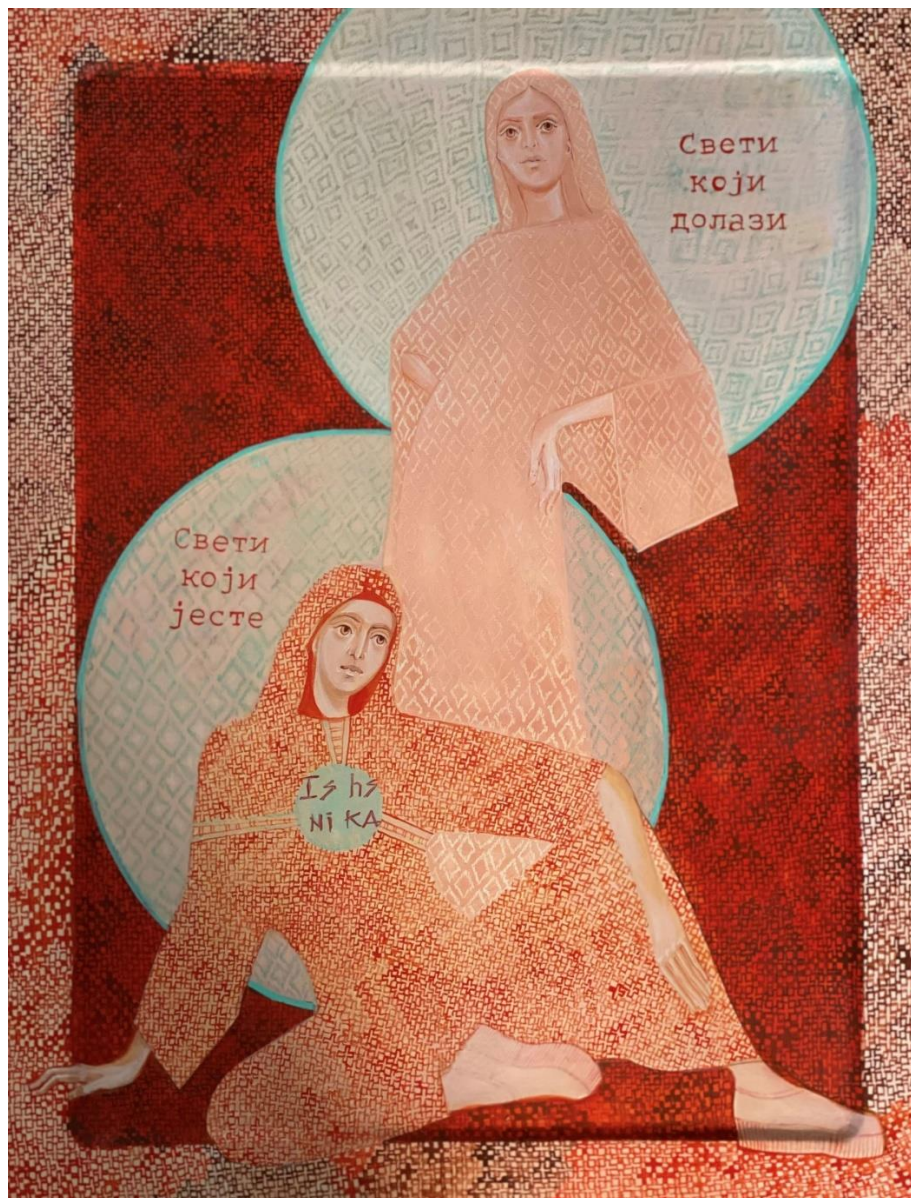
окренемо прошлости“. Нас лепота рушевина привлачи јер се њена лепота крије „у победи вечности – у победи над временом. Ништа у тој мери не буди осећање нетљености као што га буде развалине – рушевине, маховином обрасле зидине старих замкова, двораца и храмова делују нам као појаве с онога света, као нешто што просијава из вечности. У том другом свету оно истински онтолошко се опире разорној бујици времена. Разорна бујица времена односи све што је сасвим временско, све што је било саграђено ради земаљског благостања а остаје нетљена лепота вечности“.¹⁰⁸ Зато се однос насликаних ликова и не може расцепити, тумачити одвојено, не могу се сликати једно без другог. Само заједно могу да говоре у прилог хипотезе да „никакав савремени, недавно изграђени храм, макар он био савршена копија древних храмова, не буди у нама онај дрхтај, оно трепераво осећање какво буди у нама древни храм, јер се осећање рађа из чињенице да је време настојало да стави свој кобни печат на то и потом – минуло.“¹⁰⁹ Све ново, дакле, мора имати корена у „старом“, јер све проиходи и осмишљава се у Христу. Само оваквим континуитетом који је показан на икони и који се заправо, у симболичкој спрези јеванђелских текстова и гносеолошких учења, тумачи у хоризонталном и вертикалном односу времена и простора, могуће је, уметнички и „теолошки“ изразити, односно приказати „време у Богу“. И заиста, вишедимензионалност иконе на овом примеру показана је у духу и наслова докторског уметничког пројекта и самих њених стратума.

Две личности насликане на икони кроз своје симболичке „ипостатичне“ контексте денунцирају две ипостаси Христа, или две личности Свете Тројице које претпостављају ширење благодати на „богоугодне светитеље“. Онај који јесте је онај који је и био, једнако као и онај што ће бити, али се овде свакако може говорити у правцу два „извора“ или пралика, прототипа на којима се касније развијају потенцијалне представе „будућих“ светитеља. Бог Отац и Син – Исус Христос – су заправо еманације оних који сублимирају историјско и онтолошко време, јер Отац (већ) јесте, а Син ће (тек, поново) доћи – све до његовог „Другог и славног доласка“ православни свет ће познавати и сликати светитеље различитих световних, личних, породичних историја, ма како да су оне „традиционалне“ или „модерне“. Нема сумње да се есхатолошкој вертикали Отац-Син свакако може додати и историјска, библијска хоризонтала, коју је, такође као парадигму континуитета

¹⁰⁸ Исто

¹⁰⁹ Исто

„испуњења Закона“, најављивао и сам св. Јован Крститељ: „Ја вас кртим водом, да се покајете; а онај што иде за мном, јачи је од мене коме нисам достојан понети обућу; тај ће вас крстити Духом Светим и огњем“¹¹⁰ Без икаквих претензија да се овде нарушава основни „поредак“ тајне личности Свете Тројице, на овој икони се испотиха, и веома опрезно, указује и на прогресивну историјску мисао, али и потребу да се у Христу буде „јачи“ од претходника.



Сл. 4: *Свети који јесте и Свети који долази*, 30x40цм, јајчана темпера на дасци, 2022.

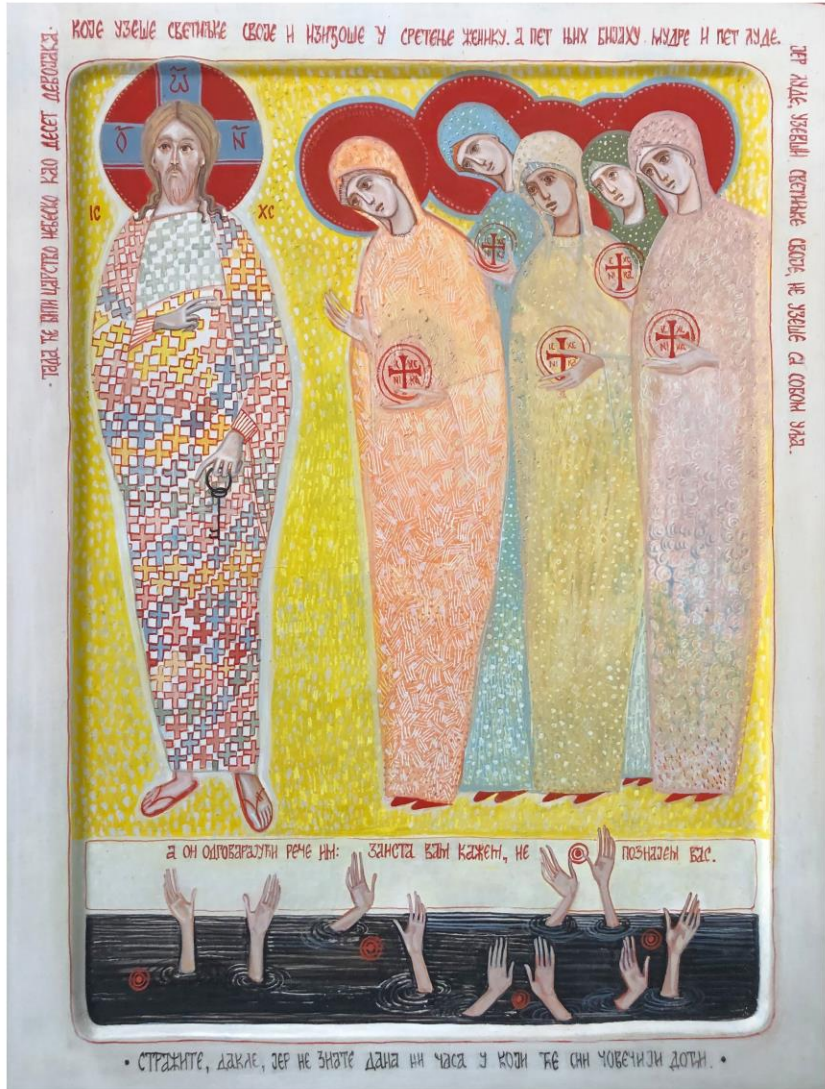
¹¹⁰ Мт (3: 11)

У исто време, дихотомија између традиционалног и модерног постаје значајно обележје иконе која се данас слика. Кроз овај докторски уметнички рад, а особито кроз икону „Свети који беше, који јесте и који долази“, показујемо и дихотомију самог човека и „смисла стваралаштва“. Настојање да се оваквим приступом „приђе“ најширој публици, како у поетичном сликарском надахнућу и композицији сликаних радова, тако и указивањем на могућност свакога (у Христу) да постане светим, икона постаје и „простор“ за молитву, али несумњиво и поље дидактичног, морализаторског и надахњујућег карактера који има за циљ да поучи и „охрабри“. Веза између два лика на икони као симболичка представа „божанске тројичности“ – везе „Оца и Сина, која је пре свих векова“ – указује на два супротна извора, на две амбиције традиционалног (конзервативног) и модерног (савременог). Јер, онај који „негира стваралаштво новог живота, када кочи напредовања у животу и постаје оличење инерције и посредности, он такође раскида очинску и синовску ипостасију, афирмише оца без сина, афирмише оца који не рађа“¹¹¹, односно афирмише „свети који јесте“ без „свети који долази“.

¹¹¹ N. Берђајев, *нав. дело*, 93.

Када је, пак, реч о иконама које приказују стојеће фигуре Христа и анђела, односно „Параболе о мудрим и лудим девицама“ на њима је коришћен пример грађења композиције у којој и физички, просторно, Христос заузима централну позицију. Окренутост осталих ликова ка Христу сугеришу теоцентризам у општем, религијском смислу, али и додатно наглашавају улогу Христа на оваквим иконама, која се може разумети тек уколико се сагледају као „целина“.

Јер, ма како да се на другим иконама, као што је реч о једној од варијација на тему „Параболе о мудрим и лудим девицама“ (сл.5) Христос налази на крајњем делу иконе (због природе саме сцене), опет се ликовима девица, дубоко загледаним у Њега, наглашава и просторна, али и есхатолошка „хијерархија“. За разлику од устаљених представа ове Параболе, у којима се Христос „издваја“ организовањем у простор ограђен зидинама замишљеног „града“, овде се Христова централна улога предочава посматрачу тиме што су у њега „загледане“ мудре девице, које „изиђоше



Сл. 5: *Парабола о мудрим и лудим девојкама*, 40x60cm, јајчана темпера на дасци, 2020.

у сreteње женику“, једнако као што од њега траже спас луде девице које „узевши светиљке своје, не узеше са собом уља“. Било да су смештене с Његове десне стране, или су му под ногама, јасно је да онај који држи кључеве живота и раја, ма где био насликан, изражава

смисао постојања и за насликане ликове, али и за самог посматрача коме сцена овим „детаљима“ сама указује на најважније делове слике. Али, погрешно би било сматрати да се христоцентричност овакве иконе „задовољава“ тек пуким смештањем фигуре Христа у средиште сцене, или усмерењем који остали ликовни показују. Једнако важним сматрамо да се и у специфичној симболичкој равни огледа потреба за Христом, уобличена у библијским текстовима и свакодневним животом човека.



Сл.6: *Парабола о мудрим и лудим девојкама 2*, 40x60цм, јајчана темпера на дасци, 2021.

Сам по себи, концепт сликања Христа није нов. Међутим, сликање о Христу, на начин на који се то постиже у оквиру серије радова докторског уметничког пројекта уводи нас у посебну спекулативну врсту иконе која се прилагођава сама себи. Текстови исписани на јеванђељу, или „посланицама“ које Христос неретко држи, одређују и сам ликовни приступ сликању иконе. На тај начин икона – дидактична и „описна“ – постаје фреском у њеном композиционом и симболичком смислу, и, док се у унутрашњости храма „тип“ Христа или неке друге сцене прилагођавао свеукупном домостроју спасења које се у цркви остварује на међусобном прожимању богослужбених текстова и слика које те исте радње илуструју, на икони се ова равнотежа постиже сличним поступком. Текстови апостолских посланица, преко којих се метафорички постиже извесна аналогност између онога што је Бог, и онога што је човек (или што треба да постане), инспирација су за грађење посебних типова Христа, његовог „монументалног“ приказивања карактеристичног, рецимо, за 12. и 13. век сликарства у немањихској Србији, као и саму композицију слике којом се „решава“ текст и његова природа.

Јер, уколико треба, рецимо, насликати текст Откровења „Ево стојим на вратима и куцам; ако ко чује глас мој и отвори врата, ући ћу к њему и вечераћу с њим, и он са мном“¹¹², он се неће „решавати“ „просторно“, директним алузијама и илустрацијама, што заправо и није својствено хришћанској иконографији, већ ће се прибегавати сложеној симболичкој „сцени“ која само наговештава „будућу вечеру“. Крила херувима, или серафима, на којима Христос обитава најдиректнија су персонификација врата Раја која су добро чувана од стране ових бића¹¹³, а на тим крилима је и стварана мандорла унутар које сам „Цар славе“ држи исписану посланицу.¹¹⁴ Премда су се као предлошци користили старозаветни текстови у којима се херувими помињу сликани на сводовима и зидовима¹¹⁵, њихова

¹¹² Отк (3: 20)

¹¹³ Термин „серафим“ који би у реду анђеоских чинова одговарао шестокрилом крилатом овде се представља као једно исто биће, уп. D. Pallas, Eine Differenzierung unter den himmlischen Ordnungen (Ikongraphische Analyse), *Byzantinische Zeitschrift*, 64, 1971, 55 – 60; Међутим у науци се и данас води расправа о предствљању и тумачењу серафима и херувима. У описима Новог Јерусалима помињу се херувими, а не серафими, алудирајући на Прву књигу Мојсијеу (3, 20) у којој је чување Раја поверено херувиму. Заниљиво је да и сликари у храмовима натписима сигнирају шестокриле серафиме као херувиме, уп. В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Дечани*, Београд, 1941, PL. LXXXV. Из горе поменутих разлога у даљем раду користимо термин херувим.

¹¹⁴ Пророк Језекиљ (41, 20): „...до понад врата бијаху херувими“, и Прва књига о царевима (6, 33 – 35): „Тако на уласку у цркви начини ... врата... и изреза на њима херувиме“.

¹¹⁵ Прва књига о царевима (6, 29): „А све зидове дому и наоколо искити разнијем херувимима... изнутра и споља“

несумњива рајска симболика и есхатолошка димензија наглашавају ову представу Христа као онога који ће „вечерати с њим, и он са мнош“, што такође упућује на појам Евхаристије као супституционог чина окушања Раја овде и сада.



