

ОНТОЛОШКЕ РАЗЛИКЕ У ФОТОГРАФИЈИ И ИКОНИ

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

Апстракт: Рад се бави анализом фотографске снимке и иконе, истражујући за онтолошким аспектима који су у вези са феноменом времена и вечности. Фото-снимак, због свој изразито историјској карактера, бива показатељем и сведоком смрти као производња тварној и пролазној. С друге стране, икона сведочи о покушају превазилажења историјској, указујући на један свети будућности. Икона полази од фотографској, иоригиналној и историјској, али у наставаку указује на оно тварно. На крају се анализирају сличности фотографије и иконе, које извор налазе у свом репродуктивном карактеру и истреби ионављања.

Кључне речи: тварно, нетварно, икона, фото-снимак, есхатологија

Увод

Појам онтологије, $\acute{o}\nu\tau\omega\varsigma$ – $\acute{o}\nu\tau\omicron\lambda\omicron\gamma\acute{\iota}\alpha$ се код многих философа среће као средишњи појам. И философија и теологија користе овај термин да би исказали учење о бићу, постојању. Истражује се биће као такво, то јест истражује се суштина самог бића $\acute{o}\upsilon\sigma\acute{\iota}\alpha$ $\tau\omega\nu$ $\acute{o}\nu\tau\omega\nu$ или бића уопште. Могу се накратко поменути опште познати ставови Платона који онтологију смешта у оквире теорије о вечним идејама, и за кога је онтологија наука о једино бићном, о истини, о ономе што уистину вреди и што је савршено, или Аристотела који овај појам смешта у шири онтомегафизички концепт. Можда је занимљив Хегелов став о бићу и мишљењу као појмовима који су

* zeljkodjuric@medianis.net.

истозначни, тако да појам небића у том случају постаје општа потреба за развој апсолутне идеје, као и покушај М. Хајдегера да овај појам смести у антрополошки оквир, не крећући се ван њега.

У теологији, појам онтологије је персонализован, усмерен на живу личност, у првом реду Бога, затим и човека. Теологија заправо и постоји ради *вечних питања*, чини се ипак да она не може говорити ван категорија **везе** која се успоставља између човека и Бога.¹ Међутим и друге хуманистичке науке трагају за феноменом бића, само што је овај проблем третиран у културолошком кључу – ван преке потребе за горепоменутом везом. Уметност такође није изузета из овог трагања, она можда чак и више од појмовне науке трага за постојањем, смислом, коначном судбином и томе слично. Заправо у теологији и философији, дисциплинама које можда најдубље утичу на сферу духа, уметност налази своје место хранећи се достигнућима ових наука, и на себи својствен начин доприноси и разоткрива *димензије постојања бића*. С друге стране, и теологија и философија могу своје инспирације налазити у уметности, отуда се надањујући стварати нова, оригинална дела.

Треба укратко рећи де се сам термин онтологије појављује доста касно у философији, тачније 1613. г., и то код логичара Рудолфа Гокленијуса (Rudolf Goclenius) – данас већ заборављеног марбуршког професора, који је, узгред буди речено, сковао назив и за појам психологије.

Како се, и да ли онтологија јавља, преплиће и укршта са животом двеју уметности, уметности фотографије и црквене уметности, биће речи у наставку овог рада.

1. Тварно и нетварно

Чини се да се трагајући за нашом темом, нивелишући појмове и одређујући шта чему припада, ипак јасно кристалишу два поља – поље тварног и поље нетварног, поље бића и поље небића, привидно да *нешто јесће* иако то оно уистину није. Ако је у питању фотографија са њеним законитостима, неминовно је рећи да сликајући једну реалност, она истовремено бележи и смрт те реалности, бележи тренутке који реално више не постоје, и не само то, бележи тренутке који су заувек нестали, уступајући место онима који долазе да би и ови нестали. Но фотографија овим чином поставља питање: **шта је истина**. Она додуше не нуди никаква решења осим

¹ Уп. Максим Исповедник, *Таласију* 60, PG 90, 624D.

питања, но и тако бива снажан подсетник на време и његове законе. По страни то што је читање фотографије сложен процес декодирања визуелних симбола, и то што она често не представља стварност већ је пре означава, фотографија и даље остаје заробљена у временском току.

