

ОНТОЛОШКО-ГНОСЕОЛОШКИ ПОГЛЕДИ НА ЛЕПОТУ У ВИЗАНТИЈСКОЈ ЕСТЕТИЦИ

ONTOLOGICAL-EPISTEMOLOGICAL VIEWS OF THE BEAUTIFUL BYZANTINE AESTHETICS

Summary: *The paper approaches the ontological-epistemology aspects of the beauty of Byzantine art. Byzantine aesthetics and Byzantine art are unjustly neglected in the history of aesthetic thought. Christian aestheticians have an ambivalent attitude towards art. Because, Byzantine painting represents reality show based on the Christians view, where absolutizes a new dimension of spirituality and aesthetics deriving from the ontological-epistemological positions. The phenomenon of beauty in Byzantine art is primarily deposited in epistemological components, where everything is directed to the knowledge of the truth. In Byzantine art beauty has, above all, spiritual character; it does not have a classical aesthetic dimension, but primarily because the ontological character is recognized as one of the innumerable divine energies and of phenomena. The Byzantine painter makes an effort to realize the creative transformation of matter into a unique experience community and relationship with God, who volatility of the world beyond the ontological light that is converted from non-being into being.*

Key words: *Byzantine aesthetics, beauty, epistemology character art, ontology of light, being and non-being.*

Сажетак: *У раду се приступа онтолошко-гносеолошким погледима на лепоту у византијској уметности. Византијска естетика и византијска уметност су неправедно запостављене у историји естетске мисли. Хришћански естетичари имају амбивалентан став према уметности. Византијско сликарство представља приказ стварности утемељене на хришћанском светоназору, где се апсолутизује једна нова димензија духовности и естетике која произилази из онтолошко-*

¹ Доктор философских наука, ужа научна област Естетика, доцент на Филозофском факултету Универзитета у Бањој Луци. E-mail: natasa.vilic@unibl.org.

гносеолошке позиције. Феномен лепоте у византијској уметности је, пре свега, положен у гносеолошкој компоненти, где је све усмерено ка спознаји истине. У византијској уметности лепота има, пре свега, духовни карактер, она нема класичну естетску димензију, него, пре свега, онтолошки карактер јер се исказује као једна од безброј божанских енергија и номена. Византијски сликар чини напор да оствари креативни преображај материје у јединствени доживљај заједнице и односа са Богом, који непостојаност овога света превазилази онтолошким светлошћу које из небића преводи у биће.

Кључне ријечи: византијска естетика, лепота, гносеолошки карактер уметности, онтологија светлости, биће и небиће.

Целокупна средњовековна естетика² као и средњовековна уметност биле су у служби апологије и глорификовања славе, величине и красоте Бога као највишег бића. Уметност и естетика треба да допринесу величању и потврди објављене вечне Истине. Религиозне и верске истине и верски митови су основне теме бављења средњовековних уметника. Све је у служби хришћанске вере и мишљења где се настоји да трансцендентални свет учини приступачним обичном човеку.³ Уметност, као и естетска мисао тог времена, покушавају да на један уверљив, систематичан и убедљив, али и пријемчив начин, у делима уметности дају „слику“ опасних и неподобних истина.⁴

Философ који се бави естетском мисли тог времена има за циљ да одстрани све јеретичке мисли које би могле ставити у сумњу да је једина истинска лепота „апсолутно највиша лепота“ Једнога Бога. Типичан тзв. естетски проблем тог времена јесте садржан у питању: У какве мисаоне активности ставити лепоту природе, као и лепоту уметности, односно – како да лепота буде скромно испољена у односу на бескрајну величину апсолутне божанске Лепоте?! Како би дали могући одговори на ова питања, философи тог времена се користе теолошким

² Овде реч „естетика“ узимамо веома пажљиво, јер се она не односи на естетику као философску дисциплину коју је утемељио Александар Баумгартен у осамнаестом веку, него представља став средњовековних философа о феномену уметности који је укорпоран у њихова философска учења да би послужило одрживости истих.

³ Преко старогрчке философске традиције и неоплатонизма у Средњем веку распрострањено је учење о Богу као светлости и извору свих бића, свега постојећег, па тако и лепоте. Појавни свет јесте манифестација Бога, стога је и лепота чулнога света садржана у трансцендентној Лепоти која се вреднује на темељу удела неке ствари у метафизичкој светлости. Према томе, лепота у појавном свету носи у себи Божји лик који нас упућује на постојање више духовне реалности.