Сл. 7: *Христос у слави*, 40x50cm, јајчана темпера на дасци, 2021.

Већ на примеру ових икона, особито „Параболе о мудрим и лудим девицама“ и иконе „Христа у слави“ показује се горепоменуто опрезност да се серија радова треба и мора сагледавати као целина. Обе представе, на себи различите начине и уз коришћење надасве другачијих мотива, сликања ликова, организовања композиције, позивају на „будност“ девица, али и оних на чија „врата“ Христос куца. Ако се и може рећи да се у овој серији радова инсистира на сликању Христа и о Христу, онда треба рећи да се таквом приступу придодаје и ангажовани карактер иконе: у њој се открива активни однос Бога и човека, али и у овом случају пресудна улога верника да „препозна“ и „сачува“ сећање на Христа, како би, у дане Његовог доласка „вечерао с њим“, односно обитавао у Рају заједно с праведницима и светима.

Међутим, како се и сам наслов овог рада сажима у „тајни“ односа простора и времена, и како се у саму поетику иконе настојао афирмисати садашњи тренутак као могућност укуса рајских слика, поједине иконе, тачније Параболе које смо помињали, сликане су тако не да покажу шта ће се десити *онда* када Христос дође, већ *сада* када га појединац „препозна“ и „усели“ у свој живот. Тај појединац, и данас, можда снажније него икада, сведочи да је „реч о крсту лудост онима који гину, а сила божја нама који се спасавамо“¹¹⁶ и да „је лудост божја мудрија од људи, и слабост је божја јача од људи“¹¹⁷, па се „животом у Христу“ задобија идентитет савременог човека, док је за оне друге бездан мука и страдања видљив не само кроз симбол пакла, већ и као „пад у анонимност“ и „непостојећу сен“ (сл.5, 6). Јер, оно што се „очекује“ од хришћанина, а што је написано такође у другој посланици: „да ви одбаците ранији начин живота старога човека који пропада у жељама варљивим“¹¹⁸, у нераскидивој је вези и са следећим симболичко-уметничким иконама које се наслањају на тему „новог човека“, о чему ћемо опширније говорити у поглављу што следи.

¹¹⁶ 1. Кор (1: 18)

¹¹⁷ 1. Кор (1: 25)

¹¹⁸ Ефес (4: 22)

4.3. Костим као симбол Есхатона

На самом почетку, овде желимо да издвојимо појам костима као двозначан: он ће се у нашем раду сагледавати и као „одећа“ и као „орнамент“. Будући да и сам аутор собом носи сценографски позив као своју академску прошлост, костим је несумњиво овде показан и као модни детаљ. На многим иконама, светитељи су одевени у савремене сандале, чарапе, платформе, трегере и друге одевне предмета чиме се самом језику иконе придодала и колекција високе моде. Овај чудни спој религијске тематике и моде у духу је природе саме иконе која на различитим нивоима покушава да комбинује традиционално и модерно, сакрално и секуларно. Овом контексту одеће, „супродставља се“ одећа као симбол, о чему ћемо детаљније говорити.

За разлику од важних радова на тему живописања у којима се костим користи да би се нешто скривало, а нешто откривало¹¹⁹, или ванредних студија о телу и друштву која су управила читав низ будућих истраживања више научних дисциплина¹²⁰, па све до студија које такође показују извесну осетљивост на разлике између „светог и пропадљивог“¹²¹, ми ћемо се дотицати костима као „средства“ за илустрацију рајских, оностраних приказа формираних у компаративним анализама оваквих мотива и кроз богатство (литерарних) метафора. Оно што овај сегмент рада, односно сликарства чини интересантним, јесте непрестана и разнолика „природа“ симболике откривена директним алузијама и мотивима: Христов лик, црква – и оних „скривених“: ромб, љиљан, шаховско поље, флорални преплет. У богослужбеним текстовима и унутар хришћанског учења, потенцијал човека да постане богом изражавана је различитим симболима, од којих је „одевање“ најдоминантнији: „Ви који се у Христа крстите у Христа се обукосте“¹²². Вишемиленијумска пракса Цркве, вероватно с разлогом, није показала велико интересовање за ову симболичку „слику“

¹¹⁹ Т. Митровић, *Основе живописања*, Београд 2012, 153.

¹²⁰ Р. Браун, *The Body and Society: Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*, New York 2008.

¹²¹ С. Марјановић – Душанић, *Свето и пропадљиво: тело у српској хагиографској књижевности*, Београд 2017.

¹²² Гал (3: 27)

одевања у Христа, иако је она у текстовима честа, с изразито наглашеном симболиком.¹²³ Православни иконопис и уметност уопште познавао је друге начине симболичког изображавања светости, док је сваки вид алузивног сликања човека који се обукао у Христа остао на маргини сликарства и теологије. Својеврсни концептуални разилазак с филозофијом сликања слика које су „постале круте и укочене да не би биле подређене законима природе, већ законима духа који су још из дубоке антике вукли своје идеалистичке/математичке корене“¹²⁴, показаћемо и кроз сликарске, али и кроз теолошке претпоставке антропологизације иконе.

Одбацивање претходног живота, наглашено и поменуто у анализи икона из претходног поглавља, чврсто је наслоњено на овде цитирану метафору „облачења у Христа“ – светотајинску парадигму установљену на чину Крштења. Све и да се може на други начин изразити ова теолошка мисао, што ћемо и видети у наставку, овде се прибегава једнодимензионалној, пластичној обради симболичког текста; хаљина у коју се лик одева зато што „нећемо да се свучемо, него да се још обучемо, да би живот прогутао оно што је смртно“¹²⁵ оликовљена је Христовом допојасном фигуром (сл.4). Комбинацијом „одеће“ и лика постиже се такође христоцентрична представа: тело је маргинализовано и сведено на ниво „чивилука“, костура, макете, лутке и њиме доминира Христос који је преовладао читавом „нагошћу“ и који покрива тело. Међутим, како би се задржао изворни идентитет личности, она се не лишава своје „женствености“ (у овом случају сандале, хаљина...), већ се њоме наглашава и покрет „иконе“ и њена савременост. Постигнута симболика прилагођена је разумевању савременог примаоца. Необична представа Христовог ореола, који је постао хаљина верника, предочава светост самог лика и његову духовну чистоту која се скрива и чува од очију и жеља, али и поред овакве прохибитивне улоге хаљине, она наговештава „игру“ и комбинацију савременог и религијског – наговештава фузију и хармонију два идентитета. Ни овом приликом не пропушта се указати на линеарни след тема из овог циклуса, па ће се и овај „нови човек“ препознати као потенцијални „свети које беше, који јесте и који долази“, како се уосталом икона и зове.

¹²³ „Зато што нећемо да се свучемо него да се још обучемо, да би живот прогутао оно што је смртно“ (2.Кор. 5,4) „И обучите се у новог човека, сазданог по Богу у праведности и светости истине.“ (Еф. 4,24)

¹²⁴ Т. Митровић, *Икона – између отиска, слике и слова: изложба иконописних остварења у светлу развоја и перспективе обнове црквеног сликарства*, 225.

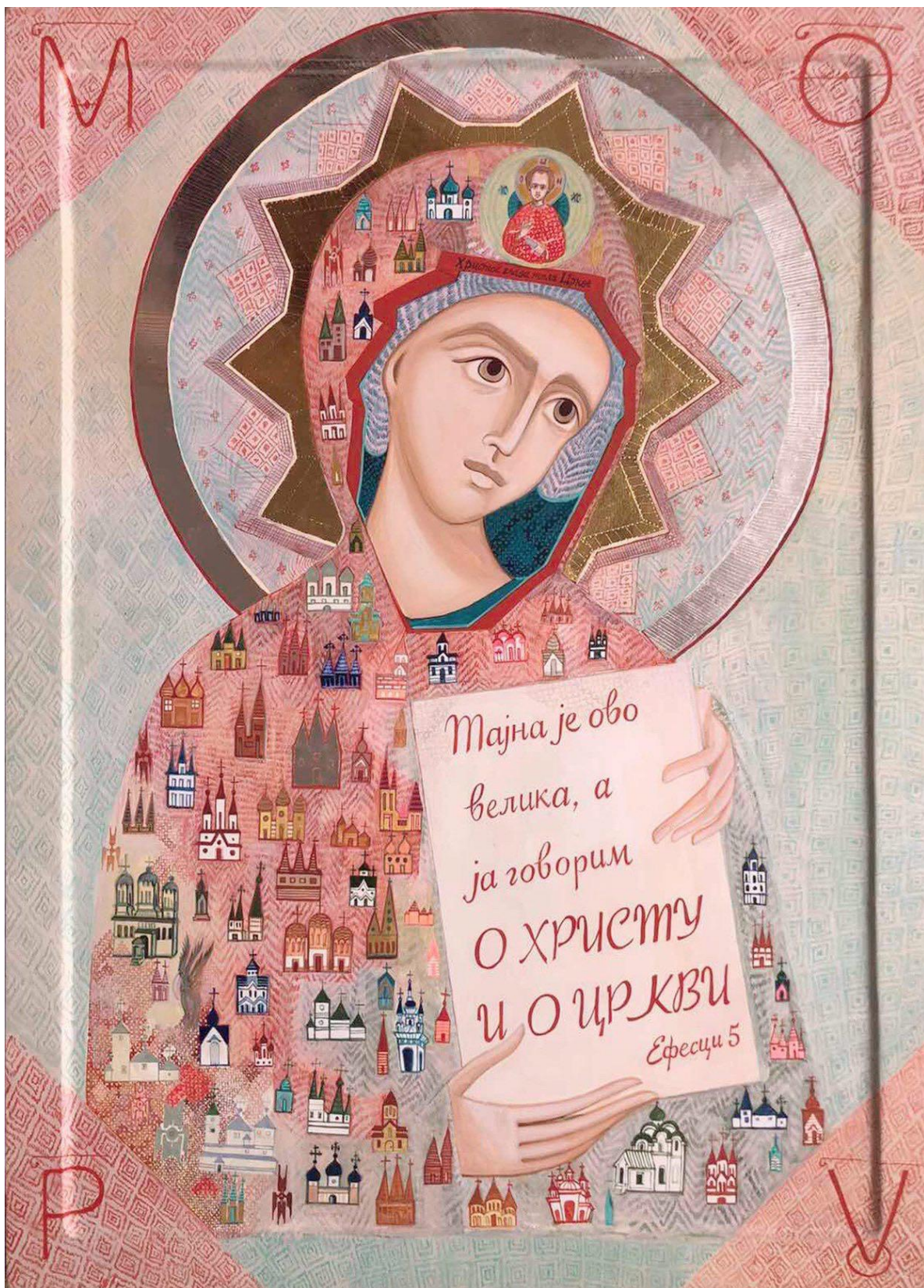
¹²⁵ 2. Кор (5: 4)

Будући да, као што смо видели, костим може бити замењен самим ликом, тако се, на нашем примеру показује да костим може постати и „грађевина“, тачније „заједница“ (сл. 9). Символ цркве сликан је представом цркве – најочигледнијим и најдиректнијим алузивним мотивом – што текст и икону наводи на исти правац, иако се и у овом низу треба и може ишчитавати другачија веза речи и слике. Наиме, према 8. икосу Богородичиног акатиста, Богородица се ословљава са „Врата величанствене Тајне“¹²⁶. Идеалистички принцип сабирања Цркве кроз њено тело – верни народ – и главу – Христа, оваплоћује се на овој икони у, и кроз лик Богородица која је у утробу „сместила Несместивог“ – Христа, односно саму Цркву. Настоји се, дакле, инкарнат и сам лик Богородице сместити у „дубине“ Тајне Цркве, која још само својим препознатљивим лицем сведочи мајку Божју, док је остали део приказа резервисан за њену симболичку, есхатолошку улогу у хришћанској повести и теологији. Особени ликовни израз иконе, а свакако њен метафорички концепт, постигнут је и чињеницом да Богородица држи део посланице Ефесцима у којој се говори о Христу, што у великој мери наглашава хармоничан и узрочно-последичан однос који у овом случају постоји. Јер, нема Христа без Богородице, као што нема ни Цркве без Христа, па ће нас, категорички силогизми упутити на закључак да нема ни Цркве без Богородице.



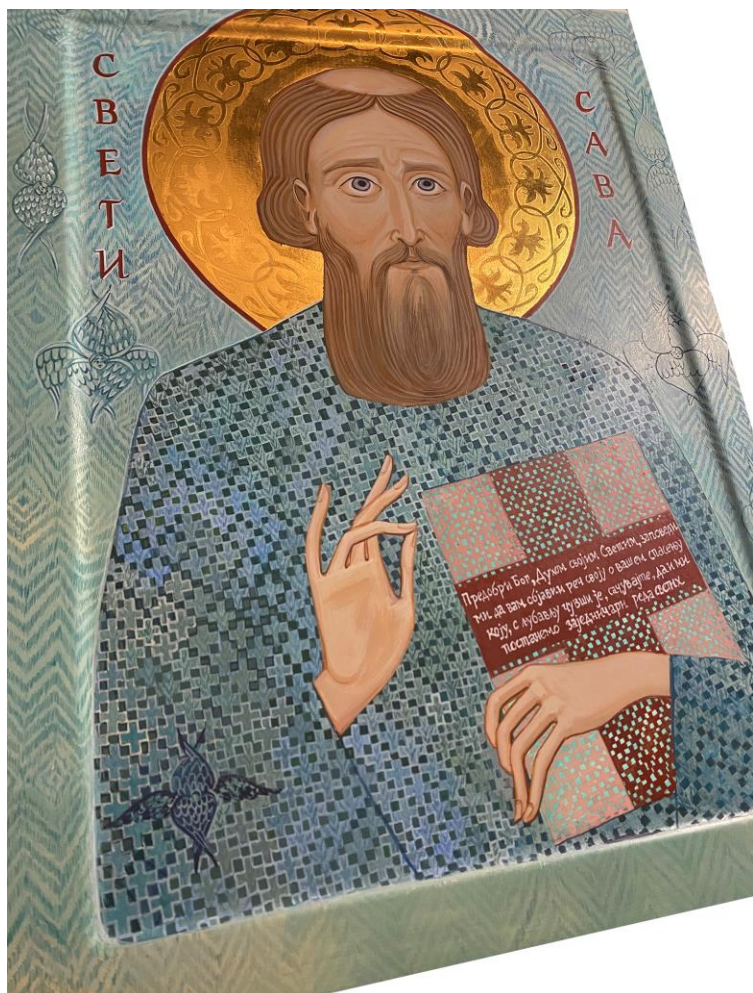
Сл. 8: Детаљ са иконе (сл. 9), 2021.

¹²⁶ Опширније о Богородици у сликарству уп. М. Татић – Ђурић, *Студије о Богородици*, Београд 2007; *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, (ed. M. Vassilaki), Milano 2000.



Сл. 9: Тајна о Христу и о Цркви, 50x70cm, јајчана темпера на дасци, 2021.

Ако се на било који начин може уобличити филозофски постављена дихотомија самог наслова докторског уметничког пројекта конструисана у свепрожимајућем односу простора и времена онда је сликање „детала“ на иконама један од начина да се укаже на његов карактер. Упорно инсистирање на мозаичном коришћењу „орнамената“ изродило је могућност да „есхатолошки простор“ у својој свеприсутности кроз стварање оптичке илузије безграничног простора по дубини „замени“ „историјско време“ и његове каноничне облике представљања позадина, светитељских одежди, или симбола по површини. Полазећи од „нулте тачке“ хришћанске икономије спасења – Христа – оваквим поступком сликања наглашава се преображена твар која је (већ) наступила и која у свом бестежинском стању означености знаковима есхатона противуречи општеприхваћеним мотивима



„историјског времена“. Заправо, може се рећи како се принципом „уситњавања“ (великог крста са светитељског орара архиепископа на одежду саткану од стотине мањих крстова постиже „увеличавање“ простора којим се обухвата и време. Јер, док се позиција светитеља који је „био“ приказује историјски и типолошки прихваћеним мотивима, тако се на примерима у овом докторском уметничком пројекту светитељски лик саобразити интегралној сфери есхатолошке природе – оним што је било, оним што јесте и оним што ће бити (у времену).

