

ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ УНУТРАШЊЕГ НАЧЕЛА У СТВАРАЛАЧКОМ ИЗРАЗУ

Недељко Ристановић*

Епархија Браничевска, Парохија смедеревска IX

Сажетак: У раду смо желели да истакнемо једну чињеницу измењене и нарушене естетичке стварности, чије су последице огледају у наглашавању или стварању новог вида естетичке свести, истовремено указујући и на њихов узрок који је садржан у тенденциозном отклону од начела узвишености у реализованој уметности.

Кључне речи: архитектура, дар, култура гледања, време, унутрашње начело, семантичко памћење, дијалог

Дар као архитектоника стваралаштва

Претпоставка човековог изучавања и тумачења света подразумева један напор који човек треба да покаже према ономе што подлеже предмету његовог изучавања. У Црквеном искуству овај напор назива се аскезом. Аскеза је настојање и најбоља потврда а уједно и најсигурнија брана да се искуство вере не подведе под теоретске дефиниције. Оне јесу неопходне, али само као контуре и границе истине, док је права истина незамислива изван њене потврђености и поистовећености са животом, које се манифестује кроз отклон створене природе од самодовољности. Дакле од ове тачке одстојања од егцентричних претензија, можемо рећи да почиње динамизам који зовемо однос, од које почиње архитектура стварања. Под архитектуром стварања не мислимо на спољну грађевину, већ на оно што иде пре самог процеса градње, а што својом невидљивом структуром утиче на стваралачки процес. Архитектура стваралаштва се рађа изнутра, она је заматак оног умећа које када се реализује постаје прамет одређене намене. Мада ово није унутрашња архитектура, већ је реч више о ономе што још Трубецкој описује као „ванредна архитектоничност нашег религиозног живопи-

*ел.пошта: ned.ristanovic@gmail.com

са¹ којој је све потчињено, како живопис, тако и спољна архитектура, правећи отклон од човекове аутаркичности и самопостојања. У створеном свету уметност јесте откривена, али кроз инвенцију појма или идеје, па тек онда кроз израз долазимо до материјално предметне природе уметности. Али овој природи претходи фикција, она је невидљива структура видљивог тела уметничког израза. И заиста је умеће како ову невидљиву структуру учинити видљивом посредством уметничко-естетског израза који би требало да говори језиком логосне очигледности, а не фрагментарне монадичности. Стога није случајно што је Свети Василије Велики почетак уметничког стваралаштва поистоветио са умећем. Језик Цркве чудо створеног света објашњава чудом љубави Божије, а не нужношћу. Језик створеног човека објашњава човеково стваралаштво његовом потребом да ово чудо приближи посредством доживљаја другачијег виђења створеног света. Али то подразумева његову веру. Архитектура стваралаштва прелази преко материјалног израза прелази у културу, а култура у цивилизацију како вели Н. Берђајев. У овом заметку архитектоника стваралаштва није одређена визуелном формом, већ потенцијалном могућношћу. Имајући у виду различита разматрања Риглове концепције уметничког хтења, Вентуријевог концепта укуса, Фидлерове теорије „чисте видљивости” или Арнхајмова схватања уметности као визуелне мисли, увиђамо различита сазнања тога шта је уметност те према томе не можемо изоставити ни лингвистички живот уметничког дела, нити његов семантички садржај, али уколико све то води преображењу. Другим речима ми не можемо нити морамо тежити једнозначним решењима, која и нису могућа јер ће она као таква бити дана у будућем веку. Стога сви правци у уметности колико год били разноврсни јесу корисни из разлога што они наслућују приближавање, но не и само решење. Решење је могуће само у контексту „своје прозрачности”. Није случајно што баш Флоренски користи речи попут „лингвистичка прозрачност” у свом тумачењу силаска Духа Светог на апостоле на Педесетницу, како би приближио значај унутрашњег ритма разумевања језика тј. речи. Архитектоника стваралаштва јесте најавна стваралачког импулса у човеку као потенцијалне егзистенције. А успон јесте пројава овог импулса, који ствара чињенице, које

¹ Евгениј Николајевич Трубецкој, *Умозрење у бојама и други огледи* (Београд: Отачник, 2017), 24.

у домену видљивог изазивају у другом различите реакције. Међутим у домену невидљивог објашњавајући овај потенцијал као дар ми примећујемо у том објашњењу његову антиномичност. Тачније ова антиномичност није само садржана у језику који човек користи, мада ми видимо сличност, јер као што се пуноћа језика остварује у његовом говору, исто тако и о пуноћи словесног исказа ми можемо судити на основу чина који постаје чињеница словесног израза, те према томе и о дару се може говорити са позиција потенцијалне могућности овог израза. За Флоренског језик је „оруђе стварања мисли”, које посредством речи постају доступне осећањима налазећи коначно одређење у звуку, мада звук је увек „власт духа над говорним органима”. Звук је дакле одраз духа. Тачније звук је одраз духа тамо где су речи и језик средство изражавања. Али шта је са другим исказом, где су у оптицају друга средства изражавања, као рецимо у ликовној уметности. Тамо имамо знак који такође може бити звук. Ако узмемо у обзир да је језик оруђе мисли, у нашем случају архитектоника стваралаштва коју тумачимо као дар, такође може бити оруђе самог стварања, које посредством разних изражајних средстава постаје чињеница, налазећи коначно одређење у језику. Сетимо се Кандинског. Музика се слуша, али се и слика и гледа, исто као што и слика може да се слуша. Али како знаком, бојом, линијом, или мрљом наговестити, и не само наговестити већ насликати музику и звук. Не улазећи у могућност оперативног поступка сликања звука, сматрамо оправданим констатацијом неких мислилаца, да је данас ова способност човека умногоме умањена, јер савремена музика „својом дисхармонијом понавља дисхармонију света.” И то се односи како на саме ауторе дела тако и на њихове посматраче. Мада што се тиче Кандинског његов највећи допринос није у отклону од фигурације, већ замене знака, формом. Њихова супротстављеност означава дистанцирање од мимезиса. Но било миметичко или немиметичко, уметности је циљ преображај. Тачније уметнички стваралачки потенцијал који говори о стварању а не о подражавању. Светоотачки израз, кроз богослужбене текстове, затим иконопис, показује нам да није битна само форма нити знак, чак ни језик, већ стварање које ће имати аутентично сведочанство. Али аутентичност је плод не оригиналности већ новог живота. Међутим без обзира било сликарство представљачко али нефигуративно, или фигуративно али непредстављачко, оно што их обједињује јесте онај порив који представља једно трагање за