⁴ Погледати у: Martin Grabmann, *Die Geschichte der scholastischen Methode I*, Freiburg, 1909, p. 36 - 37.

мисли. Вилхелм Винделбанд каже да је таква естетичка мисао „ипак већином стерилна развученост истраживања (...) стално понављање и преобртање аргумената, расипање оштроумности на умјетна (...) питања, хладне школске досјетке, све су то црте које у ствари неминовно припадају свјетско - историјском процесу научавања (...) што приказује средњовјековна филозофија.“⁵ Средњовековни естетичари покушавају да покажу какав став треба да има хришћанин према уметности уопште. Сви до једног се прибојавају онога што уметност носи собом и у себи самој, а то је, пре свега, онај чулни елеменат, који је по хришћанском светоназору исто као сам чин греха који води у свеопшту грешност којој је лако поводљива сама људска природа. Задатак уметности, у схватању средњовековних естетичара, мора бити да човека наводи ка смирености, моралности и побожности. Иако су свесни свеприсутног чулног елемента у уметности, они осећају снагу и моћ уметности коју она има не само на чулност, него на човекову душу. Зато се и уметност „ангажује“ да би била у служби ширења и пропагирања хришћанске истине и учења.

Хришћански естетичари имају један специфичан, амбивалентан став према уметности уопште. Они истовремено осуђују уметност, али, с друге стране, свим силама желе да ту исту уметност „прилагоде“ хришћанским догмама. С тим у вези, Аурелије Августин поставља себи задатак да укаже како на најбољи начин уметност слави и велича божанску Лепоту. По први пут се у естетској мисли на начин А. Августина поставља питање и о феномену ружног. Он сматра да је ружно само оно што је индивидуално, а нипошто оно што би могло бити универзално. Машта човека води к вањском украшавању ствари. Сви ти видљиви украси не доприносе моралности. Напротив! Из овога се запажа да у средњовековној естетици, у хијерархији вредности, естетско се налази испод етичког. Зашто? Основни циљ и задатак уметности уопште јесте да се достигну моралне и религијске (хришћанске) истине. Теолошка поетика има задатак да ствара искључиво ону врсту стихова који певају о божанском бићу. Свако друго певање изобличава поезију. Зашто? Одговор налазимо у речима Ернст Роберта Курцијуса који каже: „Бог је људима ставио поезију у срце да би их уздигла према небу из којег она потиче.“⁶ Аурелије Августин је поседовао префињен осећај за естетски феномен, што је необично за време у коме је живео. Он сматра да Бог јесте узор лепоте; Бог јесте мера лепоте; Бог јесте стваралац целокупне лепоте; и присутност лепоте у појединачној ствари јесте сигуран

⁵ Wilhelm Windelband, *Povijest filozofije*, Zagreb: Kultura, 1956, str. 311.

⁶ Ernst Robert Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Zagreb: MH, str. 548.

доказ да је лепота створена од Бога. Према томе, суштинска карактеристика лепоте по мишљењу А. Августина јесте да је форма сваке лепоте јединствен(и) Бог. У том смислу, лепота се одређује као свеукупност, јединство и целовитост.⁷ Ипак, свестан је и тога да постоји и ружно, које је, по њему, само релативна деформисаност лепоте.⁸

Историја естетике врло скромно говори о византијској уметности и византијској естетици. Морамо бити свесни чињенице да је византијска естетика део опште (светске) естетике. Византијска естетика поседује своју специфичност, јер користећи се текстом као темељом тумачења и разумевања стварања света посматра целокупну уметност, а посебно архитектуру и иконе. Ова естетика и уопште византијска уметност не допуштају било какву врсту субјективности, јер сам процес уметничког изражавања кроз сликање икона подразумева поштовање строго успостављених ритуала и обреда који су искључиво повезани са Црквом.⁹ Уметник на тај начин успоставља специфичну енергетску повезаност са највишим божанским редом. Овде се може уочити сличност са Аристотеловим схватањем уметничког стваралаштва као преобразбе безобличне материје у одређени облик чиме се из небића пре-образује биће. Сликари икона, заправо, поседује моћ да енергију светог које је невидљиво за свакидашње људско око пре-образи у биће које је оваплоћено у лепоти створене иконе. Византијско сликарство посматрано уопште представља приказ стварности која се темељи на хришћанском светоназору, где се апсолутизује једна нова димензија духовности и естетике која произилази из онтолошко-гносеолошке позиције. Овако схваћена естетика зачиње се код кападокијских отаца, али свој истински ток има тек код Аурелија Августина, Климента Александријског, Василија Великог и Диониса Ареопажите, који се ослањају на платонистичке и неоплатонистичке идеје „идеално прекрасног“ које су модификовали и прилагодили хришћанском личносно-трансценденталном схватању Бога чиме су постигли својеврсну антиномичност „апсолутне лепоте“ која је и трансцендентална и иманентна појавном свету.¹⁰