Сл. 10: *Свети Сава*, 30x40цм, јајчана темпера на дасци, 2023.



Сл. 11: *Детаљ са иконе Свети Никола*, јајчана темпера на дасци, 2021.

Међутим, примери ће такође показати вишедимензионалност, па чак и вишедисциплинарност, комбинујући неједнакости унутар иконе као средства спознаје и комуникације. Улога орнамента, дакле, извире на местима најмање три аспекта: 1) „моћног алата производње симболичког искуства, лаке заводљивости занатско-обликоване израде и 3) отворене биографије ствари културне меморије“.¹²⁷ Између филозофско-теолошког концепта установљења орнамента као симбола и његове употребе у занатском „улепшавању“ празнина и поља, рађа се, на нашем примеру, аутентична уметничка рачуница простора и времена као теолошких, али и савремених категорија.¹²⁸ Још значајније, између ових супротстављених природа једног истог мотива рађа се и уметникова потреба да се предано и с једнаком пажњом посвети обема странама. Само на тај начин се

¹²⁷ Д. Булатовић, *Рецепција орнаменталног наслеђа између симболичке самодовољности и контекстуалног поједностављања*, у: *Освежавање меморије: орнаменти српских средњовековних фресака*, Београд 2013. 112.

¹²⁸ У исто време, орнамент, као важан „детаљ“ на самим иконама, неизоставно и последично морамо сагледавати и у духу времена; док је у средњовековној традицији имао значајну симболичку улогу, у време модерног дизајна он је био посматран (и) као „злочин“, уп. А. Loss, *Ornament and Crime*, in: *The Arts and Popular Culture in the Shadow of Adolf Loss*, (ed. B. Miller and M. Ward), XYZ Books 2002, 29 – 36.

може постићи „вечност“ – упорним понављањем (молитве, богослужења, празновања светитеља, ревносне службе...сликањем истих мотива) и разумевању вечности као онога што ће бити начињено (и) од „пролазности“ која ће се преобразити.

Полазећи, дакле, од категоричког питања које је обликовало свест истраживача семантике орнамента у средњовековном сликарству – да ли је реч о декоративном пољу испуњавања „празног“ простора, или вишем значењу – написи у науци укључивали су читав низ методолошких поступака и корпуса материјала. Они су се у великој мери наслањали на исте „проблеме“ с којима су се у ранохришћанској епохи сусретали велики оци. Још је Св. Дионисије Аеропагит, хришћански теолог и филозоф, почетком 6. века сматрао да без објашњења „симболичких слика“, многи симболи изгледају као „невероватна фантастична бунцања“.¹²⁹ Тако су у средњовековном црквеном сликарству и градитељству, кроз анализу орнамента, одавно уочена „правила“ којима су се градитељи и сликари користили како би поједине феномене „установили“.¹³⁰ Кроз анализу значења, пак, широке употребе, утицаја, те употребом компаративне анализе, закључци оваквих студија и њихови домашаји могли су се дефинисати као описивање, али и уочавање одређених образаца и понављања.

Један од предложених поступака истраживања значења орнамента, промовисан у студијама византијске архитектуре предвиђао је издвајање орнамента из свог оригиналног, примарног контекста, али је на крају тог пута ипак видео „визију“ коју су Византинци изражавали у, и на својим црквама: „ (...) requires that we look at individual components of such entities, not only outside their original settings but often substantially removed from each other in time and space. Combining these elements into a new „reality“ we can begin to appreciate

¹²⁹ В. Бичков, *Византијска естетика*, Београд 1991, 141.

¹³⁰ Ј. Максимовић, *Византијски и оријентални орнамент у декорацији Моравске школе*, Зборник филозофског факултета VIII/1/1964, 375 – 383; З. Јанц, *Романски орнамент у српском монументалном сликарству XIII века*, Зборник за ликовне уметности 8/1972, 53 – 60; М. Марјановић, *Основна објашњења о немани и врстама орнамента у дечанском живопису*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, (ур. В. Ј. Ђурић), Београд 1995, 513 – 532; Б. Поповић, *Спојени орнамент на представама одеће у сликарству и на златовезу средњовековне Србије и Византије у позном периоду*, у: *Иконографске студије 2/2008*, Академија – Висока школа Српске Православне Цркве за уметност и конзервацију; Б. Цветковић, *О улози „орнамента“ у сакралном контексту*, Крушевачки зборник 14/2009, 35 – 49; Исти, *Портали Жиче и Оплења: „Псеудослтил“ или signum?* Зборник Народног музеја XIX – 2/2010, 45 – 72...; Ј. S. Ćirić, *West Facades of Holy Arhangles in Štip: Economy of the Wall*, Патримониум. МК: Списание за културно наследство – споменици, рестарвација, музеи, год. 5, бр. 10 (Скопје 2012), 2015 – 214; С. Мартиновић, *Орнамент измеђ времена и простора: упоредно сагледавање на примерима архитектуре, минијатуре и зидног сликарства*, у: *Освежавање меморије: орнаменти српских средњовековних фресака*, Београд 2013, 45 – 69. О размишљањима у правцу значења орнамента в. Ј. Trilling, *The Language of Ornament*, London, 2001.

the vision expressed by the Byzantines in their churches.¹³¹ Тај виши смисао неретко је био и дословно исписиван у текстовима поред насликаних представа, па је некада тумачење било сведено на тек добро и прецизно ишчитавање самих натписа.¹³² Вероватно најадекватнији приступ свеобухватном, интегралном читању знака у виду посебно организованог елемента би подразумевао компаративно сагледавање једног истог мотива на различитим местима и, можда важније, материјалима.¹³³ Примећено је, наиме, да се на индикативним местима – сводовима црква, у вишим зонама фасада, позадинама икона, представама неба, тканинама Часних трпеза и Богородичиних и Христових тренова, или одежди светитеља, Богородице и Христа (сл.12 и 13) – по правилу користе исти, или мотиви с незнатним одступањима: комбинација ромбоидних поља и љиљана (четворолиста, крста), или у мањој мери заступљен орнамент настао комбинацијом круга и „крста“ (шестолатични цвет уписан у крст).¹³⁴ Ова места требало би да симболизују најсветије „просторе“ означене божанском енергијом и присуством, и да, по могућству указују на оно што је сликар Четворојеванђеља серског митрополита Јакова, данас чуваног у Британском музеју, означио као „рај који се назива парадис.“¹³⁵ Својеврсне персонификације небеске светости, оваплоћење Логоса, односно самог „неба над небесима“ тумачиле су се тако да „једна од многих претпоставки говори да је у овом случају орнамент симболичка представа границе између небеског и земаљског царства“, односно да је орнамент „означен као сегмент неба.“¹³⁶ Посматрајући персонификацију цркве из развијене представе студеничког Распећа у виду жене која држи путир у који сакупља Христову крв – жене одевене у одежду саткану од орнамента ромба и љиљана – сведочимо да се овај мотив несумњиво може подвести под симболику и саме Цркве.



Сл. 12: Детаљ фреске Христовог Распећа, Манастир Студеница

¹³¹ S. Ćurčić, *Religious Settings of the Late Byzantine Sphere*, in: *Byzantium. Faith and Power (1261 – 1557)*, ed. H. C. Evans, New York 2004, 65.

¹³² Б. Цветковић, *О улози „орнамента“ у сакралном контексту*, 36.

¹³³ С. Мартиновић, *Орнамент измештен из времена и простора: упоредно сагледавање на примерима архитектуре, минијатуре и зидног сликарства*, у: *Освежавање меморије: орнаменти српских средњовековних фресака*, Београд 2013. 45 – 69.

¹³⁴ Исто

¹³⁵ Б. Цветковић, *нав. дело*, 36.

¹³⁶ З. Јанц, *Орнаменти са фресака из Србије и Македоније од XII до средине XV века*, Београд 1961, 8.



Сл. 13: *Манастир Заум*, Северна фасада цркве (фото. Б. Цветковић)

Најразличитије форме фасадног орнаментa, а на првом месту мотив ромба, односно шаховских поља у комбинацији различитих распореда слагања, својим тродимензионалним карактером такође упућују на онострани свет.¹³⁷ Ромбоидна поља постављена усправно образују добро познато „шаховско поље“ која не само да се појављују у рукописима на којима је представљен Христос као цар славе, него и у оним списима који прослављају Небески Јерусалим или Шатор Сведочанства као „неба над небесима“, односно неба на којем обитава Христос.¹³⁸ Пратећи добро разрађену симболику ових мотива Иван Стевовић закључује: *„Другим речима, пројекцијом „неба над небесима“ у поље аркада, оне на најочигледнији могући начин попримају древно хришћанско значење Шатора Господњих, односно станова праведника који ће вечно обитавати у царству Божијем као што је шаторовао и старозаветни Јахве...“*¹³⁹ „Станови“ у којима обитавају праведници такође су симболичка слика, но ништа другачија од истог оног „стана“ у који се новокрштени усељавају. Наиме, у време ширења хришћанства, када су Христови ученици крштавали многе народе, Шатор (стан) је поистовећен са самим Господом. Они који улазе у ред праведника, и желе да са Господом вечно живе треба да се „у Христа обуку“ – или како је

¹³⁷ И. Стевовић, *Каленић: Богородичина црква у архитектури позновизантијског света*, Београд 2006, 170.

¹³⁸ *Исто*, 171.

¹³⁹ *Исто*, 173.

објашњено Галатима – „Јер који се год у Христа крстите, у Христа се обукосте“¹⁴⁰. Тако долазимо до једног симбола који се, као што смо могли да видимо, постиже и пластичком, дословном егзегезом библијског текста, али и комбинацијом геометријских мотива који у одређеном контексту сведоче сакрални контекст.

За разлику од компаративне анализе и уочавања једних истих образаца (божанских прерогатива) на различитим местима, читање орнамента може се остварити и иконографском анализом, односно поновним и другачијим читањем извора. Велики број повеља, житија, похвалних служби, екфрасиса или егзегетских текстова такође уводи орнамент у нову сферу значења. Тако је у аренги, уводном делу Хиландарске повеље, Стефан Првовенчани на сликовити начин говорио о Светој гори, брату Сави и оцу Симеону. Он је користио упоређења заснована на књижевним основама, те је своју породицу описао као да је већ у рају: „*Виде издалека равну ливаду, красну по изгледу, лепу створењем. А посред ње стајаше дивно дрво кружно гранама, густо лишћем, преукрашено цветовима и пун плода, које даје добар мирис. А поред дрвета беше се настанила птица слаткогласна, кротка у седењу, тих у песмама, весела у игри, јасна у шаптању, која је једна од мудрих птица љубави и слатко његово дете*“.¹⁴¹ Из овог кратког пасуса повеље, где Првовенчани описује рај (Свету Гору) у којем се већ тада налазе његов брат и отац, да се закључити да он као да гледа у минијатуру, украшену многим орнаментима, флоралним преплетима и птицама. Он одлази даље у поређењима па се на једном месту осврће на прекрасне цветове (који су) пророчке проповеди.¹⁴² Ботаничка метафорика многих преплета лозе дају слику вегетације која је, према Симеону Солунском, реч јеванђеља.¹⁴³ Иполит Римски, у свом говору о цркви, такође уводи јасна становишта по којима се овакве паралеле могу доводити у везу. Он каже да је Логос дрво живота засађено у средишту Раја. Вегетабилна природа орнамента на светитељским одеждама, показана и на иконама насталим унутар докторског уметничког пројекта, проналази своје конотације и у византијским погребним песмама. Жеља оних који испраћају мртве „*да се умрли настане, ушаторе на месту свежег зеленила,*

¹⁴⁰ Гал (3: 27)

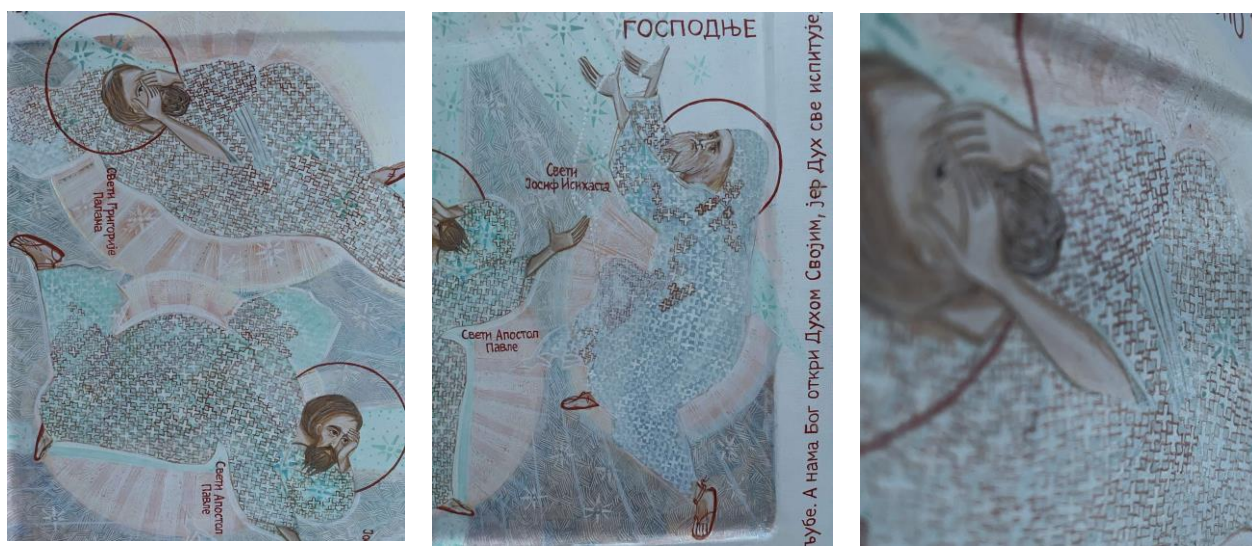
¹⁴¹ С. Радојчић, *Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству* у: Хиландарски зборник, 1, 1966, 41.

¹⁴² *Исто*, 42.

¹⁴³ ...Реч јеванђеља успева као жива лоза, која рађа живот, која весели и која је насађена свише, уп. М. Д. Радујко, *Епископски престо у Србији средњег века*, Београд 2007, 160. (необјављена докторска дисертација).

на живим водама одмора, на свежим водама, на месту где протичу свежи потоци насладе, где извиру извори вечности“¹⁴⁴ остала је записана на тканинама оних који су се посветили и заслужили место у програму једног хришћанског храма. Иако ови списи још увек не могу да послуже као путоказ ка приближнијем дешифровању појединих украса, они недвосмислено указују на њихово симболичко значење.

Мноштво комбинација, чијим се вештим уклапањем ствара костим, или обиљем појединих орнамената чија семантика надилази „историјско време“ и преображава се у „есхатолошки простор“, у време минималистичког „дизајна“ заиста може представљати „злочин“, како је то Адолф Лос још почетком 20. века нагласио. Јер, не само да је свака врста „чулне поетике“ у иконопису сматрана неприхватљивом будући да одваја посматрачеву пажњу са светитељског лика и онога што он треба да репрезентује, ма како да она у овом случају заправо, у виду специфичне „обрнуте перспективе“ и служи том истом циљу, већ она на извештан начин не кореспондира са максимумом савременог организовања ликовног простора који постаје ослобођен сваке врсте сувишности. За наше разумевање тај злочин оправдан је једино у лошој мери ових комбинација. „Како пронаћи меру у бесконачности? То је питање.“¹⁴⁵



Сл. 14: *Детаљ са иконе Преображење, јажчана темпера на дасци, 2020.*

¹⁴⁴ Л. Мирковић, *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, 63.

¹⁴⁵ М. Попадић, *Орнамент у доба дизајна, у: Освежавање меморије: орнаменти српских средњовековних фресака*, Београд 2013. 109.