новом стварности, трагањем за оним због чега се питамо шта је то уметност, другим речима да ли се ово трагање и покушаји дефиниције свODE на ништа, или је она „аутономна структура” или пак „прагматична верзија уметничке критике”. Међутим без обзира како ово трагање дефинисали и тумачили да ли у семантичком или знаковном смислу оно представља прилику да се изражајним средствима искаже преображај материје, где се прекида трагање а наступа досезање.

И заиста ово је омогућено тако што се слика и језик тумачи у интертекстуалном контексту, јер су слика и језик у перманентној чињеници међуодноса са другим сликама и другим текстовима. Најбољи пример односа слике и речи је Дишанов писар. Ово нам је потврда да је ова веза ствари и речи неопходна, а да би још више учврстио попут везива ову неопходност, код њега примећујемо да се служи менталном техником, јер на постављени предмет није деловао својом интервенцијом у техничком смислу, већ је предмет одређене намене поставио у други положај дајући му уметничко значење. Међутим како примећује врсни познавалац естетике, теорије и историје уметности и културологије Виктор Васиљевич Бичков, основна слабост која се примећује код Дишана и не само код њега, јесте тенденција ка одрицању од естетичке суштине саме уметности.

Но у саборном предању хришћанства, парадигма преображаја и прожетости визуелног и вербалног текста јесте Евхаристија, јер у богослужбеном животу Цркве имамо слику, у смислу да у богослужењу учествују сва чула, али језик, у смислу богослужбених текстова, који представљају доживљај, који омогућује човеку да материју сагледава као „могућност логоса”. Тачније човеку се пружа могућност остваривања дијалога са материјом. Слика језик, звук, форма све је подређено заједници, а не интелектуалним конструкцијама или идеологији, јер се све тумачи догађајем заједнице. Архитектоника стваралаштва као потенцијална арматура стваралачког начела, је у оном одозго, а не одоздо, али ова драма се дешава унутра у самом бићу човека. Дакле човек захваљујући дару има у себи попут заметка семе или зачетак онога што зовемо могућност логоса, које касније посредством богослужбеног живота Цркве добија своје плодове. Међутим ова потенцијална архитектура бива и пре своје реализације расплута, јер се време коренито променило. Наиме сада нови феномени увелико обликују реалност који потискују ову архитектонику дара. Међутим потискивање овог дара пре

своје чулне појаве огледа се у порицању другог, тј. у порицању онтологије односа. А порицањем другог релативизује се још нешто такође значајно а то је срж самог стваралаштва које се осим у свом отклону од загледаности у другог, огледа и у губитку замишљености над другим. Али тако је и са делима. Мало је замишљености над њима, јер нема загледаности у лик човека. Порицањем другог ми поричемо наш позив у заједницу и стваралачко учешће у животу. Дакле ми негирањем сопственог дара у нама и порицањем истог овог дара у другом, се не одричемо само дара, као таквог, већ читања и тумачења онога што је положено у сваког човека. Што је поражавајуће имајући у виду да свако дело сваке епохе има захтев за новим читањем.

Ново читање архитектонских и ликовних дела

Уметничка дела имају способност трансгредијентности, но сасвим је друго да ли човек има ту способност новог читања. Тачније он има ову способност у смислу његове положености у њега као могућности која може бити остварена нашом вољом. Дакле уметничким делима укључујући и архитектуру својствено је то, да се читају. Међутим ово ново читање уметничких дела грађевина се не односи само на „откривању заборављене традиције” нити на њеном порицању, већ на новом, које не застарева, али које треба бити „метафизичким осећањем историје” тумачено. Јер ми данас примећујемо једну константу у облику оне философке тенденције, која као таква и није нова, будући да је још у пост-халкидонској византији била исказана кроз проблематику односа између старе грчке мисли и хришћанског откривења. Другим речима некритичко апсорбовање паганске јелинске философије у хришћанску мисао није само ствар прошлости, него је остао и данас камен спотицања. Некада су ова спотицања мања некада већа, али су свакако евидентна. Наиме остало је актуелно и данас основно питање преузимања „основних појмова хеленске философије у хришћански свет вере”² и следствено томе како га вредновати. Превладавање дистанције између Бога и човека је на сталном испиту. Иако је ова дистанција једном засвагда отклоњена трансценденцијом која се иманентно открила, искушење које постоји за човеков разум се јавља у

² Клаус Елер, „Континуитет у философији Хелена до пада Византијског царства”, у *Византијска философија*, ур. Василије Татакис, (Београд: Јасен; Никшић: Српско друштво за хеленску философију и културу, 2002), 14.