Због тога иконографија рачуна на помоћ *са стране*, тачније на онтолошку везу лика и прволика, пошто схвата да сама истина није *овде и сада*. Она се у тој тачки поклапа са Витгенштајновим ставом *да се решење зајонетшке живописи у простору и времену налази ван њега*.² Фотографија са своје стране уопште нема потребе за везом лика и прволика, поготову не таквом везом на какву рачуна икона. Упућена на сензацију доброг кадра, потребног да задовољи утилитаристичке тежње савременог друштва, она као ни један медиј до сада не показује тако јасну чежњу за *нарцис-оїледалом*. Заправо, фотографија се дубоко зарила у ткиво савремених медија, у чему можда и треба тражити одговор на питање откуд толика појама савременог света за фотографијом. Поставља се у том случају и питање зашто уопште смештати фотографију у онтолошке воде, када она сама нема ништа сродно са њима. Ипак, да ли је баш тако? Није ли управо фотографија најавила и показала немоћ егзистенције да опстане у једном вечном току ствари? Није ли нам она на алармантан и драматичан начин приближила смрт. Не трудећи се око тог проблема, она је свакако трагала за другим темама, али траг је остао. Тако се у пракси остварује онтолошко послање фотографије и фотографисаног; **свет је неповратно изгубљен**, а уз то следи и *снимак* о томе. Може ли се у том случају рећи да је фотографија још једном потврдила онтологију смрти?

Тварност и њена ограничења (пропадљивост) су у случају фотографије постали оштрији, неумитнији и тачнији; свет коначно пролази и његово обличје се мења сваким новим тренутком. Фотографија је немоћна да томе стане на пут, и све што успева да оствари јесте *трај времена* ухваћен мрежом објектива. Тако се у ствари феномен фото-објектива трансформише у субјективну истину исказану још Хераклитовим мњењима о неумитној судбини и смењивању дана и ноћи. Другим речима, смрт је објективни факат, забележен на много начина и коначно забележен *објективно* и непристрасно фото-објективом. По страни то што *објектив* и није баш толико објективан, у случају задате теме он то свакако јесте, необјективна је стварност која се не прилагођава објективу и необјективан је фо-

² Wittgenstein, L. (1987): *Tractatus logico philosophicus*, Veselin Masleša, Sarajevo, 173.

то-снимак баш из разлога што је сам човек у великој мери неспособан да сагледа дату му реалност. Објективно су ипак тварно време и простор сада додуше заустављени у кадру, али то за саму онтологију времена и простора мало или готово ништа не значи. Сведочанство да је фотографија већ при самом кадрирању изгубила битку за вечност и непроменљивост, тварност и пропадљивост, самим тим и смртност, у фото-снимку налази своју пуну легитимност.

Ипак, у иконографији се управо тварно и пролазно сусрећу са парадоксом вечног тренутка. Вечни тренутак овде није усмерен на природне законе оптике, на објективност времена и простора. Овде се време и простор удружују и организују на један сасвим нов начин. Наравно, није иконографија свемоћна, она само не жели да показује оно што види фото-око. Њој свесно бежи свака сенка и законитост дневне светлости уопште, било да је реч о приказивању догађаја унутра, било да је реч о догађају који се дешава вани. Штавише, иконографија све догађаје износи вани, рекло би се *прег лице другог*. То свакако не значи да је феномен тварног нестало у икони, али да је овај феномен доведен у питање то свакако стоји. Тачно би било рећи да је тварно у икони доведено до степена могућности везе са нетварним, и у наставку, могућности превазилажења тварног. Као што Црква казује да **тварном бићу трајно прети ишчезнуће**³ уколико се не веже за нетварно, тако и икона, својим начинима и могућностима, сведочи о истој реалности. Икона ту не претендује да исцрпи сву истину о животу и човеку, али се не мири са једном врстом доминације тварног над људским постојањем. Она чини један важан скок и отклон од тварног, као да му пркоси, она приказује бића и твари у једном стању које се ишчекује. Ово је нов и револуционаран приступ, може се рећи и изазов не само тварном и објективном, него и људској логици. Човек ненавикнут на парадоксе иконографије, на њене, рекло би се парадоксалне законе, просто тражи логику у свему томе, психолошки му је ближа уметност ренесансе. Ипак, да ли може да се каже да фотографија припада тварном а иконографија нетварном простору? Један потврдан одговор на ово питање би био исувише скучен и конфузан, можда је боље рећи да фотографија вапије за иконом али да и икона не постоји без фотографије.