⁷ Ако постоје ствари које су ружне, то никако не може нарушити хармонијску јединственост космоса; космос као дело савршенства – Бога – мора бити и јесте апсолутно леп (иако у њему постоје ружне и зле ствари, које би, посматране саме за себе, биле супротност јединственој лепоти целине).

⁸ Ипак, и ружно има свој „задатак“, а то је да служи лепоти и да омогућава њено истинско испољавање.

⁹ Византијски сликари су пре самог чина сликања приступали посту, молитви, исповедању, читању житија, литургијама и сл.

¹⁰ Виктор Васиљевич Бичков, *Византијска естетика*, Београд: Просвета, стр. 20.

Специфичност византијске и уопште православне естетске мисли може се сагледати једино у контексту историје философије и историје уопште. Византијска уметност је настајала и развијала се на простору Источног римског царства у периоду од петог века до пада Цариграда у другој половини петнаестог века. Ипак, с обзиром на саму моћ Византијског царства и његов утицај на сусједне православне народе, византијска уметност оставила је неизбрисив и драгоцен траг у уметничким делима која су стварана на србским просторима, као и просторима Бугарске и Русије. Специфичност византијске уметности јесте у томе што она у себи носи мешавину западне и источне византијске уметности која је у суштини тежила да у себи синтетише елементе старогрчке, римске и источњачке уметности. Ипак, све су присутније тежње да се византијска уметност осамостали и да у себи заснује аутохтоне тзв. естетске принципе византијске уметности с циљем да сама византијска уметност мора да има за свој централни задатак, да кроз и преко створених дела уметности, материјализује врховни теолошки номос хришћанског учења, тако да је њена централна идеја водиља била да као таква тадашњем човеку преноси хришћански религиозни поглед на свет.

Оно што се да запазити у самој византијској уметности јесте да она у својој својеврсној генези има ток који се може поделити на неколико периода, а то су: период Јустинијана који је трајао од петог до шестог века; период Иконоборства који је трајао од осмог до деветог века; период Комина који је трајао од деветог до дванаестог века; и, период Палеолога који је трајао од тринаестог до петнаестог века. За такозвани Јустинијанов период карактеристично је стварање у области архитектуре када су заправо створена епохална дела византијске уметности - на пример, Аја Софија у Цариграду, Сан Витале у Равени и Еуфразијева базилика у Поречу. Архитектоника Аја Софије карактеристична је по томе што је она саграђена од камена, а њен ентеријер је украшен многобројним мозаицима. Правоуганог је облика, наткривен огромном куполом на којој су прозори и две полукуполе и још четири мале полукуполе и апсида. Грађевина Сан Витале је, за разлику од Аја Софије, октагонална грађевина, која има постављену куполу на врху. У самој базилици ентеријер је уређен са мноштво мозаика на којима се налазе прикази Цара Јустинијана са свитом, који у својим рукама држи посуду, и Царица Теодора која је такође са својом свитом и у рукама држи пехар. Позадина мозаика је осликана у златним бојама, саме фигуре су