облику кризе реалног. Тачно је да је колевка зрелог модерног реализма античка грчка, али је тачно и то да криза реалног не почиње са хришћанством, већ са успоном и утицајем рационализма од времена просветитељства. Јер са хришћанством не побеђују идеје, нити бесмртна душа, или у уметности боје, фигура, већ је то личност. У древној јелинској архитектури ми имамо наметање и потчињавање материјала „датом смислу”, које настаје као последица онтолошког монизма јелинске философије. Зато то „умовање није у стању да се дигне над светом неопходних промена и са муком замире у безизлазним натуралистичким мрежама.”³ Међутим „натурализам је дуализам”...⁴ Јелинска архитектура користи материјал да би кроз њега пројавила „рационалне односе који осигуравају хармонију и јединство, другим речима, етички потенцијал живота”.⁵ Мада када причамо о античкој или римској архитектури не смемо да превидимо њихов значај који се са разлогом протеже и на нашу епоху. Витрувије, иначе римски архитекта и писац знаменитог списа О архитектури, оставио нам је драгоцене податке о историји грчке и римске архитектуре. Његово поимање архитектуре је доста шире у односу на данашње схватање у смислу да она подразумева знања из многих струка, које данас сматрамо различитим.⁶ „Мера сразмера, и оно што је касније назвао златним пресеком су идеје на којима се темељи архитектонско и уметничко стваралаштво ових култура како је то наш писац забележио, и последично, на којима се темељи медитерански и затим и европски поглед не само на архитектуру већ и на појмове и категорије којим се бави историја естетике”.⁷ Такође и готска архитектура подразумева у великој мери уважавање логичке структуре своје грађевине. Јер се градитељ не стара о „унутрашњем начелу грађевинског материјала”⁸ већ се опет ради о потчињавању материјала „датим формама тешући камен и вр-

³ Георгије Флоровски, *Откривење и философија* (Пожаревац: Епархија браничевска, Одбор за просвету и културу, 2017), 77.

⁴ Giulio Carlo Argan, *Studije o modernoj umetnosti* (Београд: Nolit, 1982), 175.

⁵ Христо Јанарас, *Слобода морала* (Крагујевац: Каленић, 2007), 190.

⁶ Погледати његово дело: Mark Polion Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi = De architectura Libri decem*. (Sarajevo: Svjetlost, 1990).

⁷ Зоја Бојић, *Теме и идеје античке историографије уметности Витрувије и Плиније Старији* (Београд: Омнибус, 2012), 14.

⁸ Јанарас, *Слобода морала*, 191.

шећи насиље над статичком равнотежом, како би испунио идеолошки циљ по коме је грађевина замишљена.” А њен циљ који се пројављује кроз материјал јесте апсолутизација делатно-организационе суштине Цркве, релативизујући притом начин постојања Цркве. Према томе схоластичка мисао не оставља само последице на архитектуру, већ и на сликарство и скулптуре, где постаје јасно да су ово последице схватања истине, у коме се она своди на индивидуалну посебност а не на динамику личности, тачније овакво схватање истине мало има заједничког са оном истином која је базирана на доживљајном искуству стварности. Са друге стране византијска архитектура оваплоћује у себи један начин који у материјалу препознаје унутрашње начело, јер остварујући дијалог са материјалом она сведочи кроз градњу о једном простору превасходно дијалошке намене. Тако да је већ сама изградња последица једног језика Цркве који свет види као Цркву. Уосталом старојелински храм и византијска Црква су резултат два погледа на свет, два језика. Наиме старојелински храм је резултат који почива на уверењу у иманентно достигнуће идеала и лепоте овде на земљи, која није била лишена набоја, јер тежи обухватању стварности у себи. Зато је акценат био на већ створеној лепоти света. Са друге стране у византијској Цркви имамо један други поглед на свет, у коме не доминира класична „довршеност облика” већ чињеница да материјална твар представља обличје Тела Бога Логоса. Зато и целокупна грађевина не одаје утисак примата статичке и динамичке равнотеже природних закона и различитих материјала и конструкција, већ управо супротно, једну ослобођеност тежине твари. Али антички класицизам порађа „мртви академизам” који уопште није мртав, већ напротив добија разне облике кроз отклон од хришћанске иницијативе какав имамо у реформацији, затим у философији немачког идеализма који је како вели Флоровски понављање грчког идеализма. Односно понављање је потчињавање што етичким идејама добра, што естетским идејама лепога, али нема афирмације. Афирмација је откривање унутрашњег начела у материјалу, или материји, тј. боји. У савременој уметности постају све гласнији захтеви да се направи некакав искорак изван персоналности сликаног мотива. Од Гоје почиње овај отклон од објективног ка субјективном свету. Међутим објективно и субјективно у уметности су међусобно условљене стварности. Што се уметност више приближава безобличности све су јаснија настојања за давањем облика. Живот