Сл. 15: *Облачење у Христа - Апостол Павле, 30x40цм, јајчана темпера на дасци, 2020.*

4.4. Позадина као симбол есхатона: принцип „замрзнутог мора“ у служби иконе као храма

„Петар му је на то рекао: Господе,
ако си ти, заповеди ми да дођем до тебе по води“

Мт, 14: 28

Савремени сликари икона не показују велико интересовање за коришћење злата у осликавању празних површина у позадини слике. Напуштање коришћења фаворизовања богатих и скупочених материјала који треба да симболизују божанске „просторе“, у свом општем, вишемиленијумском значењу, није остајало без адекватних алтернатива. Док су поједини иконописци уместо злата користили белу боју¹⁴⁶, као такође специфичан симбол оностраних значења, или су позадине постајале монохроматске, примери икона насталих приликом рада на докторском уметничком пројекту показују специфичну алузивну употребу не материјала, колико техника и начина сликања. Оне су у узрочно-последичној вези с разумевањем поетике ове иконе и њене фреско-сликарске природе коју смо помињали у досадашњем току рада. Оне су, верујемо такође, у хармоничном низу богате симболике употребљене тако да се стварањем посебне (дво)димензионалности нагласи аутентичност ликова, њихових костима, али и специфичност микрокосмоса установљеног на икони. На крају, оне су тако „дизајниране“ да несумњиво откривају и суптилност претварања простора иконе у динамични сценски ансамбл. Ову тему која у својој дисциплинарној и „еснафској“ лепоти проналази значајно место и у овом раду – синтезу сценографије и иконишног ликовног простора – проналазимо веома корисном како би њоме објаснили потребу да се градирањем симболике и димензионалности унутар иконе створили услове за нову композицију саме иконе.

Специфичност „орнаментална“ који у извесном низу мермерних плоча твори облике „отворене књиге“, или таласе „замрзнутог мора“, у науци је већ увелико позната.¹⁴⁷ Коришћен као подни мозаик у највећој хришћанској цркви читавог средњег века – Светој

¹⁴⁶ Зорка Стевановић у: Д. Миловановић, *Савремена православна српска уметност*.

¹⁴⁷ F. Barry, *Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages*, *The Art Bulletin*, December 2007, vol. LXXXIX, number 4, 627 – 657.

Софији – а касније у готово свим значајнијим црквама Цариграда комнинског периода, па све до храмова у Италији и дуж читавог ондашњег западног света, он је, контрадикторно, својом „једноставношћу“ изазивао читав низ одушевљења и описних исказа путописаца, црквених великодостојника, па све до великих освајача¹⁴⁸. Осим тога што се још од античке литературе сматрало да вода и камен, односно мермер, деле извесну комплементарност, такође се сматрало да вода представља почетак генезе стварања света, и да је, према књизи Откровења, Божији трон „изнад воде“¹⁴⁹. У таквом низу поређаних мермерних плоча било је више него „логично“ видети верника како у наоса цркве (главном броду) одолева бури и таласима које сама природа ствара, или свештеника који на амвону, као каквом острву, позива вернике, једнако као некада Христос, да храбри и пуни вере – ходе по води.¹⁵⁰ У духу веома развијене симболике средњовековних песама и екфрасиза, „вода“ је замишљена и као рајска река којом се плови сваки пут када се у цркви служи литургија.¹⁵¹ Оваква становишта, утемељена још у старозаветној визији едена¹⁵², према којима су верници замишљали дастоје на земљи (води), а где је црква замишљана као космос, изразио је и сам Максим Исповедник.¹⁵³



Сл. 16: Аја Софија, поплочавање наоса, мермер, детаљ (фото Fabio Barry)

Симболика ходања по води је заправо парабола о маловернима, јер је управо апостол Петар у једном тренутку ходао по води али се брзо уплашио и кренуо да тоне. Али, та прича на изванредан начин показује и једно од првих препознавања Христа као Божијег сина, као чудотворца и самог Бога. Након што су ученици видели Христа како ходи по води и

¹⁴⁸ Извори потврђују како је чак и сам Мехмед Освајач, задивљен мермерним подом царске цркве Св. Софије, при освајању Цариграда забранио својим војницима да уништавају плоче. о овоме в. F. Barry, *нав. дело*, 628. нап. 11.

¹⁴⁹ F. Barry, *нав. дело*, 627. Откр. (4: 6)

¹⁵⁰ *Исто*, 628.

¹⁵¹ *Исто*

¹⁵² Јез (28: 13, 14)

¹⁵³ M. Confessor, *Patrologia Graeca* (PG) vol. 91. Col. 672.

утишава море и ветрове, они су заиста поверовали и означили га као Сина Божијег, што ће рећи да позадина иконе није само „позадина“, већ има и рајску, есхатолошку, али и христолошку димензију.

Коришћење поменуте технике сликања у циљу стварања илузије воде по којој се ходи уводи посебну динамику у саму експозицију иконе. Јер, за разлику од оваквог



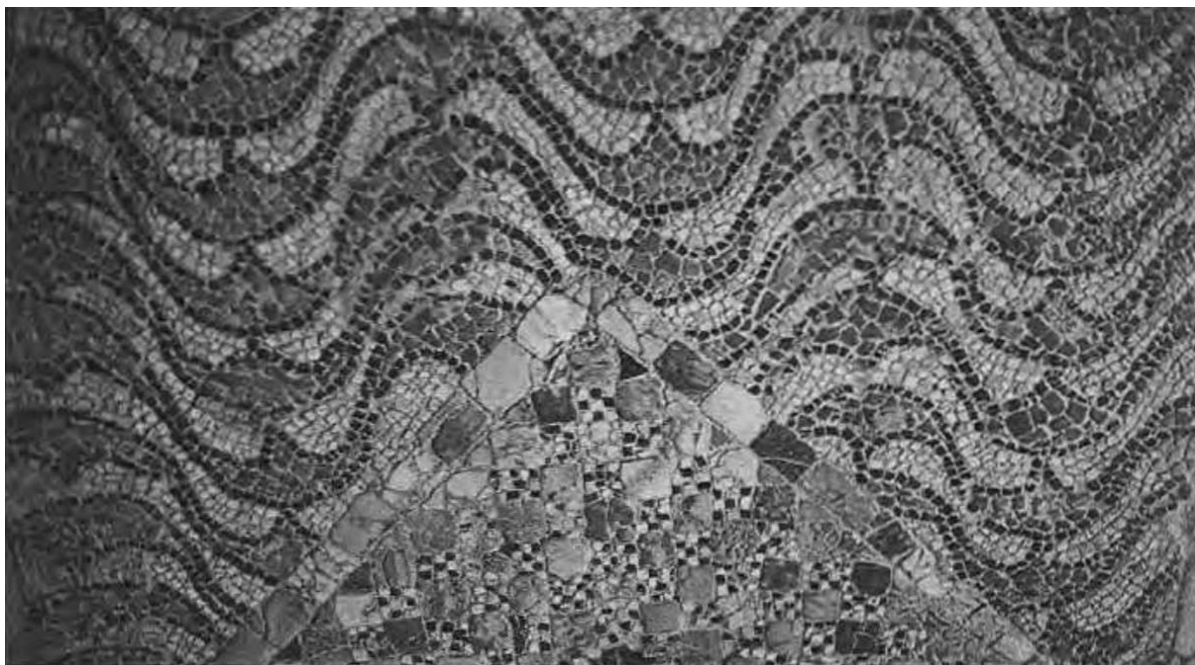
„замрзнутог“, или као што смо имали прилике да читамо – узбурканог мора – мирно море се у античкој традицији још називало и „златни мермер“.¹⁵⁴ За разлику од утиска „мирног“ злата и његове „аристократичности“, мотив мермера позива на активност и саме сцене, али и начина настанка „мермера“ на икони. Специфична техника гребња и урезивања, аналогна и самом ископавању драгоценог материјала, не само да представља минуциозан и дуготрпељив рад, већ се њој директно супротставља атмосфера тиховања и монашке скромности самих ликова и њихових живота, што у динамику саме слике уводи посебан однос човека – *vita activa* – *vita contemplativa*.

Сл.17: Детаљ мермера, Црква у Солуну, средина 5. века (фото Fabio Barry)

Баш као што у самој цркви мермерни под контрапунктира „златној“ куполи са ликом Христа Пантократора и неретко небеској литургији у самој калоти – дакле мотивима неба и земље који се сустичу унутар храма – тако се и на самој икони позадина и први план хомогенизују у односу уметника и његовог прегнућа у раду, у односу активног и пасивног,

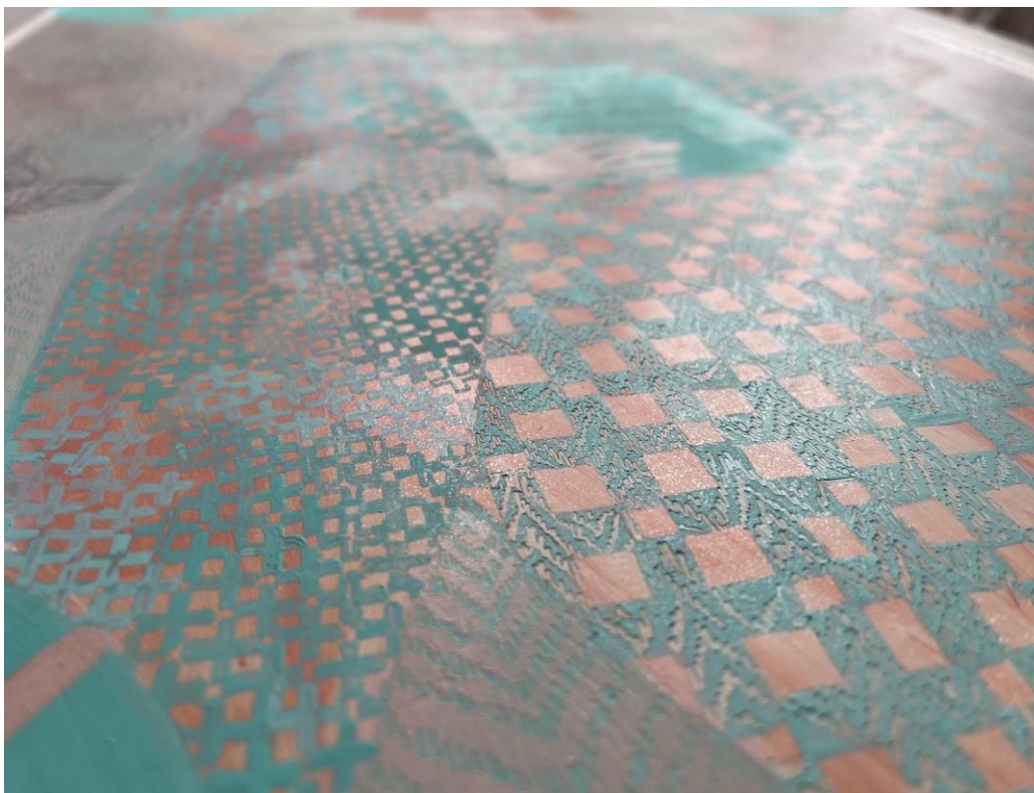
¹⁵⁴ F. Barry, *нав. дело*, 632.

труда и молитве. У условљеном закривљењу храмовне перспективе, где под постаје позадина, а ликови са иконе и по самој својој сликарској „монументалности“ и тежњи да „обухвате“ сликани простор се претварају у светитеље са фресака, сама икона постаје микрокосмос, умањени простор храма који није само *biblia pauperum* – теолошка сликовница за неписмене – већ космос исписан најразличитијим тајнама и симболима. Ако се у самој сликовној и сликовитој пројекцији црквене архитектуре разне (еклисијалне) форме могу тумачити као иконе, онда и простор иконе може и треба имати своју (симболичку) архитектуру пројектовану тако да саобрази идеју специфичности простора и времена унутар иконе.¹⁵⁵



Сл.18: Подна плоча од мозаика, Maria e Donato, Murano века (фото Fabio Barry)

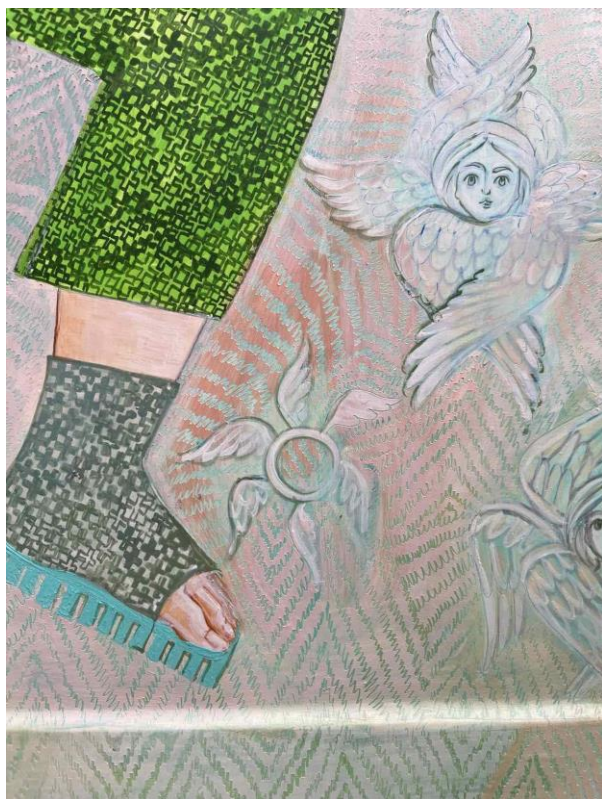
¹⁵⁵ S. Ćurčić, E. Hadjtyphosos, *Arhitecture as icon*, Princeton university art museum, 2010.



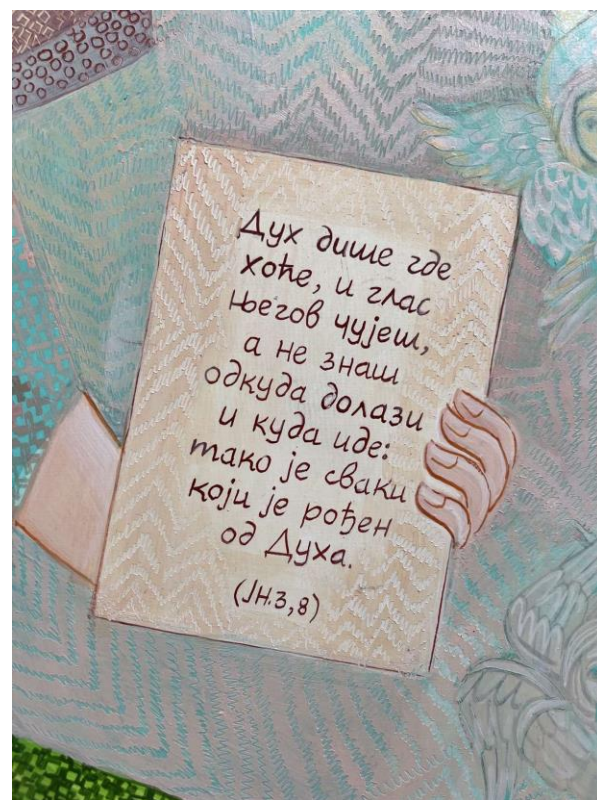
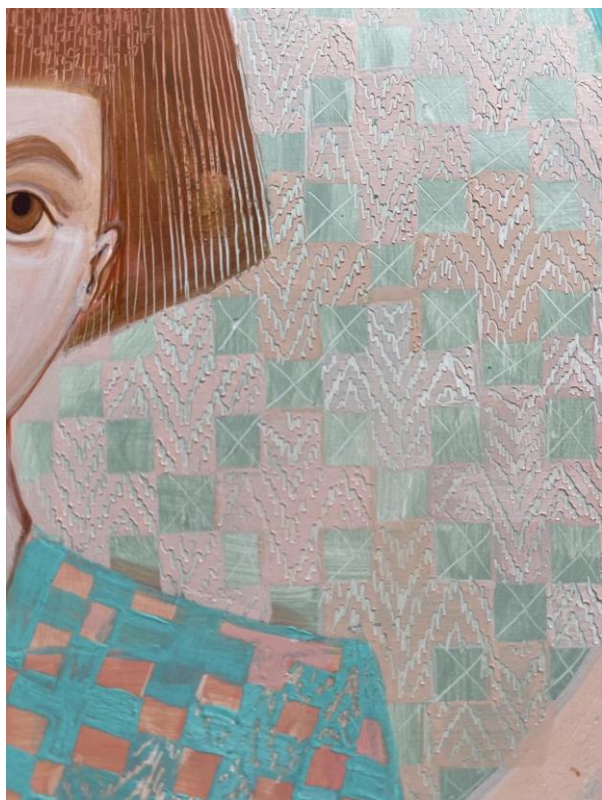
Сл 19: *Детаљ са иконе Исус Христос*, јајчана темера на дасци, 2021.