Није реч наравно само о механичкој направи, ради се о човеку који у себи крије много финију камеру која може да бележи појав-

³ Атанасије Велики, *О оваплоћењу Логоса*, 4, 4–6, изд. Kannengiesser (Sources Chrétiennes, 199), Paris 1973.

ни свет. Чула и ум сазнају да је човек пролазан и без фото-записа. Тачно је рећи да је читав свет један фото-снимак који се непрестано мења, али који и умире. Тачно је и то да се ни једним делом свога бића човек не мири са неумитном судбином, он ће трагати за истином настојећи да превазиђе неумитни циклус *пролазног кадра*.

2. Биће фотографије

Основни елементи фотографског медија, тачније начини на који настаје једна фотографија, показују тварни, видљиви свет у једном одређеном сегменту његовог постојања. Да ли је реч о репортажној, путописној, модној, рекламној, режираној или некој другој врсти фотографије, јасно је једно: она показује појавни свет у *његовој видљивој димензији трајања*. Наравно вешт фотограф се служи светлошћу, основом фотографије на начин да се фотографско дело прикаже у једном што чаробнијем, ликовном облику. То значи да ће фотограф бирати моменте у којима ће, но не и увек, доминирати магија светлости и таме, али ће водити рачуна и о сенкама, пошто **сенка** појачава присуство светлих и тамних партија у феномену видљивог света. Сенка је у показивању тварног света доминантна, она је битна за фотографију пошто појачава утисак реалног и (с)тварног живота.⁴ Али сенка је подсетник и на то да је у свету испреплетена тама са светлошћу, живот са смрћу. Међутим, сенка као и одрази у води, стаклу и слично, могу да увуку посматрача у један свет поетског и романтичарског стања, које води потреби да се преживи, надживи, траје, али као сећање, евоцирање успомена на прошло као најбоље. То је романтичарска потрага за изгубљеним рајем, али и трагика бића препуштеног материјалистичкој логици. Иначе је савремено богословље већ довољно гласно указало на чињеницу да човек *није* биће прошлости,⁵ тачније топос његовог вечног битисања није био у почетку, приликом боравка у рају и Адам није био савршен у њему. Стари Грци су заиста веровали, у складу са Платоном, да су *игеје*, савршена бића (тео-

⁴ Помоћу бачене сенке, кућа се пружа преко улице да би ишарала кућу преко пута, а планина може ликом свог облика да замрачи село у долини. На тај начин, бачене сенке дају предметима чудесну моћ да одашиљу тмину. Arnhaјm, R. (1998): *Umetnost i vizuelno opažanje (Psihologija stvaralačkog gledanja)*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 267.

⁵ Новији истраживачи у теологији радо цитирају дело Максима Исповедника у вези са овом темом, где Максим говори о будућности на афирмативан начин, док саму прошлост не сматра битном за једну перспективу истине. Уп. нпр. *О различитим айоријама*, PG 91, 1076A. „Тако решење историје постаје будући догађај а не историја.“ – *О теологији и икономији*, 1, 66 (PG 90, 1108B).

рија о ἀναμνησις), претпостојале и да је свако историјско остварење једне идеје, у ствари, њен пад из савршенства бића. Сходно томе, прошлост је била значајна, с обзиром да садржи у идејама суштину бића. Будућност се у том случају суочава са статичношћу и посматра потцењивачки у односу на савршенство идеја.⁶