је све мање пластичан а све више безобличан, зато је наша епоха како примећује Н.Берђајев „најмање архитектонска и најмање скулптурална од свих епоха светске историје”.⁹ Као што се сликарство са Кандинским приближава музици, тако се са Мондријаном приближава архитектури. Што је за очекивати јер интеграцијом апстрактног сликарства са архитектуром добијамо једну „нову уметничку синтезу”.¹⁰ Но ова синтеза пластичних уметности скулптуре, слике и архитектуре, задобија свој „завршни акорд” изразом који ће бити последица сведочанства оног апсолутног у уметности. „Тајна Le Corbusierovog дела је у томе да је он и сликар, и вајар и песник. Овакви таленти се данас обично не налазе у истој соби. Обични архитект често не зна како треба волумене ставити у простор, а још мање их уме тако моделирати да они постају вредности у погледу односа. Вајари су с друге стране развили сензибилитет. Оно што недостаје је мост између вајара и архитекта”.¹¹ Можда баш зато његова „архитектура жели да обнови виђење света да при томе не доведе у питање његове основне вредности”...¹² Међутим ако би покушали да објаснимо овај мост или завршни акорд, ми би га дефинисали као својеврсно настојање које доприноси томе да дела било архитектонска, вајарска или сликарска иако јесу одраз једне епохе, не смеју бити приковани за ту епоху. Јер дело мора имати и носити у себи ту поруку општег, које ће изражавати целокупну уметност. Другим речима мост на коме се мора инсистирати јесте виђење оног апсолутног а не релативног у уметности. Дакле позвани смо на откривање унутрашњег начела, да бисмо добили завршни акорд, у супротном, у ликовном смислу увиђамо суноврат портрета. Наиме спољашње кретање у ликовној уметности су нам дати у виду симбола, као пројекција унутрашњег живота, како вели Флоренски, а не као спољашње очигледности. Односно у икнипису није на делу оно споља, већ оно изнутра, тачније на делу је сведочанство преображеног емпиријског „ја” у трансцендентно „ја”. Али, управо ово трансцендентно „ја” постаје очигледно у нечему што сумира унутрашње

⁹ Николај Александрович Берђајев, *Смисао стваралаштва: покушај оправдања човека* (Београд: Логос, 2014), 219.

¹⁰ Miodrag Protić, *Slika i smisao: likovne studije i eseji* (Београд: Nolit, 1960), 156.

¹¹ Sigfried Giedion, *Prostor, vreme, arhitektura: nastajanje nove tradicije* (Београд: Грађевинска књига, 1969), 30.

¹² Argan, *Studije o modernoj umetnosti*, 169.

кретање, а то је лице. Што нас наводи на закључак да је иконопис динамичан превасходно јер је у ликовном смислу решио проблем кретања, за разлику од натуралистичког приказа која као да запоставља решење овог проблема, те као таква показује своје рефлексије у суноврату портретног сликарства. Јер портрет треба да буде приказ личности у њној целовитости, а не у њеној фрагментарности. Међутим данашња естетичка стварност је таква да се губи из вида конструктивно јединство ликовног приказа. Но можда је ликовни приказ само последица губљења значаја јединства у егзистенцијалном смислу. Јединство у различитости је једном засвагда решено у еклисиолошким оквирима, јер многи у Телу Христовом, заједничарећи на вечери љубави постају једно. Међутим у даљој синтези овај оквир нас одводи есхатологији која раскида окове натуралистичких приступа, указујући нам на не-натуралистичку уметност. А не-натуралистичка уметност нас одводи не кореспонденцији са формалном логиком, већ ка антиномијама битијне чињенице, тј. ка чињеници примарне другости. Стога иконописац и може да разоткрива у видљивом оно невидљиво. Тако да је стварно отворено питање да ли суноврат портрета можемо довести у везу са успоном фотографије. Пре ће бити да је узрок овом суноврату у губљењу или чак отклону ствараоца од унутрашњег начела. Јер нас у портрету не занима психолошки садржај, уколико би било тако, фотографија је у предности јер је информативнија и веродостојнија, од сликаног портрета, већ нас занима конструктивно јединство. Са Жериком по Берцери наступа суноврат портрета, док као што смо рекли за Берђајева суноврат архитектуре наступа са безобличношћу човековог живота. Међутим ми бисмо ово допунили тезом, да је савремени човек више заволео једно недовршено стање личности. Тачније једно стање континуираног отклона од позива на савршенство, а пре свега једног стања кога је још Флоренски окарактерисао као тенденцију ка трагању али не и достизању, било да је у питању истина или знање. Другим речима време порицања самог времена и у домен сакралног сликарства уноси субјективност и неодређеност. Тако да данашња апологија портретног сликарства налази своје оправдање у слабој аргументацији попут сличности или не-сличности. Стога наша рехабилитација портрета, али и архитектуре почива на усредсређености на унутрашњем начелу, које може сличном даровати ново а то је преображај, и самим тим и конструктивно јединство.

Време у уметности

Међутим велика препрека у утврђивању ове апсолутности у уметности јесте време. Јер свако дело јесте продукт садашњости, то је неминовно, али са освртом на прошлост, показујући тиме свој континуитет са непролазним вредностима уметничких дела минулих епоха, са једном примесом погледа у будућност. То је онај пројекат који је структура како вели Арган, само он мора бити носилац егзистенцијалне структуре да би имао ону подлогу која ће бити тематизована у разним епохама. Наиме свако време доноси у историји различите феномене чулности, али највећа невоља није у томе, већ што се са сваком наредном епохом јавља интенција ка доминацији једне форме чулности другом формом. Уосталом ако погледамо у историји пре писма се јавља слух, а сваки наредни развој одређен је једном напетости кога одређује доминација. Последице овога су такве да је човек своју оријентацију у простору преместио у оријентацију у времену. Али парадокс је тај да ова оријентација у времену постаје обележена једном свеопштом дезоријентацијом. Владавина „речи и рационалности” је смењена новим феноменом информационих технологија. Резултат је такав да је човек остао заробљен у оквирима своје монадичности. Као што смо у почетку имали звук који је означавао власт духа над говором, данас имамо оно што је супротно томе. Можда зато и дела онда нису одраз духа, онога најдубљег у човеку, јер се не препознаје оно унутрашње начело у материји, већ постају одраз неке друге архитектонике, оног споља које се намеће и које постаје референтна вредност данашњег човека. Али дело онда као такво у свом изразу ни теоријски ни практично, чак и када прерасте у грађевину, не даје утисак да је то саздање оно које сведочи о томе да структура може да оправда творевину и њену лепоту. Другим речима кроз архитектуру у материјалу се види прилика за наметање своје воље и логике у циљу зауздавања природе, а не онога што би требало „пројаву енергија Божијих у логосу материјалних ствари”.¹³ Тачније ми у овој својеврсној интенцији да се у природи и материјалу препозна другост, са којим се остварује однос, видимо пројаву слободе у уметности, а у личности одраз њене особености исказану кроз послушност и љубав према другом а не потчињеност. Односно чула треба да буду пројава пуноће живота изражено кроз унутрашње начело