Сл 20: *Детаљ са иконе Свети Ђорђе*, јајчана темера на дасци, 2023.



Сл. 21: *Детаљ са иконе Богородица, јајчана темера на дасци, 2021.*



Сл. 22: *Детаљ са иконе Исус Христос, јајчана темера на дасци, 2021.*

5. ИКОНА КАО КУЛТУРНА ПОТРЕБА

5.1. Икона у сакралном контексту vs икона у секуларном контексту

Није до данас најјасније, а не знамо ни у којој мери је то најважније, да ли живимо у време „обнове интересовања за религију“ и каквог је карактера то „поновљено“ интересовање.¹⁵⁶ Такође је остало на маргинама расправа је ли реч о обнови унутар цркве, или оној која се препознаје у „народу“ – друштву као изразито хетерогеној скупуни различитих побуда за религиозношћу. Тиме остаје недовољно јасно коме се уметност, као „дисциплина“ унутар које се такође поново рађа интересовање за религију¹⁵⁷, обраћа, и да ли она има своју публику и у цркви, и међу верницима. Јер, чињеница је да и са једне и са друге стране постоје, осим помињане праксе цркве као стихијског фактора који утиче на то шта се користи и у којој мери, различити степени градације својеврсне „теологије“, па чак и „поетике теологије“ којом се диктирају услови за уметнике. Другим речима, неће ни свака црква, баш као што засигурно неће сваки верник, наручивати исте иконе за свој дом, био он „божји“, или приватни. У том недиференцираном и нимало једнозначном систему (вредности) бројних „скала“ подобности једне уметничке слике, односно иконе, природно се стварају и различити друштвени конструкти, те тако икона (п)остаје богослужбени предмет, али и културна потреба.

Транзиторну улогу између цркве као примарног контекста, и верника као „секундарног“, али важног дела система употребне улоге иконе и њене комуникацијске димензије, на примеру уметничке иконе обавља уметничка галерија. Иако процеси музеализације сакралне уметности, све присутнији и унутар православног света, показују знаке истрошености једног модела и потребе стварања нових радова за цркву, тако се и у галеријама проверава однос савременог човека према религији и њеним експонентима у

¹⁵⁶ Religija i likovnost, (pr. D. Pajin) Beograd 1994, 4.

¹⁵⁷ Исто

виду иконе. Да ли се, након готово читавог двадесетог столећа, на обзорју нових научних мерила и дуго најављиване друштвене промене, парадигми иконе у сакралном контексту може придружити и икона у секуларном контексту? Ако смо на трагу публикација Успенског и Евдокимова данас сведоци значајне студије о икони у литургији¹⁵⁸, као њеном изворном, примарном контексту, какав је однос православног света, и елите уметничког, или црквеног еснафа, о икони на изложби, или унутар музејске колекције?¹⁵⁹

Сва ова питања потекла су на месту природе саме иконе докторског уметничког рада, која у извесној мери својом постиком, начином сликања и теологијом готово да (до краја) не припада ни једној од ових традиција. Током неколико година излагања широм Србије, аутор ових редова и иконе је водио личне забелешке и у разговору с бројном публиком успео да ослушне њене ставове. На тај начин изграђен је простор унутар кога се кретала и сама икона, али и публика; он је у својој динамици открио не само „укус“ публике, него и снагу њене вере, ауторитет или не-ауторитет цркве, однос верника према икони и потребу друштва да прихваћене моделе саобрази духу времена у којем живи. Уколико је икона „на граници два света“, од којих је један видљиви а други невидљиви, онда се у нашем поређењу „светова“ она, као вишедимензионални медиј, па и потреба, смешта између света сакралног и секуларног – речју – између света религиозног и профаног. Али, питамо се, има ли разлике између категорија ових светова? Свакако да је профани свет онај „видљиви“, а да је религијски, по својој природи, онај духовни, невидљиви. Разлика је, пак, неколико.

Сам процес настајања радова, некада у потпуном сагласју с наручиоцем – црквом – подразумевао је да иконописац, што према начину живота тадашњег човека, што према потреби да се у посебној атмосфери ствара иконопис, своју духовност самери установи за коју израђује икону. Полумрачна келија манастирског конака била би место у којем ће се икона „припремати“ да свој даљи, коначни живот, проведе у једнако сличној, или истој атмосфери треперања кандила или свећа, у полумрачној и тамјаном скрбљеној цркви. Баш тамо, на месту црквеног иконостаса, тетрапода, или посебне пастофорије, икона ће постати

¹⁵⁸ Т. Ракићевић, *Икона у Литургији: смисао и улога*, Студеница 2010.

¹⁵⁹ С. Склирис, *У огледалу и загонетки*, 89, нап. 2 говори о „пријатном изненађењу“ о свакој прилици да се посети изложба „старих византијских икона“.

тек један део у мозаику развијене црквене иконографије у служби изражавања смисла дела, или идеје читаве цркве и њеног сликаног програма.

Разлике се читавају и у потребама „конзумента“. Икона у свом примарном контексту, превасходно је намењена вернику и његовој духовној потреби; понајвише се користи у богослужбене сврхе и тумачи се као предмет култа. Она није изворно „дидактичко“ средство, или уметност теологије у њеном вишедимензионалном смислу, већ она има комуникацијски карактер намењен молитвеном „контакту“ између лика са иконе и човека. Сматрана дакле предметом култа, она није увек била „статична“, већ се њена позиција у храму мењала сходно празнику прослављања, или је била ношена у различитим процесијама унутар, или ван самог манастира или храма.

С друге стране, савремена икона се никада није „купала“ у толико светла. Од процеса настанка, па до (подразумевајућег) излагања у галеријама, њу прати велика количина светла којом се боље уочавају сликарске и друге особености. Извесни раскорак између сакралног контекста и предмета култа у галеријским просторима ублажаван је и правдан потребама да се ширем друштвеном корпусу приближи религија као потреба савременог човека.¹⁶⁰ Но, углавном је светлост и треперање свећа замењено рефлекторима контролисаног светла, чиме се икона уводи у другачији контекст – она несумњиво постаје (и) културна потреба савременог друштва. Док је икона у њеном сакралном контексту намењена упражњавању верских обреда и процесима култа, у секуларизованом контексту је она упућена на друштво које је као такву прихвата, или „одбацује“ – користи, или употребљава као украс, штавише, као статусни симбол.

Паритет религијске и културне потребе можемо пратити и на примерима иконе настале на овом докторском раду. Јер, њена поетика, ликовност, савременост, али и теолошка орјентација делују различито на самог посматрача. Штавише, она као да има своју публику на обе стране „екстремнијих“ очекивања. За оне религијски неутралне, или декларативне хришћане-православце веома сензитивних ставова и ригидног мишљења о (социјалној) улози цркве, ова икона позива на другачији наратив. Понекад лиркса поетика,

¹⁶⁰ За занимљиве опсервације о сакралним предметима који „живе уморни“ на светлу музејских галерија уп. K. Smeds, *The Museum as Consolation and Healing – Museological Methods for Curating the Sacred*, in: *Museology and the Sacred: Materijals for Discussion*, (ed. F. Mairesse), ICOFOM, Paris 2018, 193 – 198. 194.

понекад (неконвенционални) исписани текстови на свицима у рукама светитеља¹⁶¹, минуциозни и до најситнијих детаља сликани орнаменти, одсуство злата односно његово спорадично и коришћење на детаљима, „интелектуализована“ атмосфера којом сцена на икони одише – сви ти и многи други детаљи довољни су да би се посматрачу предочила „другачија“ религија, па можда и црква (за коју нису знали). Том делу друштва она делује савремено, другачије – речју, у њој се ови „почетници“ у религији огледају сходно својим властитим очекивањима.

Они други пак, дуго година или деценија у цркви, чија је религиозност прошла дуг пут од „почетних очекивања“ до „каснијих усвајања“, закључно са онима ослобођеним од бројних формалистичких погледа на веру и њену улогу у животу појединца, у оваквој икони виде прилику да се искорачи у начину компоновања саме иконе и њених образаца, али и да се икона изгради на потреби оног дела цркве који је своју зрелост у промишљању и „ревновању“ уподобио и својим очекивањима.

5.2.Икона у служби стварања укуса

Има нечег чудног у томе да икона, као религијска слика и симбол, постане полигон за стварање и афирмисање укуса једног друштва. Некада подразумевајућа у сваком дому, она је домаћину давала легитимитет славара – православног верника који слави крсну славу. Када је реч о јавним просторима, на првом месту цркви, она је примарно била у служби прослављања одређеног празника. Данас, присуство иконе у стручним, научним, али и ширим друштвеним размерама означава и њене другачије улоге. Колико сама икона учествује у тим процесима, а колико уметник (који је углавном на маргини изучавања), представе које имамо о њему и његовом сликарству, те напоследку ритмови друштва и дух времена у коме уметничко дело настаје, остаје недовољно уочено. Јер, стара је и толико пута понављана мисао да свако уметничко дело настаје двапут: једном када га ствара сам уметник и други пут када га уочава посматрач, тачније друштво коме он припада. Али, то

¹⁶¹ На икони Светог Саве на јеванђељу је, рецимо, исписан део текста беседе О правој вери који је први српски архиепископ говорио у Жичи 1220. године

никако не значи да су ови процеси засебни; уметник има право и у свом настојању да изађе из задатих оквира уметности (или канона) неретко „провоцира“ посматрача који доноси суд на основу „наслеђених категорија“. Уметник се дакле, сасвим свесно, усуђује да се „privrženicima kulture odanim kultu dela koja su davni proroci osveštali, kao i sveštenicima kulture odanim organizaciji tog kulta“ супротстави тако што поставља себи за циљ да пољуља „šablon osveštale privrženosti kulturi dok ne dođe vreme da i njih šabloniziraju novi sveštenici i novi vernici“.¹⁶² Осим тога, опште-историјски наратив који се везује за одређеног уметника и његово стваралаштво, несумњиво утиче и на стварање представа о сваком појединачном делу, што ће рећи да се афирмисање укуса сусреће између индивидуалности и општости – између мишљења појединца и укуса већине.

Колико су ови процеси логички, будући да је иза савремене иконе дуг период стагнирања и обнављања истих теорија иконе о чему смо говорили у овом раду, није до данас подробније анализирано. Несумњиво да је индивидуални приступ икони нијансиран и диференциран у различитим ступњевима. Увидом у „поделе“ из претходног поглавља на оне који (и) кроз икону траже „своју“ веру и оне који исту надграђују можемо приметити како (уметничка) икона данас постаје део „привилегованог“ друштва. Без икакве жеље да се нужним диференцирањем само друштво раслојава на једне или друге, искуство током трајања докторског уметничког пројекта стицано у самим разговорима с публиком, те наручиоцима неконвенционалних сцена и представа, упућује на чини се природну жељу таквог дела заједнице да, сходно својим жељама и образовању посведочи „другачију“ икону. Није овај феномен остао усамљен у оквиру докторског рада – он је заправо општи тренд на који је указивао и сам Склирис говорећи како је икона, некада „народна“, постала „елитна“ слика једног дела (хришћанског) друштва. И у овом процесу је присутна контрадикторност: истраживања су показала да се „ниже“ образовани слој друштва више интересује за примењену уметност – намештај, керамика, фолклорна и декоративна уметност – јер о њој имају извесно знање (како се користи, која им је некада била примарна функција и слично), па тако највероватније и икону. Шта се, у међувремену десило да утилитарност изазива потребу код дела друштва чије се вредности везују за другачије нарative? Како то да се у „буржоаском свету“ „пријатно“ заменило „корисним“ и јесте ли

¹⁶² P. Burdije, *Umetnička dela i razvijanje ukusa*, Kultura 41/1978, 22.

то заиста тако? Да ли је данас икона користан „предмет“, или „пријатан“ део намештаја дома? И на послетку, на који начин промена укуса утиче и на повећани степен (савремене, модерне) продукције с једне стране и процесе музеализације с друге?¹⁶³ У разговору с делом публике, уочено је и то да промена укуса несумњиво утиче и на карактер примарног контекста; поједини су изјављивали да би волели да имају такву икону у свом дому, али да не би могли пред њом да се моле.

Међутим, промена се није одиграла као наметнути чинилац, већ је она део дубљега процеса унутар читавог хришћанског света. Сведоци смо, наиме, неповратног инсистирања на образованом свештенству и пре свега монаштву у православном свету, од којих су многи данас заузели водеће позиције у различитим „дисциплинама“, па тако и иконопису. С друге стране, прилажење хришћанству образованог секуларног дела света нужно доводи саму цркву у позицију да се на „потражњу“ одговори „понудом“. Другим речима, није данас ни лако, ни исто, „уводити“ у свет вере образованог појединца, као што се то чини с осталим делом друштва. Читав низ околности, од којих се образовање истиче као једно од пресуднијих, недвосмислено утиче на формирање свеукупне слике (хришћанског) света коју исти верник гради у процесу његовог откривања.

У дугом трајању процеса узрастања једног истог верника није немогуће проћи пут од „почетника“ до верника „са дугим стажом“, јер се „kulturalna potreba uvećava ukoliko se zadovoljava“.¹⁶⁴ Она се задовољава, у нашем случају, на неколико начина: тематским, тачније теолошким разрадама појединих параболоа и поука, сликарским вештинама и посебним односима традиционалног и модерног, пасивног и активног, као и дидактичким онеобичавањем иконе. Слободно се може рећи да и овај низ има своје градације; исписани свици својим текстовима наглашавају важне поруке, па чак и опише појединих светитељских живота који се у другим приликама и на осталим иконама „подразумевају“, што вернику-почетнику недвосмислено отвара пут ка јаснијем читању „симбола“, док се теме о Христу и Богочовеку, времену и простору у теологији, онтологији, односно есхатологији, убрајају у корпус оних феномена које ће заинтересованог примаоца пронаћи на другом крају лествице – међу верницима са великим знањем и искуством у религији и вери. Сликарско

¹⁶³ „Волела бих да имам једну овакву вашу икону јер је моја стара и „традиционана“ а ја хоћу неку модерну“ је реченица коју је аутору икона и овог рада упутио један посетилац на изложби.

¹⁶⁴ Р. Бурдије, *нав. дело*, 10.

онеобичавање иконе и њен специфични еклектицизам позитивно се одразило на мишљење једних и других, готово без изузетака. Искуству стицаном у различитим приликама овде додајемо и необично промишљање и осећај да се међу „атеистима“, или пак „декларативним“ хришћанима, дакле онима који су икону неке поклањали, или „користили“ као породичну, славску икону, профилисао изванредан број корисника којима је икона служила као статусни симбол. Све ово, у неодвојивој је спрези с теоријом о образовању публике, која и на овај начин, поклањајући икону, или качећи слику коју свако примети при уласку у породични дом, шаље поруку о свом образовном, културном, економском и друштвеном статусу.