издужене¹¹ и постављене фронтално. Оно што се такође да лако запазити, а што је једна од карактеристика византијске уметности уопште јесте што је основни ликовни елемент линија. Период који је назван Иконоборство јесте период у византијској уметности који је настао после смрти цара Јустинијана и сеобе народа и освајања нових територија¹². За овај период је значајно што се почиње забрањивати сликање и уопште приказивање људских ликова и фигура у сакралним објектима. Ипак, овај период није дуго трајао и сам сукоб међу свештенством завршен је на тај начин што је победила струја која је дозволила да се људски лик користи у приказима самих божанстава. После овог периода наступа такозвани Комински период који је своју експанзију доживео највише у Македонији за време династије Комина. Од тога периода најзначајнија су дела из области архитектуре као што су, на пример, споменици Светога Луке у Фокиди, Свете Софије у Охриду, Светог Пантелејмона у Нерези и сл. Основне уметничке, естетске и архитектонске карактеристике овога начина градње могле би се свести на то да је њихова основа постављена као уписани грчки крст који је, с једне стране, сажет јер је купола постављена на зидовима, а с друге стране, развијен, јер је ту купола постављена на стубовима. Куполе, пак, имају тамбур са прозорима, а зидови су грађени од цигле и камена и истовремено са основним законима тадашње естетике украшавани, па је на крају сама фасада полихромна. У овоме периоду се развија и вајарство, где се могу запазити неке од основних карактеристика вајарства тога доба, а то је да су рељефи урађени такозваном штуко техником, те да је животињски и биљни свет који се приказује у форми преплета који су постављени око значајнијих фресака, али и на самим капителима. Овај период завршава истовремено са крајем династије Комина и новом владавином династије Палеолога када настаје такозвани период Палеолога у византијској уметности. За овај период је карактеристично што је на самој позадини фресака први пут сликан сам простор, чиме долази до изражаја како пластичност, тако и тродимензионалност. Међутим, сликарима и уопште уметницима овог периода није нимало страна ни декоративност.

Оно што је значајно нагласити, а што се ипак оставља неправедно на страницама историје естетског про-мишљања јесте сама улога и значај естетске мисли и утицаја византијске уметности на светску, а посебно на словенску духовну традицију и уметничко стваралаштво.

¹¹ За разлику од античког мерила лепоте, односно саме пропорције фигуре људског тела која се кретала у односу 1:7, у византијској уметности тај је однос нешто другачији - то јесте 1:9, што би значило да дужина девет глава улази у висину једног тела.

¹² Те нове територије су насељавали народи попут Арабљана, Авара, Персијанаца, Словена.

Навешћемо пример како је од једанаестог и дванаестог века утицај стила и начина рада у византијској уметности доспео на плодно тле у Русију, који је радо прихваћен, пре свега, у архитектури, али и у сликању икона које су постале најзначајнија уметничка дела византијског периода у Русији. За иконе тога доба карактеристично је то што су у први план постављене велике површине на којима се слика чистим бојама, скоро без сенки, али са свеприсутним ритмовима чистих вијугавих линија. Најзначајнији сликар икона био је Андреј Рубљов чије је најпознатије дело остала икона Старозаветне Тројице.

Сам феномен лепоте у византијској уметности је, пре свега, положен у гносеолошкој компоненти, где је све усмерено ка остварењу јединог циља, а то је сазнање истине. У византијској философији је свеприсутан став по коме се мора поново успоставити хармонија између творевине и Творца, а резултат тог напора јесте изновно по-јављивање енергије као највише лепоте, која се код византијских философа схвата као непролазност, надилажење смрти, а могућа је тек у постизању заједништва са Богом. Као таква, та лепота јесте апсолутна супротност „стравичној ружноћи“ и самом „паклу ништавила“ као инхерентним пролазним творевинама природе.¹³ Оно од чега не беже византијски сликари и уметници уопште јесте и присуство зла у свету и у људској природи, које се показује на сликама или у византијским књижевним делима као само дејствовање демона у свету и у човековој души, што се на иконама, на сликама и у књижевним делима исказује као естетска категорија ружно. Лепота потраге за истином јесте као сама лепота исказана кроз и преко симболике боје на сликама и лепоте светлости. У византијској уметности уопште лепота има, пре свега, духовни карактер, она нема класичну естетску димензију, него пре свега онтолошки карактер јер се исказује као једна од безброј божанских енергија и номена. Философи овог доба лепоту деле на апсолутну или истинску лепоту и привидну лепоту¹⁴; ово њихово мишљење је теолошко-онтолошки утемељено на чињеници постојања лепоте тварног и нетварног света и сви одреда сматрају да све ствари нису под-једнако лепе него да постоји својеврсна хијерархија лепоте. Ипак, овде се уочава утицај Платоновог схватања да је лепота оспољавање (у делу) идеје лепога, где је ствар лепша уколико у себи носи (поседује) више одраза идеје лепога. Тако и у византијској естетици уметничка творевина је лепша уколико у себи носи одраз лепоте Творца, то јесте уколико је она оваплоћење самог логоса на начин на који истинска или апсолутна

¹³ Павле Евдокимов, *Православље и уметност*. Београд: Библиотека Завет, 1997, стр. 163.