¹³ Христо Јанарас, *Личност и ерос* (Нови Сад: Беседа, 2004), 174.

материјала када је у питању архитектура, али и уопште уметност у целини јер она треба да сведочи о јединству са Апсолутним, али и једних са другим. Нигде недостатак овог унутрашњег начела материјала није тако очигледан као што је то случај са архитектуром. У прву руку посматрајући то је оправдано, али не из разлога њихових спољних карактеристика, већ је то преваходно из разлога што су оне резултат тога да оне више говоре о оном невидљивом, о стремљењу, које је одраз новог виђења. Међутим ово виђење у историји подлеже преиспитивању и утицају различитих идеологија. Стога би било занимљиво видети колико је било идеолошких или естетских уступака који су били заступљени на једној грађевини а који су били под утицајем оне треће стране тј. њених наручилаца. „Отуд би у анализи опуса архитеката требало пажљиво раздвојити идеолошку од естетске равни њиховог рада, утврђивањем начина на којима су унутар свог дела комуницирали са идејама наручилаца, односно у којој мери су естетске садржаје супституисали или допуњавали идеолошким”.¹⁴ Односно архитектонске грађевине можемо посматрати као израз сложеног процеса стремљења различитих генерација, у коме има полета и то полета „ка стварности.” Овај полет је различито вреднован од различитих генерација. У сликарству према тврдњи Аргана овај полет одводи не „ка реализму већ ка формалној апстракцији”. Међутим то никако не значи тражити „апсолутну форму ван реалности”¹⁵ можда је стога тражење ове форме могло бити узроковано човековом неусаглашеношћу са природом. Мада пример антропоцентричне космологије која је пројектована од стране теологије средњег века налази свој пуни израз у готској архитектури.¹⁶ Другим речима, усклађеност између човека и природе, између човека и човека, је нестала. А на њено место јавља се тежња за потчињавањем материјала.

Афирмација дијалога са материјалом

Противречности у архитектури друге половине 19. века доприносе томе да се друштвени контекст измешта из хуманог у једно стање у коме се оправдава израз који је обележен лиша-

¹⁴ Александар Кадијевић, „Улога идеологије у новијој архитектури и њена схватања у историографији”, *Наслеђе X* (2007): 228.

¹⁵ Protić, *Slika i smisao: likovne studije i eseji*, 114.

¹⁶ Јанарас, *Личност и ерос*, 174.

вањем материјала свог унутрашњег начела. Материјал не треба да говори о потчињавању већ о дијалогу материјала са ствараоцем. Естетски задатак модерне архитектуре би био у њеном отклону да се материјал потчини „датом начелу”. Криза друштвених структура се прелама на архитектуру, тако да се у овом превирању ствара израз који сведочи потчињеност датом начелу, а не о слободи. Стога главни задатак архитектуре јесте ослабавање материјала указујући на његов „словесни потенцијал”. Према томе архитектура није имуна на историјски контекст као и уопште уметничка дела у целини. Међутим то не значи да она не могу бити испред или иза свог времена у коме се ствара. Архитектонске грађевине су можда у највећој мери претрпеле, носећи на себи печат последица човековог лутања и трагања за савршенством у друштвеним оквирима, постајући очигледне жртве свеопште рационализације друштвених структура. Рационализација долази услед човекове потребе да смишља свој свет. Међутим човек не смишља свој свет, већ га проналази, и од овог проналаска зависи његово зидање света. Свет се дакле открива личности, и ово откривање је еквивалентно ономе „који сазнаје”. А сазнаје да се створено постојање заснива на вољи и љубави другог. И само такво постаје објективно јер је као такво одређено искуством Истине. Та искуствена обгрљеност истине јесте живи метафизички догађај. Јер могућност познања не тиче се само објективног искуства, већ је оно као такво „јасно одређено у искуству Истине”. Наиме око много њему важних ствари човек се сабира, и то сабирање зове догађајем. И то није случајно, јер све то представља збир онога што чини човеков живот. Све то представља искуство једног човека, његова стрелења његове наде, остварене или неоставрене, успоне, падове, изневерена очекивања. Међутим сва та искуства колико год представљала неког човека, њега ипак не дефинишу. Првенствено из разлога што и искуства требају бити преображена. Јер не постоји ништа што је ван домашаја преображаја, а да се може говорити о његовој пуноћи. Пуноћа је незамислива изван преображаја. То је догађај који нам речено језиком Цркве, указује на истинску дубину људског постојања. Само што у ову дубину ми не можемо закорачити а да се не одважимо на један метафизички скок. Међутим ове одважности недостаје зато што недостаје смелости да се начини овај скок. Смелости да се загледамо у другог. Али као главног кривца у тражењу узрока тога, да човек који гради не може да оствари дијалог са