Наравно, овај процес сазнања може имати и своје обрнуте ритмове. Неколико пута смо у раду истицали да је симболика радова прилагођена савременом примаоцу. То значи да остајући у пољу разумљивости саме поруке аутор настоји да не „premašuje mogućnosti poimanja posetioca“ јер у супротном „ovaj ne uspeva da razume nameru i ostaje hladan na ono što mu se čini kao neskladno i besmisleno šaranje, kao igra obojenih mrlja bez potrebe.“¹⁶⁵ Видимо, дакле, да сепаратисани нивои читања једне исте слике могу имати и своје негативне предзнаке. Оно што верника с великим познавањем историје религије, цркве, хришћанства уопште привлачи и интересантно му је као промишљање, за верника „почетника“ може бити тек „бојење без потребе“.

Почев од 2020. године па све до данас, на преко 15 самосталних изложби широм Србије, та културна потреба се „проверавала“ у галеријским просторима – местима где није било могуће установити јасну границу између ова два пола публике/верника. Оно што се могло мерити јесте институционална потреба да се уметнику пружи прилика да (јавно) изрази своја становишта, а публици могућност да се упозна с најразличитијим облицима „примењене црквене уметности“ данас. Оцењујући уметност иконе и њену „другачијост“, галеристи, кустоси и уметнички савети разних институција остали су сагласни око истих оних критеријума као и верници. За њих је уметност и лепота иконе, ма какве да су теолошке теме у позадини, била кохезивна снага којом се и преносила порука, али којом се и стварао укус код публике.

¹⁶⁵ Р. Бурдије, *нав. дело*, 11.

Стварање везе између „грађанског укуса“ и семантичке и иконографске „осетљивости“ верника има своје антрополошко-културолошке предзнаке. Премда се у двомиленијумској историји хришћанске слике мењала иконографија и њена симболика, па су симболи рибе и (доброг) пастира постајали Агнецом и/или Христом, а ранохришћанска уметност се у свом зооморфно-геометријско-антрополошком контексту мењала портретском – представама светитеља, у визуелно-антрополошком коду савременог човека јасно је остала изобразена „једна“ слика свеца, или Христа, па се поставља питање у којој мери су стварање укуса и задржавање „каноничних“ представа у супротности. Отуда дебата о томе јесу ли, рецимо, Христос Старац Дана и икона „Онај који јесте који беше и који долази“ једна иста представа, само у свом догматско-канонском смислу може бити легитимна, док се на свим другим пољима – дидактичном, образовном, уметничком – ова граница поништава. Јер, колико год данас у себи, као медије, или слике тела, носили устаљене представе светитеља, ми их (у будућности) нећемо препознавати искључиво визуелно, већ и по „образовању“ с једне и „срцу“, с друге стране.¹⁶⁶ У садашњости пак, ми их суштински препознајемо као „однос духа са светом ока“.¹⁶⁷

За разлику од нове религиозности, која се као епидемија шири бројним теолошким и црквеним студијама, ми расправљамо о новој слици као медију за изражавање „старе“ религиозности. Али, пред том новом сликом је много изазова; то што за неке слике не постоје „стари кључеви“ за разумевање, не значи да је за њу то и довољан предуслов за њено читање. Не можемо дакле, одбацити сва претходна знања и „историју уметности“ која је у себе генерисала различите епохе и њихова правила, кључеве времена за разумевање одређене уметности, већ морамо скинути праšину с временом наталожених наслага правила и форми на које смо навикли као култура. Не може нам само дело дати одговор на питање које се унутар слике крије. Ми морамо користити нову слику као генератор „сећања“ на нашу „стару“ религиозност – заборављену, неактуелну, преподобну, монашку, превише слободну – тако да она постане потенција: слика вука значи клонити се истог, слика правде – трагати за њом.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Н. Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, 302 – 319.

¹⁶⁷ Р. Бурдије, *нав. дело*, 19.

¹⁶⁸ F. Yates, *The art of Memory*, Vol. III, London and New York, Routledge, 63 – 64.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Слободно се може рећи да свако бављење религијском уметношћу, односно оним што данас представља извесни рецидив средњег века, представља његову нужну реинтерпретацију. Оно што увек остаје као важно питање јесте колико таквих средњих векова постоји. Јер, чак и када је Жак ле Гоф, један од највећих ауторитета међу истраживачима средњег века, писао предговор за своју књигу „Средњовековно имагинарно“, он је указао на то да за њега постоји *један други средњи век*.¹⁶⁹ Готово истим поводом, ову чињеницу потврдио је и Умберто Еко; у свом уводу студије „Уметност и лепо у естетици средњег века“ он је читаоцу на самом почетку предочио како је пред њим „*sažet pregled estetskih teorija koje je razradila kultura latinskog srednjeg veka*“¹⁷⁰. Сваки од ове двојице увиђа и посебно наглашава широк дијапазон различитости једне дуге и значајне историјске епохе. Међутим, и поред очигледних разлика између „латинског“ и „византијског“ средњег века, нијансирани и некада филигрански минуциозни „деталји“ могу се уочавати и унутар једне, у нашем случају византијске културе и њених одјека на савременост. Како је онда могуће у таквој прошлости, саграђеној на темељима различитих погледа бројних генерација истраживача, тражити узор и инспирацију, и пренети тек једну од многих карактеристика периода и културе која је трајала дуже од једног миленијума?

Премда је толико пута помињани Успенски говорио да „икона не само да може, него и треба да буде нова“, али да она мора „да изражава исту истину“¹⁷¹, и премда је у православној теологији једна истина на којој почива идеја иконе, овде опет морамо да скренемо пажњу на неколико „истина“ друге природе – почев од мистичко-теолошких, преко друштвених. Не само да смо, дакле, видели како се унутар друштва мењају потребе, па самим тим и функција иконе као предмета (култа или културе), већ икона може да изражава и разна друга филозофско-теолошка становишта заснована на егзистенцијализму и стваралачком односу Бога и човека. Њена естетска и дидактичка димензија у нашем

¹⁶⁹ Ž. Le Gof, *Srednjovekovno imaginarno*, Sremski Karlovci – Novi Sad, 1999, 5.

¹⁷⁰ U. Eko, *Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka*, Novi Sad, 5.

¹⁷¹ Л. Успенски, *нав. дело*, 375.

случају, претпоставља и погледе на „религију спасења“, односно „смисао стваралаштва“. Јер, како је то давно уочено „спасење или пропаст се повезују с моралним савршенством човека, али не и са естетским или сазнајним“.¹⁷² Иако другачија, у појединим сегментима изузетно неконвенционална, она апострофира и магистралне токове теологије сликајући „једног Бога у свим временима“, те хришћане одевене у Христа, али и „слободу“ човека да у лепоти и знању трага свој пут за вечним животом. Есхатолошка димензија иконе се, стога, не изражава само у симболима крста, ромба или мермера пренесених у савремени живопис, већ пре свега у намери да се савремени феномени лепоте и знања, као наметнуте и понекад искривљене вредности преобразе у онтолошку потребу човека. Питамо се и на овоме месту, заиста, сликајући икону насталу унутар докторског уметничког пројекта „може ли човек да буде спасен или да наследи живот вечни због подвига лепоте или подвига сазнања? Да ли су Богу за вечни живот потребни само морални, или су му потребни такође лепо и мудри?“

Можда на овом месту за нас остаје важнија порука која се шаље преко иконе, него оно што се сликарски уочава. А та порука је заправо сублимација свега нанесеног на даску – и светитељског лика, и симбола и позадине, али и жеља аутора да се у икони огледају различити религијско-друштвени процеси. Инсистирање на трима целинама – теорији, анализи сликарства и друштвеним конструктима – уобличава тему у њеном изворном постављању: односу времена и простора које се на „завршава“ искључиво на икони, већ има своје ваниконичне „просторе“. На крају, коначни суд доноси публика. Њеним односом према уметности и запажањима која превазилазе све студије о икони и сва правила о томе како она треба да се слика, мери се читав низ околности у којима икона данас настаје: потреба за њом као култним предметом, снага ауторитета цркве, степен религиозности савременог човека, али и уметнички допринос стварању иконе који одређује и кроји њена вањска значења. Чак је и поље „културне потребе“ коју оваква икона ствара – издиференциране унутар посебних делова друштва – у служби предворја (нове, или другачије) религиозности. То значи да „пре преображаја културе у више биће она мора да прође кроз секуларизацију“.¹⁷³ У проценама друштвених процеса преображаја културе у религију, дакле обрнутог смера који тренутно сведочимо, што се одигравају у дугом трајању

¹⁷² Н. Берђајев, *Смисао стваралаштва*, 88.

¹⁷³ *Исто*, 287.

већ више од века, „световна култура мора да слободно, иманентно стигне до новог религиозног живота.“¹⁷⁴

Хотећи да апофактичким приступом у пре свега теоријском делу рада одредимо шта је за нас икона тиме што смо назначили шта она то није (или не мора нужно бити, за нас), ми смо се у раду веома пажљиво дотицали услова који су утицали на дуготрајност, вишевековност иконе и претпоставке њене нове поетике и теологије, утемељене у сада већ ауторитарним студијама. Није овде реч ни о каквом негирању свега до сада изреченог и написаног о икони колико о, и зато смо инсистирали на савременим студијама визуелне културе, промени парадигме слике, па и иконе, односно теологије у савременој науци. С једне стране академским приступом, а с друге сасвим интуитивним осећањем света, па и цркве, иконе настале у овом раду сведоче позив на и некада сасвим интимну везу са „невидљивим светом“.

Уколико је одричним потврђено оно што је стварано, онда се у делу који је припадао самом сликарству и његовим особеностима потврђивало оно што је у извесној мери било занемаривано и маргинализовано. То никако не значи да се у таквом сликарству огледа погрешно тумачење библијских текстова, или да је реч о неукусу црквених елита да „препознају другачијост“. Једноставно, пракса цркве није показивала велику пријемчивост према извесним темама које су сликане у оквиру докторског уметничког пројекта, а тромост црквеног организма и његов ритам који није лако промењива категорија успораваће и даље нагле промене, што не значи да се већ током рада на докторату није искристалисало и одређено, немало поље унутар цркве с интересовањем за сликарство које је презентовано.

Разлог томе крије се у чињеници показаној у трећем делу доктората – сасвим хетерогеном пољу стручних и друштвених потреба и интересовања, а црква је ипак део овог света и овог друштва. У тој последњој целини показана је, осим оне разноликости иконе у литератури, те касније вишестраности на основу њених елемената који творе есхатолошки наратив, и вишедимензионалност у њеном утицају који остварује на друштво. Њен дидактичко-катихистички карактер скриван и показан кроз бројне елементе на самој икони, њена мистичко-теолошко основа из које извире аутентични осећај хришћанства 21.

¹⁷⁴ Исто

столећа, последично креирају наратив иконе као културне потребе па чак и статусног симбола дела друштва коме је оваква икона „улазница“ у свет религије и православља.

На самом крају, важно је истаћи да овде говоримо о „новозаветној“ икони. У том новом савезу с Богом, човеку је дато да одлучује према свом срцу и у слободи, али да за исту сноси и одговорност. Икона настала у оквиру докторског уметничког пројекта настоји да, сасвим симболички, противуречи великом инквизитору руског писца и да слободом избора не одбацимо Христа и не оспоримо његов лик.¹⁷⁵ Јер, како рече један други руски писац, „не само да човеку треба Бог, већ је и Богу потребан човек. У томе је тајна Исуса Христа, тајна Богочовека“.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Уместо тврдог старог закон, човек је убудуће био дужан да слободним срцем сам решава шта је добро, а шта зло, имајући као узор једино твој образ пред собом. Међутим, зар ниси ти предвидео да ће он најзад одбацити и оспорити чак и твој лик и твоју праведност, уколико буде оптерећен страшним бременом, тј. слободом избора?, уп, Ф. Достојевски, *Браћа Карамазови*, „Велики инквизитор“, Л. 1970, 298.

¹⁷⁶ Н. Берђајев, *Смисао стваралаштва*, Београд 2014, 12.

7. БИБЛИОГРАФИЈА

- Аверинцев Сергејевич Сергеј, *Византијска филозофија*, Приватна издања Драгомира Цамбића, Београд 2008.
- Аверинцев Сергејевич Сергеј, *Симболика раног средњег века*, Отачник, Београд 2009
- Аверинцев Сергејевич Сергеј, *Поетика рановизантијске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1982.
- Antonova Clemena, *Space, Time, Presence in the Icon: Seeing The World With the Eyes of God*, Burlington 2010, 103 – 153.
- Бан Стивен, „Наби лепих икона“: *Морис Дени и византијски корени модерног сликарства*, у: *Ново читање иконе*, Геопоетика, Београд 1999, 39 – 49.
- Barber Charles, *From Image to Art: Art after Byzantine Iconoclasm*, Gesta vol. 34, No, 1/1995, 5 – 10.
- Barry Fabio, *Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages*, The Art Bulletin, December 2007, vol. LXXXIX, number 4, 627 – 657.
- Belting Hans, *The End of an Era of History of Art*, The University of Chicago, Chicago and London 1987.
- Belting Hans, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, Critical Inquiry, Vol. 31, No. 2/2005, 302-319.
- Belting Hans, *Slika i kult: istorija slike do epohe umetnosti*, Branka Raljić (prevod), Novi Sad 2014.
- Berđajev Nikolaj, *Filozofija nejednakosti*, Dositej, Beograd 1998.
- Берђајев Николај, *Смисао стваралаштва*, Логос, Београд 2014.
- Бичков В. Виктор, *Византијска естетика*, Просвета, Београд 1991.
- Бичков В. Виктор, *Естетика отаца Цркве: Апологете - Блажени Августин*, Службени гласник, Хришћански културни центар, Београд 2010.
- Vjalostocki Jan, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1986.
- Brown Peter, *The Body and Society: Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*, Columbia University Press, New York 2008.

Булатовић Драган, *Рецепција орнаменталног наслеђа између симболичке самодовољности и контекстуалног поједностављивања*, у: Д. Миловановић, *Освежавање меморије: орнаменти српских средњовековних фресака*, Музеј примењене уметности, Београд 2013, 111 – 123.

Burdije Pjer, *Umetnička dela i razvijanje ukusa*, Kultura 41/1978.

Вујновић Андреј, *Икона: српска духовна и историјска слика*, Српска академија наука и уметности, Београд 2011.

Gof Le Žak, *Srednjovekovno imaginarno*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci – Novi Sad, 1999.

Grabar Andre, *Les orgines de l' esthêtique mēdiêvevale*, Éditions Macula, Paris 1992.

Димитријевић Бранислав, *Икона, иконичност, иконоклазам*, у: *Ново читање иконе*, Геопоетика, Београд 1999, 23-38.

Евдокимов Павле, *Уметности иконе: Теологија лепоте*, Академија Српске православне цркве за уметност и конзервацију: Факултет за културу и медије Мегатренд универзитета, Београд 2009.

Еко Умберто, *Уметност и лепо у естетици средњег века*, Светови, Нови Сад, 1992.

Eliade Mircea, *Cosmos and History; The Myth of the Eternal Return*, Harper&Brothers, New York 1959.

Eliade Mirča, *Sveto i profano*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Zagreb 2002.

Елијаде Мирча, *Слике и симболи: огледи о магиско-религијској симболици*, Издавачка књижарница Зрана Стојановића, Сремски Краловци/Нови Сад 1999.

Епископ Мидић Игнатије, *Сећање на будућност*, Повереништво манастира Хиландара у Београду, Београд 1995.

Епископ Мидић Игнатије, *Биће као есхатолошка заједница*, Одбор за просвету и културу Епархије браничевске, Пожаревац 2008.

Зизјулас Д. Јован, *Јединство Цркве у светој вхаристији и у епископу у прва три века*, Беседа, Нови Сад 1997.

Зизјулас Јован, *Од маске до личности*, Дом, Ниш 1992.

Флоренски Павле, *Иконостас*, Јасен, Никшић 1990.

Флоренски А. Павле, *Обратна перспектива*, у: *Икона –поглед у вечност; философија и технологија сликарства*, Теолошки погледи, Београд 1979, 35-78.