¹⁴ Византијски философи оно што именују као привидну лепоту означавају речју прекрасно.

лепота се про-јављује у свету.¹⁵ Када говоре о икони, византијски естетичари, заправо, говоре о „слици“, јер слика, како је доживљава и схвата Дионисије Ареопагита, јесте сам знак, канон, красота; из тог разлога „слика“ поседује надестетску, то јесте сазнајну функцију, јер она непосредно делује на човекову душу и као таква бива посредником између сфера бића и надбића, то јесте између појавног и непојавног света и зато моћ уметности јесте била у њеној способности експресије духа.¹⁶

Управо, због успостављања онтолошко-гносеолошког погледа на лепоту у византијској естетици, готово да се сам уметник не цени, јер се на њега гледа као на медијум који поседује благодет да енергију трансформише у дело уметности. Лепота душе како уметника, тако и посматрача дела уметности мора бити усмерена ка невидљивој лепоти која егзистира у души која се мора по-везати у чин стваралачког преображаја бића. Такву моћ поседује пре свега уметник. Овде се заправо уочава стварање везе егзогезе са анагогијом, а што је заправо последица утицаја античке гносеолошке мисли. Старогрчка уметност је поседовала онтолошки карактер. Калогатија је успостављала разлику између духовног и материјалног док је онтологија спајала ове појмове. С друге стране, византијска уметност је гносеолошка, психолошка и етичка, где је упоришна и највиша тачка сам логос. Тако схваћена лепота јесте као светлост која просејава из врховне и апсолутне лепоте самог Бога. Сва оспољена лепота у византијским делима уметности у крајњој линији јесте „преобразба, а преобразба (прволик, прототип), је оно што је на икони изобразено“¹⁷ из лика Божјег у стварни свет где целокупно људско биће бива про-светљено апсолутном лепотом. По својој духовној природи човек тежи ка лепоти. Зашто? Човек јесте био и остаће „у сродству са Богом и у тој сличности манифестује Божанску лепоту.“¹⁸ У том сусрету човека и апсолутне лепоте заправо долази до спајања тварне и нетварне природе што јесте стање апотеозе, јер управо кроз сам чин апотеозе човекова душа доспева до спознавања своје истинске природе и циља своје егзистенције, а то је спознаја „неизречене и неизјашњене лепоте (...) свега постојећег...“¹⁹ Лепота иконе огледа се у поштовању природе као Божје творевине од стране самог византијског уметника, који не пориче природу, него је истински поштује, али има

¹⁵ Интересантно је приметити да у византијској естетици постоји више облика кроз које се појављује сам појам лепоте, а то су: лепота природе и света, лепота тела, лепота душе, лепо у уметности.

¹⁶ Виктор Васиљевич Бичков, *Византијска естетика*, Београд: Просвета, 1991, стр. 139.

¹⁷ Свети Јован Дамаскин, *Источник знања*, Никшић: Јасен, 1997, стр. 326.

¹⁸ Павле Евдокимов, „Апофаза и узлазни пут иконе“, У: *Православље и уметност*, Београд: Библиотека Завет, 1997, стр. 102.

¹⁹ Виктор Васиљевич Бичков, *Византијска естетика*, Београд: Просвета, 1991, стр. 110.