материјом, не треба тражити само у неуспеху познања тварног бића, већ и у противречностима објективног света. Свет постаје стран зато што је стварност осадашњена. Али зато остаје посуновраћена тежња исказана кроз тражење раја на земљи. Стога је друштвени утопизам како вели Г. Флоровски „духовно здање” који је усмерен на тражење алтернатива, који је у крајњој линији ипак развој, а не подвиг. Међутим погрешили би када би рекли да модерна архитектура хоће да пројави вечне вредности, јер она кроз свој израз уноси оно свакодневно у човеков живот, ону тежњу која чува тај исти живот од његове диспропорције на стварност. Но историја модерне архитектуре Европе сва је у противречностима између „етичког идеала и политичке стварности”. Друштвена утопија је сва у реформи и вери у „завршеност и крај прогреса” али не и историје. Стога архитектонски рационализам може бити превазиђен само кроз подвиг, усмерен на то да се у материјалу препозна унутрашње начело са којим градитељ остварује дијалог. Само кроз подвиг може бити превазиђена логичка структура мисли, јер се једино на тај начин може поспешити „заједничко искуство” различитих изражајних форми сликарства скулптуре и архитектуре, а не кроз наметање „формалне истине” које одводе томе да се историја тумачи у категоријама развоја. Зато што историја света није развој већ подвиг. Али ни стваралаштво архитектуре није развој већ подвиг. Стога стваралачки принцип архитектуре треба да почива на једном темељу коме је исходиште у чуду преображења које је окренуто целини живота а не у објективном искуству.

Култура гледања

Следујући објективном искуству, ми нисмо у стању да се загледамо ни у лик човека ни у лик света. Загледаност није ствар психологије, већ једна граница успостављања идентитета, којом се остварује прелазак из човекове заблуделости, јер гледање је читање другог у његовој скривености, тј. претпостављање себе другом. Другим речима дубока загледаност у другог открива све потенцијале другог али и наше и настројење које нам омогућује да кроз подвиг приступамо такође и материјалу препознајући у њему потенцијалну могућност учествовања у дијалогу. Међутим будући да живимо у култури гледања, а не читања, парадокс је у томе што ми иако гледамо, ништа не видимо, јер немамо виђење. Култура читања „почива на разумевању прочитаног.” Међутим ми мало тога разумемо, јер се све своди на пасивно посматрање стварности. Зато човек не може да види

и чује другог осим самог себе. Мада и то је упитно, јер да би човек чуо самог себе он мора да изађе из самопостојања и да буде отворен за целовитост, која подразумева непосредни однос са другим човеком, да би човек остварио изворно виђење. Дакле човек поред свих слика и речи показује се неспособним да прочита и визуелни и вербални текст. Јер и слика се чита попут текста. Уколико изоставимо оно што представља и јесте парадигма мислећи на свету евхаристију, која је за хришћане егзистенцијални догађај, онда нам свет измиче, јер губимо изворно виђење. А лишавајући се изворног виђења лишавамо се уствари тога да свет доживљавамо као јединствену стварност доживљену на непоновљив начин, са којим треба остварити дијалог. Што на концу доводи до порицања логосног потенцијала твари. Ово порицање се огледа у напору тварне природе да се знање посматра као независно индивидуално достигнуће човека које му служи у сврхе своје монадичности. Зато се на стваралаштво не може гледати из једне уске перспективе своје фрагментарности већ из кондензоване рефлексije сложене визије материјалне твари, које почива на унутрашњем начелу. Код Ј. Бродског стваралаштво је поистовећено са молитвом. Што је показатељ тога да само стваралаштво није статично, већ у непрекинутом односу, према природи и стварности оно постаје динамично зато што садржи у себи визију самоприношења. Наиме уметничка визија није статична јер се пројављује експресијом самоприношења. Као што је и молитва израз словесне упућености човека на стварање новог живота, кроз заједницу јединства са другим, стваралаштво је молитва исказана кроз неприкривену отиснутост на мучне путеве беспућа, не би ли се проникло у „невидљиви облак заборављања” и то у првом реду своје коначности и пропадљивости. Стваралачки израз требало би да показује интенцију, не само да искуство заодене формама, већ да ово искуство кроз израз постане препознатљиво у смислу новог постојања. Али не препознатљивост у смислу објективне реалности већ препознатљивости у смислу новог виђења. Свака уметничка форма има свој препознатљив израз, попут сликарства или скулптуре и они не морају да теже разноликости, штавише у њиховом отклону од ове тежње открива се њихово јединство, а не путем аналогије која не разоткрива њихове мотиве „спајања”, као што се то остварује путем оних стремљења која требају бити преображена. Ова препознатљивост мора да произилази из једне културне основе која не потенцира на својој