- Флоренски Павле, *Стуб и тврђава Истине*, Логос: Ант, Београд 1997.
- Foulcaut Michael, *The Order of Things*, Tavistoch Publication, London, 1970.
- Fuko Mišel , 1926-1984-2004 *Hrestomatija* (priredili Pavle Milenković i Dušan Marinković), Novi Sad 2005, 29 – 36.
- Јазикова Ирина и Купријанова Олга, *Проблеми предавања теологије иконе иконописцима*, у: *Теологија иконе и црквено стваралаштво*, Манастир Каленић, Крагујевац 2011, 107 – 117.
- Јанц Загорка, *Орнаменти са фресака из Србије и Македоније од XII до средине XV века*, Београд 1961.
- Јанц Загорка, *Романски орнамен у српском монументалном сликарству XIII века*, Зборник за ликовне уметности 8/1972, 53 – 60.
- Kaethler T.J. Andrew and Mitralexis Sotiris, *Between Being and Time; From Ontology to Echatology*, Lexington books, London/New York 2019.
- Кордис Јоргос, *Икона и њено место у православном религиозном животу*, у: *Теологија иконе и црквено стваралаштво*, Манастир Каленић, Крагујевац 2011, 47 – 65.
- Kreitzew L. Joseph, *Jesus and God in Paul's Eschatology*, Bloomsbury Academic, London/New York 2015.
- Cullmann Oscar, *Christ and Time: The Primitive Christian Conception of Time and History*, (tr. F. V. Filson), London 1951.
- Loss Adolf, *Ornament and Crime*, in: *The Arts and Popular Culture in the Shadow of Adolf Loss*, (ed. B. Miller and M. Ward), XZY Books 2002, 29 – 36.
- Максимовић Јованка, *Византијски и оријентални орнамент у декорацији Моравске школе*, Зборник филозофског факултета VIII/1/1964, 375 – 383.
- Марјановић – Душанић Смиља, *Свето и пропадљиво: тело у српској хагиографској књижевности*, Балканолошки институт Српске академије наука и уметности, Београд 2017.
- Марјановић Мирољуб, *Основна објашњења о немани и врстама орнамента у дечанском живопису*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, (ур. В. Ј. Ђурић), Београд 1995, 513 – 532.
- Мартиновић Стеван, *Орнамент измештен из времена и простора: упоредно сагледавање на примерима архитектуре, минијатуре и зидног сликарства*, у: *Освежавање меморије: орнаменти српских средњовековних фресака*, Београд 2013, 45 – 69.

- Миловановић Душан, *Ризнице Манстира Хиландара I*, Музеј примењене уметности, Београд 2008.
- Миловановић Душан, *Савремена православна српска уметност*, Музеј примењене уметности, Београд 1995.
- Мирковић Лазар, *Иконографске студије*, Матица српска, Нови Сад 1974.
- Mitchell W.J. Thomas, *Iconology: image, text, ideology*, The University of Chicago Press, London 1986.
- Mitchell W.J. Thomas, *Image Science*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2015.
- Митровић Тодор, *Икона – између отиска, слике и слова: изложба иконописних остварења у светлу развоја и перспективе обнове црквеног сликарства*, Београд 2015 (докторска дисертација одбрањена на Факултету ликовних уметности у Београду).
- Митровић Тодор, *Основе живописања; приручник*, Висока школа СПЦ за уметност и конзервацију / Задужбина Манастира Хиландара, Београд 2012.
- Moltman Jurgen, *The Coming of God; Christian Eschatology*, SCM Press Ltd, London 1996.
- Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, (ed. M. Vassilaki), Milano 2000.
- Пајин Душан, *Савремена обнова религијске уметности у: Религија и ликовност*, Нолит, Београд 1995.
- Pallas Dimitrios, Eine Differenzierung unter den himmlischen Ordnungen (Ikono-graphische Analise), *Byzantinische Zeitschrift*, 64, 1971, 55 – 60
- Панофски Ервин, *Уметност и значење: Иконолошке студије*, Нолит, Београд 1975.
- Попадић Милан, *Орнамент у доба дизајна, у: Освежавање меморије: орнаменти српских средњовековних фресака*, Музеј примењене уметности, Београд 2013, 109.
- Поповић Бојан, *Спојени орнамент на представама одеће у сликарству и на златовезу средњовековне Србије и Византије у позном периоду, у: Иконографске студије 2/2008*, Академија – Висока школа Српске Православне Цркве за уметност и конзервацију
- Preziosi Donald and Farago Claire, *Art Is Not What You Think It Is*, Blackwel Publishing, 2012, 1 – 19.
- Протић Миодраг, *Нојева барка*, Београд 1992.
- Протојереј Ђурић Желько, *Ка онтологији иконе: Стаматис Склирис у дијалогу с богословљем светог Максима Исповедника*, Теологикон 2017, vol. 6, Issue 1, 93

- Протоерей Шмеман Александар, *Введение б у литургическое богословие*, Париж 1961, 159 – 165.
- Пустињски Јован, *Цртице из дневника о иконопису*, Манастир Каленић, Крагујевац 2017.
- Радојчић Светозар, *Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству* у: Хиландарски зборник, 1, 1966, 41.
- Радујко Д. Милан, *Епископски престо у Србији средњег века*, Београд 2007. (необјављена докторска дисертација).
- Ракићевић Тихон, *Икона у Литургији: смисао и улога*, Православни богословски факултет Универзитета, Београд / Манастир Студеница 2016.
- Склирис Стаматис, *Секуларизам и есхатологија у правосавној иконографији*, Саборност 1 – 4/VIII (2002).
- Склирис Стаматис, *У огледалу и загонетки: иконолошки есеји*, Православни Богословски факултет Универзитета, Београд, 2005.
- Smeds Kerstin, *The Museum as Consolation and Healing – Museological Methods for Curating the Sacred*, in: *Museology and the Sacred: Materijals for Discussion*, (ed. F. Mairesse), ICOFOM, Paris 2018, 193 – 198.
- Сретенковић Дејан, *Ново читање иконе*, у: *Ново читање иконе*, Геопоетика, Београд 1999, 7-22.
- Стојановић Анка, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Матица српска, Нови Сад 1970.
- Стевовић Иван, *Византијска црква: образовање архитектонске слике светости – преиспитивања, проблематика и перспективе проучавања византијске сакралне архитектуре*, Еволута, Београд 2018.
- Стевовић Иван, *Каленић: Богородичина црква у архитектури позновизантијског света*, Београд 2006.
- Стојановић Бранимир, *Обрнута перспектива и воајеризам: Флоренски / Хичкок*, у: *Ново читање иконе*, Геопоетика, Београд 1999, 65 -70.
- Татакис Василије, *Византијска филозофија*, Јасен, Београд / Никшић 2002.
- Татакис Василије, *Хеленска патристичка и византијска филозофија*, у *Византијска филозофија*, Јасен, Београд / Никшић 2002, 271-324.
- Tatarkiewicz Wladyslaw, *History of Aesthetics II*, Warsawa 1970

- Татић Ђурић Мирјана, *Студије о Богородици*, Јасен, Београд 2007.
- Trilling James, *The Language of Ornament*, Thames & Hudson, London, 2001.
- Tsakiridou C.A., *Icons in Time, Person in Eternity*, ASHGATE, Burlington 2013
- Ćirić S. Jasmina, *West Facades of Holy Arhangels in Štip: Economy of the Wall*, Патримониум. МК: Списание за културното наследство – споменици, рестарвација, музеи, год. 5, бр. 10 (Скопје 2012), 2015 – 214.
- Ćurčić Slobodan, *Hadjtyphosos Evangelia, Arhitecture as icon*, Princeton university art museum, 2010.
- Ćurčić Slobodan, *Religious Settings of the Late Byzantine Sphere*, in: *Byzantium. Faith and Power (1261 – 1557)*, ed. Н. С. Evans, New York 2004, 65.
- Успенски А. Борис, *О семиотици иконе*, у: *Поетика композиције, семиотика иконе*, Нолит, Београд 1979, 277-371.
- Успенски А. Борис, *Пролегомена за семиотику иконе*, у: *Поетика композиције, семиотика иконе*, Нолит, Београд 1979, 249-275.
- Успенски Леонид, *Теологија иконе*, Манастир Хиландар, Света Гора Атонска 2000.
- Успенски Леонид и Лоски Владимир, *Смисао икона*, Јасен, Београд 2008.
- Флоровски Георгије, *Есхатологија Цркве: Јеванђење Васкрсења*, Одбор за просвету и културу Епархије пожаревачко-браничевске, Пожаревац 2017.
- Habermas Jürgen, *The New Conservatism*, Cambridge, 1989.
- Цветковић Бранислав, *О улози „орнаментa“ у сакралном контексту*, Крушевац 2009, 35 – 65.
- Walter Benjamin, *Уметничко дело и веку своје техничке репродукције*, у *Есеји*, Nolit, Beograd 1974, 114-149.
- Wesrhelle Vitor, *Eschatology and Space; The Lost Dimension in Theology Past and Present*, Palgrave Macmillan, New York, 2012
- Yates Frances, *The art of Memory*, Vol. III, London and New York, Ruotlege, 63 – 64.
- Zachary Hayes, *Vision of a Future; A Study of Christian Eschatology*, Michael Glazier Wilmington, Delaware 1989.

9. ПРИЛОЗИ



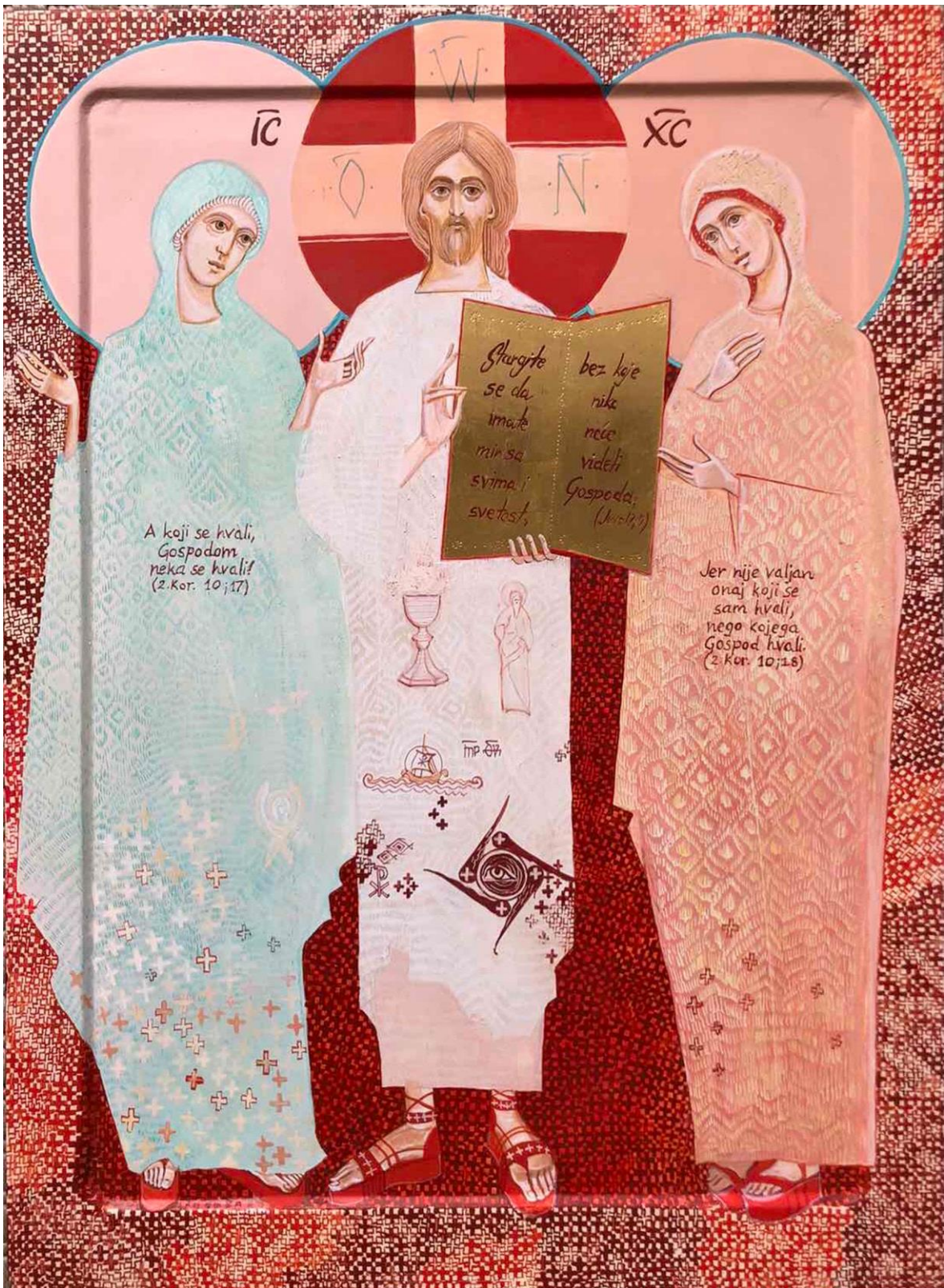
Сл 23: *Алфа и Омега*, 40x50cm, јајчана темпера на дасци, 2020.



Сл 24: Првосвештеник, 30x40цм, јајчана темпера на дасци, 2020.



Сл 25: Покров, 30x40цм, јајчана темпера на дасци, 2020.



Сл 26: А који се хвали, Господом нека се хвали, 30х40цм, јајчана темпера на дасци, 2020.



Сл 27: *Свети Никола*, 30x40цм, јајчана темпера на дасци, 2020.



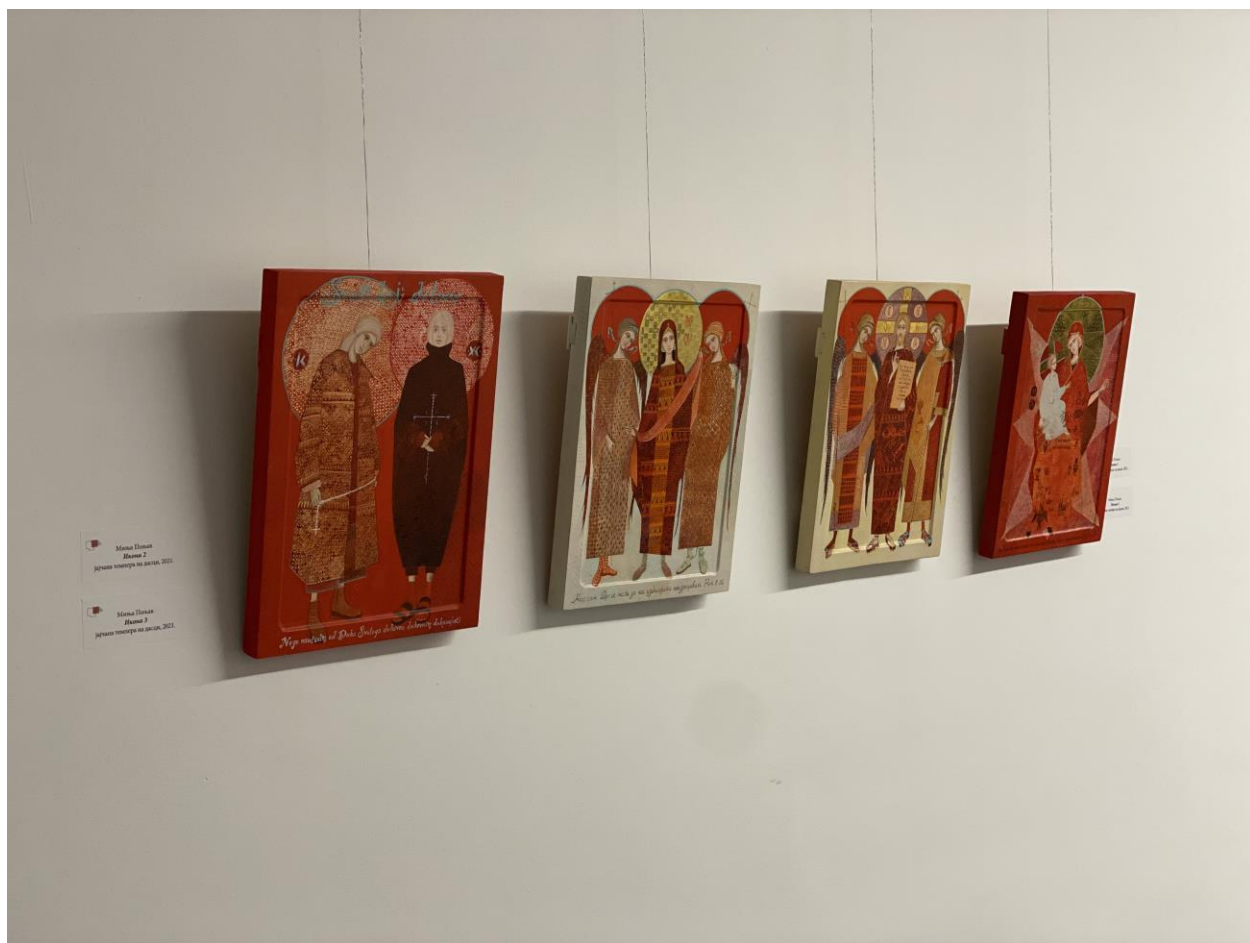
Сл 28: *Света три јерарха*, 40x50цм, јајчана темпера на дасци, 2020.