Прескочиће се овде расправе о овој широкој теолошкој теми; ипак треба рећи да је, на једном психолошком нивоу, потреба човека да машта о прошлости као моментима из његовог, како личног, тако и колективног, толико снажна да вероватно нема човека на земљи који није тврдио да му је било боље у животу у прошлости. Ово се може схватити и оправдати из једног психолошког угла, наиме старење и болест долазе у познијим годинама па је природно да се човек присећа младалачког доба, *иде је све функционисало*, иако уистину и није било баш све идеално. Ко од савремених људи није са чуђењем констатовао свој изглед на фотографијама снимљеним пар или деценију уназад? Реч је о једној носталгији за прошлим догађајима, о једној жељи за **повратком кући**, како и стоји у корену речи νόστος. У корену овог проблема лежи меланхолија, романтично сећање на идеално стање ствари. У ствари, меланхолија и настаје оног тренутка када се схвати да је изгубљени дом коначно немогуће повратити. Може овде бити речи и о пренаталном периоду човекове егзистенције, свакако да би психолози имали о томе шта да кажу, као и теолози с обзиром да у теологији још није превазиђена потреба за прошлим *као идеалним*. Али, није ли управо иконографија заслужна за једну носталгију која жели да се сећа не прошлости него пре будућности? Одакле овај парадокс? Ако се сада у ову расправу укључи евхаристијска логика, тада ће бити јасније и то сећање на будућност, које је изразито литургијска логика сећања. Ова логика не занемарује прошло али носталгише за будућим, где се протологија и есхатологија сусрећу.⁷ Ако се у литургијску везу доведе икона, тада ће она сама превазићи захваљујући литургијском мерењу времена, пуко портретско, самим тим и фотографско, и своје биће довести у везу са феноменом заједнице коју литургијска свест изражава.

С друге стране, пука *фото-слика* прошлог тренутка који реално не постоји осим у једном међупростору, времену које се нигде

⁶ Феномен враћања човека у првобитни апокатастасис третирао је Ориген; погледати Escribano-Alberca, I. (1972): „Zum zyklischen Zeitbegriff der alexandrinischen und kappadokischen Theologie“, *Studia Patristica* 11, 42–51.

⁷ Погл. Καλογήρου, Γ. (1961): *Περὶ τὸν χαρακτῆρα τῆς Ὁρθοδόξου Καθολικῆς Ἐκκλησίας κατ' τῆς ἐν τῷ Καινῇ Διαθήκῃ θεμελιώδεις σωτηριολογικῆς ἀρχῆς (Ἁνάπτυον)*, Ἀθήναι, 4–9.

не креће, у основи нуди једну онтологију смртног и палог бића, и као да нас подсећа на пролазност и неминовност краја. Стога ту нема ничег оптимистичког осим голе истине, реалности која сама по себи као слика може да буде тренутак среће али закони које она показује су закони разједињавања и пропадања. Савремена индустрија фотографије углавном и нуди моменте срећног и безбрижног стања човечанства. Савремена фотографија, ако изузмемо репортажу и новинску фотографију које зависе од тренутних политичких и других догађаја, хоће да наметне човеку једну врсту заборава смрти, као немоћног покушаја превазилажења исте. Документата о томе има свуда, довољно је да посетимо наша гробља и погледамо фотографије покојника на надгробним споменицима. Њихово трајање се на тај начин продужава на овој земљи кроз гледање фотографије, оживљавају се тренуци из прошлости у нашој свести, живимо за тренутке прошлости, преживљавајући је у степену **везе** коју смо остваривали са умрлим ликом. Како би Барт рекао „фотографија умрлог бића ме дотиче као закаснели зраци неке звезде. Нека врста пупчане врпце“.⁸

У чему је у ствари ограниченост фотографије, није ли у томе што она не може да буде сведок будућих догађаја?⁹ У строгом смислу не може то ни иконографија, па ипак, све у икони указује на будућност, док све у фотографији указује на прошлост. **Тренутак који је прошао оставио је фото-траг**, тачније човек је тај који је забележио *нешто* од живота. Тај траг може бити од изузетне важности, неко може постати врхунски уметник на основу белешки које је остварио својим фотоапаратом, но у крајњој анализи, фотографија остаје у сферама тварног света у толикој мери да је то њено легитимно место, *њено природно станиште*. Нити она сама, нити било ко од ње може захтевати нешто друго. Зашто се човек ипак мршти на чињеницу да фотографија бележи један тренутак који је *већ* мртав? Иако је ово тачно, он се не мири са смрћу и коначношћу своје природе. Смрт једног бића није и наша сопствена, и све док не дође и не закуца на врата, смрт као да и не постоји. И поред тога што фотографија стално опомиње на ову реалност, ми ћемо по правилу у њој тражити нешто друго, тражићемо *лепошћу живошћу* пре свега, за велики број љубитеља ове уметности, она има и терапијско дејство. Гледајући један залеђени пејзаж са Исланда

⁸ Bart, R. (2004): *Svetla komora*, Rad, Beograd, 80.