довршености. Јер ако је култура довршена како онда њена дела чији је израз саставни део културе да буду недовршена. Другим речима дела јесу окончана чак и када су недовршена, јер су као таква продукт културе која није довршена. Колико год нам се чинила привлачна теза да се дела довршавају, да су „повод” или „скица” коју ми касније као посматрачи треба да „употпунимо”, колико год нама деловало примамљиво, то је у суштини немогуће, јер дело има своју „психологију и карактер”.¹⁷ Тачније дело је ограничено простором али не и временом. И колико год подлегало својој коначности услед своје трансгредијентности оно има моћ да измиче времену, јер се њено тумачење протеже на епохе. Тумачење измиче времену, јер је условљено различитим епохама, али само дело од аутора иако не завршено у формалном смислу оно је окончано. Дела јесу довршена, чак и у својој недовршености од свог аутора, јер представљају и сачињавају саставни део културе која није довршена. А није довршена јер историја није завршена. Она „се завршава но не ишчезава”. Јер „свет се не усавршава од себе” као што се ни једно дело не може усавршавати од себе. У овоме је садржан како трагизам историје, али исто тако и трагизам стваралаштва. Услов да се из-ступа из овог трагизма стваралаштва, јесте оно што представља најважнију препреку за уметност, а то је потенцирање на томе да се захтев за слободом реализује као слобода „од” а не као слобода „за”. Јер без слободе „за” не може се остварити метафизички пробој ка тумачењу искуства. Тачније ми у случају слободе „од” не доспевамо до јединства, те самим тим ни до преображења твари, које се дешава „непрестано” већ до једног израза тварног бића уљуљканог на основама осмишљавања бесмисленог уверења у историјску бесконачност. Другим речима овај пробој је показатељ тријумфа гносеологије која омогућује човеку оправдање од његове неспособности да се загледа у лик човека, али и у лик материјала. Наиме свако виђење обавезује. Међутим видети потенцијалну човечност у другом значи поверење у другог, што подразумева љубав, али исто тако видети и у материјалу логосну основу, значи поседовати динамичку мелодију доживљене реалности што прозилази из еклисиолошке стварности, а то такође подразумева љубав градитеља према материјалу и његову одговорност према ономе шта и како гради, тј. шта и како ствара. Слобода „за” у уметно-

¹⁷ Protić, *Slika i smisao: likovne studije i eseji*, 91.

сти јесте метафизички пробој израза ка Царству Небеском, али имамо и други пробој утопизма, у коме је слобода „од” принцип логичке структуре која је лишена истине вере. То је откривање и промоција једног чина обоготворавања човекових стваралачких потенцијала. Ово откривање није откривање истине, већ самодовољности, које није ништа друго до човекова самообмана. У овом стваралаштву човек пребива у илузији да је његово дело језик или знак метафизичке реалности творевине. Међутим стварност је таква да су његова дела таштина и мука како другима тако и њему самом. Зато што су плод наивног уверења да смо из живота издвојили оне појединости за које сматрамо да смо их самим чином издвајања отргли од своје коначности. Али то је заблуда, јер од коначности још нико није побегао. Мада овде уочавамо једну несразмеру у човековом животу, у првом реду она се односи на свест о човековој несталности и истовремено његовој потреби да себе продужи и остави трага о себи. Ова апсурдна несразмера је уткана у човеков живот до те мере да је потиснуто схватање историје као подвига или чак и трагизма, што доводи до тога да је човеков живот обележен илузијом. Обоготворавање човековог стваралаштва не говори о стварању као дару већ о човеку и његовом делу као искључиво резултату његових достигнућа. Али то је већ искуство лажи. Међутим ово може бити и граница, са које ће се човек осмелити на метафизички скок у догађај човекове загледаности у другом. Но ова граница се не тиче човековог потенцијала, он остаје додуше још само као могућност, али она могућност која се реализује уласком Богочовека у историју. Откривење је заједно са искуством како вели Флоровски темељ религијске спознаје, али исто тако и стваралаштва. Стога можемо говорити о човековим различитим изражајним формама, које призилазе из стваралачке спознајне динамике искуства и откривења. Другим речима у антропоморфизму Откривења садржана је могућност преображја људског језика и знака. Према томе као што је човекова могућност и способност да се обрати Богу и човеку садржана првенствено у његовом стварању по подобју Божијем, исто тако и коришћење знака и читање тог знака тј. слике и њеног тумачења такође су нешто што зависе од свог утемељења у овом садржају.

Семантичко памћење

Бог говори човеку, човек слуша и одговара Богу језиком и знаком, али човек не мора одговарати само кроз изражајну фор-

му уметности, он може одговарати и ишчекивањем испуњења историје, које се огледа у захвалности твари Творцу, што у ствари и представља најузвишенији садржај уметности. То није пасивност, али није ни стваралаштво, бар не у уском значењу те речи као оног који има талента за одређену уметничку форму, али стога у суштинском јесте. Да ли је могућа уметност без дела? Могуће је у контексту оног искуства које представља „истине вере”. Другим речима осим уметничког стваралаштва сликарства, скулптуре, архитектуре које остављају иза себе материјалне трагове свог израза, имамо и оно друго стваралаштво које нема иза себе материјални траг али то никако не значи да не оставља далеке домете у грађењу и постизању другачијих циљева, а то је усмено стваралаштво казивања. Усмено стваралаштво је пример дела без дела. То није лишавање уметности, али је лишено материјане форме уколико то изговорено неко не запише. Материјална форма у овом случају су слушаоци. Тако да оно што су музеји за слике, скулптуре и архитектура за простор, то су слушаоци за човекову причу. Та дела положена у друге усменим казивањем нису склона пропадању временским приликама, једино и само коначношћу самих слушалаца. Мада увек постоји та тиха скоро неприметна тензија да усмено стваралаштво пређе у писмену форму, и тада усмено не само да престаје то бити, али то не значи да у писменој форми оно усмено губи своју драж. Јер у усменом има увек оно скривено од човека које се не да забележити. Као што и у записаном има онога недореченог. Приповедач и слушалац, исто као и писац и читалац, остају везани невидљивим нитима нечега што можемо назвати илузијом о човековој трајности. Односно како вели Андрић човечанство има потребу за причом и приповедањем зато што пребива у наивном уверењу да се причом продужава живот и трајање. Међутим баш у илузији и јесте најважније значење приче као усменог стваралаштва. Јер захваљујући илузији велики део измишљених прича никада неће постати реалност, али велики део наше уметничке стварности, незамислив је без њих. Тачније измишљене приче јесу део сложеног процеса стварања које се огледа у томе да ову тежњу за нарацијом са реконструктивне дескрипције преусмере ка апстраховању не би ли се назначио један општи контекст стваралачке интерпретације. Односно Реч Божија посејана попут семена у сваког човека јесте оно семе које у архитектури стварања чини ону структуру која се разгранава добијајући разне слојеве и наносе религијске, фи-