Сл 29: *Свети Никола*, 50x70цм, јајчана темпера на дасци, 2020.



Сл 30: Модерна галерија Лазаревац, самостална изложба икона, 2022.



Сл 31: Галерија савремене уметности Народног музеја у Смедеревској Паланци, самостална изложба икона (са Анђела Мујчић) 2022.



Сл 32: *Недодирљиво додиривање*, Галерија савремене уметности Центра за културу "Драган Кеџман",
Кучево, самостална изложба, 2021.



Сл 33: *Недодирљиво додиривање*, Галерија савремене уметности Центра за културу "Драган Кеџман",
Кучево, самостална изложба, 2021.

9. ЛИСТА ИЛУСТРАЦИЈА

Слика 1 – [страна 39] *Свенадзиратељ*, 50x70cm, јајчана темпера на дасци, 2020. (Миња Пољак)

Слика 2 – [страна 40] *Невидљива лепота и њене видљиве представе*, 50x70cm, јајчана темпера на дасци, 2020. (Миња Пољак)

Слика 3 – [страна 43] *Облачење у Христа – Свети који јесте који беше и који долази*, 30x40cm, јајчана темпера на дасци, 2021. (Миња Пољак)

Слика 4 – [страна 47] *Свети који јесте и свети који долази*, 30x40cm, јајчана темпера на дасци, 2022. (Миња Пољак)

Слика 5 – [страна 49] *Парабола о мудрим и лудим девојкама*, 30x40cm, јајчана темпера на дасци, 2020. (Миња Пољак)

Слика 6 – [страна 50] *Парабола о мудрим и лудим девојкама 2*, 40x60cm, јајчана темпера на дасци, 2021. (Миња Пољак)

Слика 7 – [страна 52] *Христос у слави*, 40x60cm, јајчана темпера на дасци, 2021. (Миња Пољак)

Слика 8 – [страна 56] *Детаљ са иконе* (сл. 9), 2021.

Слика 9 – [страна 57] *Тајна о Христу и о Цркви*, 50x70cm, јајчана темпера на дасци, 2021. (Миња Пољак)

Слика 10 – [страна 58] *Свети Сава*, 30x40cm, јајчана темпера на дасци, 2023. (Миња Пољак)

Слика 11 – [страна 59] *Детаљ са иконе Свети Никола*, јајчана темпера, 2021.

Слика 12 – [страна 61] *Детаљ фреске Христовог Распећа*, Богородичина Црква у манастиру Студеница

Слика 13 – [страна 62] *Манастир Заум*, Северна фасада цркве (фото. Б. Цветковић)

Слика 14 – [страна 64] *Детаљ са иконе Преображење*, јајчана темпера на дасци, 2020. (Миња Пољак)

Слика 15 – [страна 65] *Облачење у Христа - Апостол Павле*, 30x40cm, јајчана темпера на дасци, 2020. (Миња Пољак)

Слика 16 – [страна 67] *Аја Софија*, поплочавање наоса, мермер, детаљ (фото Fabio Barry)

Слика 17 – [страна 68] *Детаљ мермера*, Црква у Солуну, средина 5. века (фото Fabio Barry)

- Слика 18** – [страна 69] Подна плоча од мозаика, Maria e Donato, Murano века (фото Fabio Barry)
- Слика 19** – [страна 70] *Детаљ са иконе Исус Христос*, јајчана темера на дасци, 2021.
- Слика 20** – [страна 70] *Детаљ са иконе Свети Ђорђе*, јајчана темера на дасци, 2023.
- Слика 21** – [страна 71] *Детаљ са иконе Богородица*, јајчана темера на дасци, 202
- Слика 22** – [страна 71] *Детаљ са иконе Исус Христос*, јајчана темера на дасци, 2021.
- Слика 23** – [страна 90] *Алфа и Омега*, 40x50cm, јајчана темпера на дасци, 2020. (Миња Пољак)
- Слика 24** – [страна 91] *Првосвештеник*, 30x40cm, јајчана темпера на дасци, 2020. (Миња Пољак)
- Слика 25** – [страна 92] *Покров*, 30x40cm, јајчана темпера на дасци, 2020. (Миња Пољак)
- Слика 26** – [страна 93] *А који се хвали, Господом нека се хвали*, 30x40cm, јајчана темпера на дасци, 2020 (Миња Пољак)
- Слика 27** – [страна 94] *Свети Никола*, 30x40cm, јајчана темпера на дасци, 2020. (Миња Пољак)
- Слика 28** – [страна 95] *Света Три Јерарха*, 40x50cm, јајчана темпера на дасци, 2021. (Миња Пољак)
- Слика 29** – [страна 96] *Свети Никола*, 50x70cm, јајчана темпера на дасци, 2021. (Миња Пољак)
- Слика 30** – [страна 97] Модерна галерија Лазаревац, самостална изложба икона, 2022. (Миња Пољак)
- Слика 31** – [страна 98] Галерија савремене уметности Народног музеја у Смедеревској Паланци, самостална изложба икона (са Анђела Мујчић) 2022.
- Слика 32** – [страна 99] *Недодирљиво додиривање*, Галерија савремене уметности Центра за културу ”Драган Кецман”, Кучево, самостална изложба, 2021.
- Слика 33** – [страна 100] *Недодирљиво додиривање*, Галерија савремене уметности Центра за културу ”Драган Кецман”, Кучево, самостална изложба, 2021.

10.БИОГРАФИЈА

Миња Пољак рођена у Београду 26.01.1991. године.

Дипломирала на Факултету примењених уметности, Универзитета уметности у Београду – одсек сценографија, на којем је тренутно студент докторских академских студија – одсек примењено сликарство. Редован је члан УЛУС-а на сликарској секцији и УЛУПУДС-а на секцији за сценографију и костимографију. До сада је учествовала на шеснаест самосталних и на преко педесет жирираних колективних изложби у земљи и иностранству, аутор је сценографија за више позоришних представа и филмова.

Самосталне изложбе:

- 2022. *Изложба икона*, Модерна галерија Лазаревац
- 2022. *Тело Антитело*, Културни центар Београда
- 2022. *Умеће живљења*, Галерија савремене уметности Народног музеја у Смедеревској Паланци
- 2021. *Време живота*, Народни музеј Врање
- 2021. *Недодирљиво додиривање*, Народни музеј Лесковац
- 2021. *Изложба икона*, Центар за културу Шабац
- 2021. *Недодирљиво додиривање*, Културни центар “Лаза Костић”, Сомбор
- 2021. *Недодирљиво додиривање*, Галерија савремене уметности Центра за културу”Драган Кецман”, Кучево
- 2021. *Контемплација*, Центар за културу Ковин
- 2021. *Иступљење*, Галерија савремене уметности Народног музеја у Пожаревцу
- 2021. *Метаморфозис ту сотерос*, Галерија”Чедомир Крстић”, Пирот
- 2021. *Недодирљиво додиривање*, Галерија Форма, УПИДИВ, Нови Сад
- 2020. *Изложба сценографских и костимографских скица и фотографија продукција*, Галерија “Кућа Буре Јакшића”, Београд
- 2020. *Преображај*, Меморијална галерија “Душан Старчевић”, Смедеревска Паланка
- 2020. *Контемплација*, Галерија Центра за културу Мајданпек
- 2020. *Парусија*, Мала галерија УЛУПУДС-а, Београд

Значајнији пројекти:

2022.март, представа „Лутка са кревета 21“, Ђорђе Лебовић, Српско народно позориште, аутор сценографије и костимографије

2018.јануар, представа “*Лажа и паралажа*”, Јован Стерија Поповић, Српско народно позориште, аутор сценографије и костимографије.

2017.септембар, монодрама “*Точак*”, Бранко Јанковић, позориште у Крупњу, аутор сценографије, костимографије и графичког дизајна представе.

2017.март, представа “*Демон и пророк*”, по мотивима Пушкина, УК Вук, аутор сценографије и костимографије.

2016.септембар, представа “*Паразити*”, Маријус Фон Мајенбург, Београдско драмско позориште, аутор сценографије.

2016.март, представа “*Сибила или Берт*”, Велимир Лукић, Народно позориште Кикинда, аутор сценографије, костимографије и графичког дизајна представе

2015.мај, представа “*Не могу да платим и нећу да платим*”, Дарио Фо, Народно позориште Кикинда, аутор сценографије.

2014.представа “*Госпођица Јулија*”, Аугуст Стриндберг, Факултет драмских уметности, аутор сценографије са Јеленом Дунђеровић

Колективне изложбе:

2022. *Све наше награде/Велика групна изложба Лауреата пролећне изложбе 2021*, Галерија УЛУС

2021. 35. *Октобарски ликовни салон*, Центар за културу Ковин

2021. *ЕМАИЛ АРТ Унутрашња покретљивост*, Мултимедијални културни центар Сплит, Хрватска

2021. *Сајам уметности „САФ”* (Contemporary Art Fair), Галерија Озон, Београд

2021. *VII Бијенале акварела*, Галерија СКЦ, Нови Београд

2021. *Пролећна изложба УЛУС-а*, Невидљиви портрет, Уметнички павиљон “Цвјета Зузорић”, Београд, (награда пролећне изложбе 2021.)

2021. *XXV Изложба икона*, Галерија Културног центра Шабац

2021. *XXII Пролећни ликовни салон*, Галерија центра за културу “Масука” Велика Плана

2021. *Ликовни салон младих 2021*, Галерија ММЦ, Културни центар Нови Пазар

2021. *МиниФОРМАрт 2021*, Удружење Креативна Фабрика, Арт - кафе галерија Тулуз Лотрек, Београд

2021. *Поглед у неочекивано*, Уметнички павиљон “Цвјета Зузорић”, Београд

2021. *Изложба нови чланови УЛУС-а*, Уметнички павиљон “Цвјета Зузорић”, Београд

2020. *Бескрајност*, Удружење Креативна Фабрика, Арт - кафе галерија Тулуз Лотрек, Београд

2020. *Новогодишња празнична изложба “Варошки салон”*, Галерија “Ранчићева кућа”, Центар за културу Гроцка

2020. *Рефлексија IV*, Арт галерија & кафе “Бети форд” Скадарлија, Београд

2020. *Магновење*, Галерија “Ателиер ДивАрт”, Београд

2020. *Пишем, пишем ин короно оришем*, Младински центер Вич, Љубљана, Словенија

2020. *38. Јесењи ликовни салон*, Центар за културу и уметност Алексинац

2020. *“Поглед у будућност”* удружење грађана “Крила Анђела”, Нови Козарци, Конак књегине Љубице, Београд

2020. *27. Јесењи ликовни салон*, Галерија центра за културу “Масука” Велика Плана

2020. *58. Октобарски ликовни салон*, Културни центар Лесковац

2020. *26. Изложба акварела* - Галерија - Културни Центар Шабац

2020. *АртАпстракт 2020*, Удружење Креативна Фабрика, Арт - кафе галерија Тулуз Лотрек, Београд

2020. *52. Мајска изложба*, Уметнички преврат, УЛУПУДС, Балкан Биоскоп, Београд

2020. *34. Октобарски ликовни салон*, Центар за културу Ковин
(Похвала жирија на 34. октобарском ликовном салону у Ковину за сценографију)

2020. *Годишња изложба Дизајн секције УЛУПУДС-а*, Студентски културни центар, Београд

2020. *Мали формат* - Галерија - Културни Центар Шабац

2020. *Импулс*, Удружење Креативна Фабрика, Арт - кафе галерија Тулуз Лотрек, Београд

2020. *Портрет на икони*, Галерија “Кућа Ђуре Јакшића”, колективна изложба, Београд

2020. *Уметнички импулс отпора*, Галерија СКЦ, Ријека, Хрватска

2020. *Моје културно благо “Danible - Networkers” Codanec*, Улм, Немачка

2020. *Контакт*, Удружење Креативна Фабрика, Арт - кафе галерија Тулуз Лотрек, Београд

2020. *РеАрт фестивал “Пут у Лилипут”* минијатура, Осиек, Хрватска

2020. *27. изложба цртежа*, Галерија - Културни Центар Шабац

2020. *БГ минијатура 2020*, АртЦентар, Београд

2020. *IV Међународно бијенале уметничког цртежа*, Меморијална галерија “Душан Старчевић”, Смедеревска Паланка

2020. *Мали формат УЛУПУДС-а*, групна изложба, Центар за културу Велика Плана, Центар за културу Стара Пазова, Центар за културу Деспотовац, Културни Центар Параћин, Културни Центар Јагодина, Градска галерија Ариље, Културни центар Крушевац, Галерија “Сингидунум” Београд

2020. *Традиционална годишња изложба*, АртЦентар, Београд

2020. *XXI Пролећни ликовни салон 2020*. Галерија центра за културу “Масука” Велика Плана

2018. *Групна изложба секције сценографије и костимографије “Кутија или не?”*, УЛУПУДС, Галерија Сингидунум, Београд

2018. *50.Мајска изложба 2018. Трајње*, УЛУПУДС, Галерија НБС-а, Београд

2018. *Прво Бијенале црквене уметности*, Уметнички павиљон “Цвијета Зузорић”, Београд

2018. *Групна изложба новопримљених чланова УЛУПУДС-а*, Галерија СУЛУЈ, Београд

2017. *Гостовање позоришне представе “Демон и пророк”* на позоришном фестивалу у Петрограду и Минску

2017. *Оцени се, групна сценографска изложба*, доњи фоаје, Народно позориште, Београд

2014. *Испитна представа “Госпођица Јулија”* Аугуст Стриндберг, добитник награде на позоришном фестивалу у Петрограду

2014. *Дипломска изложба*, Музеј примењене уметности, Београд

2014. *Дизајн ентеријера и намештаја*, Комбанк Арт хол, зграда “Политика”, Београд

Изјава о ауторству

Потписана мр Пољак Миња

број индекса 117/2019

Изјављујем

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

„Вишедимензионалност иконе – есхатолошки простор у историјском времену – вишемедијска инсталација икона и слика“

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према другим програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да ниам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду 02.06.2023

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације
дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора: **мр Миња Пољак**

Број индекса: 117/2019

Докторски студијски програм: Пимењена уметност и дизајн

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

„Вишедимензионалнот иконе – есхатолошки простор у историјском времену – вишемедијска инсталација икона и слика“

Ментор: мр Мирослав Лазовић, редовни професор

Потписана Миња Пољак

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности у Београду.

Потпис докторанда

У Београду 02.06.2023

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

„Вишедимензионалност иконе – есхатолошки простор у историјском времену – вишемедијска инсталација икона и слика“

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

Потпис докторанда

У Београду 02.06.2023