⁹ *Фотографија је без будућности; у томе је њена ишчешика, њена меланхолија.* – Bart, R. (2004), 37.

или неку бујну вегетацију из Тоскане са свим валерима боја и сенки насталих од неког поподневног меканог светла, ко може рећи да гледа смрт? Но, са становишта онтологије, ништа није тачније од тога да је на фото-снимку у току *производња смрти*, дробљење личне егзистенције; тачније, смрт је заустављена, али да ће доћи, то је сигурно као што је јасно да ће сунце заћи за брдовити предео.

3. Различитост језика

Темељне разлике иконичног-есхатолошког од историјско-фотографског су постављене оног тренутка кад је православна теологија својим учењем *о икони Божијој у човеку* и уопште **иконичној теологији**, која подразумева учење о иконичности унутар света, али и унутар тријадолошке реалности, укључила у то учење и ликовну уметност.¹⁰ Наиме, оног тренутка кад иконографија почне да својим средствима изражавања визуализује појмовне ставове православне теологије, она ће престати да *ојонаша* стварност у свом појавном облику. Управо у тој тачки се могу сагледавати разлике фотографског и иконографског језика. Не мисли се наравно само на фотографски отисак, већ на целокупно сликарство које тежи реалном и историјском, иако је икона све само не апстракција.

Шта икона показује и у којој мери је кадра да ликовним језиком изрази онострану реалност? Питање је онтолошко, упућено наравно и теологији. Јасно је да икона само *личи* на прототип, да није истоветна са њим, иако садржи све оно што и прволик. Овоме смо научени из докумената Седмог Васељенског Сабора.¹¹ Но Сулаж и за фотографију каже да она не изражава у потпуности фотографисани објект, она представља објект за фотографисање, али не личи на њега.¹² Мешање *представе* и *сличности* стоји у корену многих теоријских грешака у области фотографије, тврди Сулаж. Међутим истина је у случају иконе супротна овом ставу. Икона престаје да буде то што јесте уколико не само да не личи на архетип, већ уколико није у онтолошкој вези с њим. Она може бити *мешаког шексиа*, појам којим се користи Flusser,¹³ али се не може рећи да се у томе и губи, исцрпљује, икона има свој оригинални код, паралел-

¹⁰ Уп. Τσελεγγίδη, Δ. (2003): *Εικονολογικές μελέτες* (εκδ. Ι. Μ. Κιομήσεως τής Θεοτόκου Μ. Αλεξανδρουπόλεως), Θεσσαλονίκη.

¹¹ Κορυράκη, Κ. (1998): *Η θεολογία των ιερών εικονών κατά τον οσιο Θεόδωρο το Στὸ υδίτη*, εκδ. Επέκταση Αθήνα, 209.

¹² Sulaž, F. (2008): *Estetika fotografije*, Kulturni centar, Beograd, 88.

¹³ Flusser, V. (2007): *Filozofija fotografije*, Scarabeus naklada, Zagreb.

но развијан кроз *чуло вере*, једне и јединствене вере (хришћанске) историјски усвајане појмовним, а затим и ликовним путем.

У случају сличности фотографије и фотографисаног може се рећи да она не постоји уколико жели да се исказе сама суштина представљеног призора. У том случају је Сулаж у праву, но фотографија и даље остаје верни пресликач времена и простора који су у стању сталне промене и кретања. Друго је питање шта је уистину ухваћено у тренутак, и да ли је сачувано од трагичног краја? Бартова опаска да фотографија увек носи свог референта,¹⁴ и да су обоје заточеници своје непокретности у покретном свету, тачно изражава природу фотографије. Ако је, као по неким казнама, фотографија као осуђеник који је ланцима везан за леш,¹⁵ чему онда сећање на прошлост, није ли довољна свест о крају који је остао негде у прошлости? За једну чврсту онтологију свакако није довољно сентиментално подсећање на прошле догађаје, они морају бити освештани једном будућом перспективом, морају да се вежу за будућност да би њихова прошлост нашла оправдање, лишена ове димензије фотографија запада у трагизам.