лософске, књижевне, доносећи плод који мора бити очишћен од тих истих примеса и наноса, јер религијска спознаја није субјективна већ хетерономна. Уосталом Бог се својим Оваплоћењем, уласком у историју открива у потпуности а не делимично. Делимично може бити само наше знање о Њему. Вера је „описна потврда” оне чињенице која је одраз живог искуственог односа човека са живим Богом. Односно наше познање Бога Логоса није базирано на основу приче или сећања, већ на основу живог заједничарења са њим на светој Литургији. Другим речима човекова потреба за причом и усменим казивањем не настаје из разлога што је људско размишљање утемељено на причи, а не на чињеницама, већ из разлога што у причи човек остварује потребу за семантичким памћењем. Међутим потребно је њено узвођење, стога прича као семантичко памћење, бива преобразена њеним узвођењем у простор Тела Цркве, где човек остварује егзистенцијалну анамнезу. Односно сећање на смрт, Други долазак Христов и Васкрсење Христово, које човек непрестано доживљава на агапијској вечери чине саставни део искутва истине сваког хришћанина. Не-преобразена прича траје тако на један начин обликујући један језик чији епицентар семантичке динамике није у свом постигнућу колико у самом трагању. Зато колико је људи толико и прича, али и толико је трагања, и без обзира колико год се прича и усмено стваралаштво и дотицало истине, ова истине се показује променљивом. Али човеку је потребна непроменљива истина. Зато је човеку осим приче и причања потребан преображај и приче, јер се кроз њену прозрачност, јасно оцртавају контуре и обриси непроменљиве истине. Управо ово искуство непроменљиве истине на коју смо сви позвани јесте и сачињава суштину наше обавезе да се одазовемо на позив богопознања.

Закључна разматрања

Језик, знак и прича само су део израза тварне ипостаси на његовом путу разумевања ове непроменљиве истине. Зато нам је неопходно преображење мишљења, јер оно залази у овај простор разумевања, а не саме истине. Према томе потенцијална егзистенција тварне природе јесте основа архитектуре стваралаштва која тек кроз свој преображај на пољу разумевања мишљења, али не и искуства истине, чини и представља стваралачку структуру унутрашњег начела које носи у себи печат загледаности у другог.

Библиографија:

Argan, Giulio, Carlo. *Studije o modernoj umetnosti*. Beograd: Nolit, 1982.

Бојић, Зоја. *Теме и идеје античке историографије уметности: Витрувије и Плиније Старији*. Београд: Омнибус, 2012.

Берђајев, Александрович, Николај. *Смисао стваралаштва: покушај оправдања човека*. Београд: Логос, 2014.

Vitruvije, Polion, Mark. *Deset knjiga o arhitekturi = De architectura Libri decem*. Sarajevo: Svjetlost, 1990.

Giedion, Sigfried. *Prostor, vreme, arhitektura: nastajanje nove tradicije*. Beograd: Građevinska knjiga, 1969.

Елер, Клаус. „Континуитет у философији Хелена до пада Византијског царства”. У *Византијска философија*. Ур. Василије Татакис, 82-97. Београд: Јасен; Никшић: Српско друштво за хеленску философију и културу, 2002.

Јанарас, Христо. *Личност и ерос*. Нови Сад: Беседа, 2004.

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

Кадјевић, Александар. „Улога идеологије у новијој архитектури и њена схватања у историографији”. *Наслеђе X* (2007): 225-237.

Protić, Miodrag. *Slika i smisao: likovne studije i eseji*. Beograd: Nolit, 1960.

Трубецкој, Николајевич, Евгениј. *Умозрење у бојама и други огледи*. Београд: Отачник, 2017.

Флоровски, Георгије. *Откривење и философија*. Пожаревац: Епархија браничевска, Одбор за просвету и културу, 2017.

**A CONTRIBUTION TO THE STUDY OF THE INNER
PRINCIPLE IN CREATIVE EXPRESSION**

Nedeljko Ristanović

Diocese of Braničevo, Parish of Smederevo IX

e-mail: ned.ristanovic@gmail.com

Summary: In this paper, we wanted to highlight one fact of altered and disturbed aesthetic reality, the consequences of which are reflected in the emphasis or creating a new kind of aesthetic consciousness, at the same time pointing to their cause, which is contained in the tendentious deviation from the principle of sublimity in. However, one-sidedness and absolutization of aesthetic perception as well as deviation from the principle of sublimity in the domain of artistic aesthetic reality no matter how painful, we must keep in mind that this pain may have a temporary character, by introducing what is not just a means cognition of reality, but also a means of participation and that is a symbol. Therefore, it should be emphasized that the symbol should not be viewed from one absolutist angle, but from a broader theological and spiritual context. Experience and experience cannot be transferred otherwise than through the symbol. However, modern Christians are increasingly realizing their knowledge of rational deduction, and less and less through experience and intellectual context. The world and everything created is a symbol of uncreated existence, not the other way around. Here we come to the Holy Liturgy, which was and remains a symbol that reveals here and now the unity of a complete perception of reality.

Keywords: architecture, gift, viewing culture, time, inner principle, semantic memory, dialogue