жељу да је пре-образи и да јој тиме да статус вечног оп-стојања. Својим стваралаштвом византијски сликар жели да об-јави унутрашње начело материје, а то је *логосни* потенцијал материје.²⁰ Човеков задатак јесте да покуша својим делима, мислима и уметничким стваралаштвом сачувати ту апсолутну „красоту неповређеном“²¹. Уметник не потчињава материју за-датим формама и идеји, он не врши насиље над природом у циљу испуњења неког циља.²² Лепота у појавном свету се про-јављује преко лепоте душе која се показује кроз чињење добрих и моралних дела, док лепота тела се про-јављује у бесмртности. О лепоти тела човек мора говорити, јер кроз чулно оспољено он улази у сферу духа, то јесте преко појавне лепоте он се уз-диже до духовне лепоте. Оно што човек себи мора поставити као имепратив јесте да „увек треба имати посла не са лепотом, него са оним што она означава“²³, а што би у крајњој линији за византијског човека значило Бог се показује као оспољена лепота у свету. Према томе, хришћанско-византијско схватање лепоте јесте нераздвојно са појмовима добра и истине, а што у крајњој линији значи да је у византијском естетичком схватању лепота сам онтолошко-гносеолошки појам. Овде ћемо се осврнути на феномен светлости у византијском сликарству који отвара естетска и онтолошка питања. У византијском сликарству имепратив који је постављен пред сликара јесте да сваки део слике мора бити осветљен. То значи да светлост мора падати централно да ба свако биће и сваки објекат који је приказан на слици био осветљен. У византијском сликарству не може се наћи икона на којој светлост пада укосо или баца сенку, или, пак, на којој једно биће делом заклања друго. Светлост мора да даје јасан и трајан идентитет приказаним бићима и они сами морају да носе ту светлост са собом и из себе. Ипак, не смемо се олако заварати да не постоје на иконама неосветљена бића. То су начини приказа демона који постоје насупрот бићима која учествују у светлости. Демони не учествују у светлости и тај мрак из којег долазе и који носе у себи и са собом добровољно бирају и тиме теже ка ништавилу. Демоне не смемо доживљавати као естетски ружне. Зашто? Византијски сликар демоне приказује као наказе, али њихов лик не тежи ка ружноћи, већ је у мраку и тежи ка безобличности.²⁴ У византиском сликарству светлост има

²⁰ Христо Јанарас, *Слобода морала*, Крагујевац: Каленић, 2007, стр. 190.

²¹ Виктор Васиљевич Бичков, *Византијска естетика*, Београд: Просвета, 1991, стр. 110.

²² Овде је реч о идеолошким циљевима, јер је уметност у служби религије, то јесте хришћанске мисли. Погледати у: Христо Јанарас, *Слобода морала*, Крагујевац: Каленић, 2007, стр. 195.

²³ Виктор Васиљевич Бичков, *Византијска естетика*, Београд: Просвета, стр. 110.

²⁴ Стаматис Склирис, *У огледалу и загонетки*, Београд: Православно богословски факултет, 2005, стр. 32.

онтолошки и естетски карактер. Светлост није додатак бићу, него је светлост основна претпоставка израњања бића из небића. Својим оностраним карактеристикама светлост ствара и сам простор који по својим онтолошким законитостима надилази природне законитости. По том устројству, ни једно биће се не може изгубити у онтолошкој светлости. Основна карактеристика византијског сликарства јесте што бића постоје захваљујући томе што су пре-позната и при-зната од стране самог Бога, а то стање се при-казује наношењем светлости. Из тог разлога, естетика се сусреће веома блиско са онтологијом, јер су бића управо и лепа зато што учествују у самој божанској светлости. Овде се да наслутити да се онтологија управо у византијској икони поистовећује са гносеологијом, јер можемо (с)по-знати само она бића која су (с)по-зната од Бога, осветљена од стране сликара и на тај начи нам представљена.

У византијској естетици количина светлости коју уметник наноси и уноси у слику није увек иста, јер он са светлошћу не жели да приказује разне ефекте, колико год га они фасцинирали. Византијски сликар естетику која се темељи на природним појавама сматра као пролазну, али његове тежње у сликању су усмерене ка непролазном, надбивственном. Естетско – онтолошки доживљај личности или догађаја приказаних на икони не зависи од количине светлости, него од самог начина на који су осветљене личности и/или догађаји, јер византијска светлост на икони јесте увек и једино претпоставка постојања бића.²⁵ Византијски сликар не жели да при-каже природну светлост, његов задатак јесте да при-каже онтолошко постојање кроз динамику борбе светлости и сенке/а. Ипак, оно што морамо рећи свакако да нам је основе схватања значаја светлости за иконосликарство и византијску уметност уопште дао Филон Александријски који је био веома добар познавалац блискоисточног и платоновског схватања феномена светлости. Сам Филон Александријски опозицију светлост – тама схвата на гносеолошки начин као: знање – не знање, добро – зло и естетски прекрасно

²⁵ С. Склирис прави поделу на основу онтолошког критеријума изражавања светлости на слици: уметничке традиције које користе феноменократију натуралне светлости; они не дефинишу једноставно бића, него у зависности од сенке она могу бити заклоњена, што их доводи готово у само непостојање (С. Склирис то именује као „онтологију сенке“ или „онтологију која тежи ништавилу“); традиција чврстих обриса и трајне светлости која не прети да ће ишчезнути, јер трајно постојање ових ликова базира се на њиховим снажним природним особинама, попут величине, облика, боје и сл. (С. Склирис овако наношење светлости именује као „неумитна натурална онтологија“, коју одликује старе персијске и индијске цртеже и коптске минијатуре); и само византијско сликарство које је специфично у целокупној светској културној баштини. (Овде С. Склирис говори да постоји дијалектика светлост – сенка, која изражава лична бића и он је именује као „слободна персонална онтологија“). Погледати у: Стаматис Склирис, *У огледалу и загометки*, Београд: Православно богословски факултет, 2005, стр. 44.

(лепо) – ружно. Он своје учење наставља на учења византијских философа по којима је сазнање божанства разумом немогуће и тежио је превазићи агностицизам на начин да укаже да је ипак Бога могуће спознати преко емоционално-естетског доживљаја. Дионисије Ареопагит светлост по-везује са добром, те је за њега светлост гносеолошко-онтолошка категорија - гносеолошка улога светлости јесте у томе да из Добра морају про-изаћи зрачења светлости свим разумним бићима према снази њихових опажајних способности. Та светлост има моћ да се увећава и да протерује заблуде. Она се перципира не физичким очима, него према степену духовног раста. Дионисије Ареопагит светлост поистовећује и са прекрасним (лепим), али прави и дистинкцију између лепоте (прекраснога) и светлости, јер је, по њему, светлост општија и духовнија категорија од прекрасног (лепоте). Светлост је та која безоблично пре-води у прекрасно (лепо) и зато се искључиво може опазити „духовним видом“. Естетски израз такве светлости чини византијску икону једним сасвим новим уметничким изразом. Он руши законитости природног поретка света и при-казује човека који надилази своје природно постојање. У естетици, као и уметности, она је оригинална и по-јављује се као „аутентични модернизам“²⁶. Ово је значајно јер се по први пут у саму уметност у-води елеменат апсолутне слободе, то јесте слобода која је лишена свих дотадашњих естетских доживљаја, али и слобода у односу на природни узор и модус на који се он до тада приказивао. Као такав он чува лепоту створенога света (уметности), али јој се ни на који начин не потчињава. Сам византијски сликар чини напор да оствари својеврсни и аутентични кретивни преображај материје у јединствен доживљај заједнице и односа са Богом, који непостојаност овога света превазилази онтолошком светлошћу која из небића преводи у биће.

Литература

Бичков, Виктор Васиљевич. *Византијска естетика*. Београд: Просвета, 1991.

Curtius, Ernst Robert. *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*. Zagreb: МН.

Grabmann, Martin. *Die Geschichte der scholastischen Methode I*. Freiburg, 1909.

²⁶ Стаматис Склирис, *У огледалу и загонетки*, Београд: Православно богословски факултет, 2005, стр. 148.

Dionysius of Fortuna. *The painters Manual of Dionysios of Fortuna*. London: The Sagittarius Press, 1981.

Евдокимов, Павле. „Апофаза и узлазни пут иконе“. У: *Православље и уметност*. Београд: Библиотека Завет, 1997.

Евдокимов, Павле. „Библијско виђење лепоте“. У: *Православље и уметност*. Београд: Библиотека Завет, 1997.

Јанарас, Христо. *Слобода морала*. Крагујевац: Каленић, 2007.

Каварнос, Константин. *Византијска мисао и уметност*. У: *Теолошки погледи*, бр. 1-2, 1978.

Лазих, Милорад М. *Православна естетика Стефана Првовенчаног*. Призрен: Епархија рашкопризренска, 1994.

Ouspensky, Leonid Alexandrovich and Vladimir Lossky. *The meaning of icons*. New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1999.

Пајин, Душан (прир.). *Религија и ликовност*. Београд: Нолит, 1994.

Склирис, Стаматис. *У огледалу и загонетки*. Београд: Православно богословски факултет, 2005.

Трубецкој, Кнез Јевгениј. *Истина у бојама*. Београд: Логос – Ортодос, 1994.

Успенски, Борис. *Поетика композиције. Семиотика иконе*. Београд: Нолит, 1979.

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

Windelband, Wilhelm. *Povijest filozofije*. Zagreb: Kultura, 1956.