4. Знаци у икони

Управо је сложена семантичка димензија иконе¹⁶ заслужна за удаљавање од историчности и трагизма сентименталности, ма колико ту било речи о лепом. Било да је реч о феномену тела, које се узгред буди речено никада у икони не сагледава само историјски, па отуда његова несличност, боље речено немирење са историјским. Отуда незадовољство теоретичара иконе и иконописаца западним натурализмом.¹⁷ Јер за икону је пуко историјско заправо смртно. Ово се односи на све семантичке елементе иконографије, боју на пример која се не прилагођава тварним параметри-

¹⁴ Bart, R. 2004: 13.

¹⁵ Исто, 13.

¹⁶ Ђурић, Ж. (2012): „Икона као средство визуелне комуникације“, *Теолошки њо-леди*, Београд, година XLV, број 1, 41–68.

¹⁷ Погл. Кордис, Ј. (2012): „Православни живописани храм и еклисиолошка функција икона“, *Иконографске студије 5*, Академија СПЦ, Београд, 148, где се напомиње да се у западном натуралистичком сликању види дистанцираност од посматрача и стварање једног посебног и аутономног сликарског простора. Свакако да аутор алудира на ренесансну аутономност којој се може додати епитет *нелишурјичне просвећености*, наиме век просвећености који се удаљио од литургијске идеје заједништва, неминовно је појам индивидуе и аутономности прогласио за природну и ствар од изузетне хумане важности.

ма. Мада, када је реч о боји ту треба бити опрезан и питати се до које мере је уопште Царство Божије у боји? Но ако онострано опстојава у другој димензији, димензији Царства небеског баш као тварни ентитет, онда су ту, поред феномена телесног, укључене и боје, па и многи други фактори творевине, опет преображене али остајуће творевином, не мењајући кодове тварног. Ако се може дозволити једно размишљање на ову тему, онда би се свакако дошло до закључка да треба поделити строго иконично од семантичког. Тачније, није све на икони иконично нити је све на њој семантичко. Семантика ће вероватно у Царству Божијем уступити место чисто иконичном, па ће и дилеме око чулних промишљања о икони самим тим нестати, мада се не треба превише упуштати у перципирање будућности. Треба се у том случају увек присећати литургијског етоса.

Када се у црквеном сликарству говори о *онтолојији светлости* могу се навести сличне потешкоће. За сада је довољно рећи да се светлост у иконографији групише тако да личност задржава своју целовитост, светлост која не долази *са стране* тумачи се као онострана светлост, светлост дарованих енергија Божијих. Опет се на овом месту икона радикално разилази са фотографијом. Тачније, светлост коју траже фотографи додајмо и сликари, импресионисти на пример, јесте она магична јутарња магла, нека киша, зимски предео и наравно сенке. Сетимо се Монеа који је правио атмосферу за своје слике, дим на жељезничкој станици и тако редом. Ту врсту, назовимо је *сензационалистичком светлошћу*, свесно избегавају иконописци. И док би за фотографије *једнолична светлост* била монотона и незанимљива, дотле су иконописци форсирали ту врсту светлости током целог византијског периода, све до данашњег дана. О чему је реч? Наиме, иконописац када показује светлост има у виду атмосферу која доминира композицијом и која је у ствари позадина. Позадина иконе је далеко важнија од првог плана, јер даје сам идентитет лику, позадина је у ствари Бог, тачније његове енергије које је даровао свету како би овај могао постојати. Тако је светлост позадине ушла у саме поре првог плана до те мере да зрачи и исијава из њега, не реметећи при томе интегритет личности на икони. Реч је о црквеном ставу да се светитељи *кућају* у светлости Божијој, а ликовни израз тога су управо иконе. На овом месту треба нагласити да иконопис бива исписиван од стране иконизованог (иконо–писање = светитељ **пише себе** руком иконописца), док светлописац записује дневну светлост, светлост која чини да човек постоји и живи, али не даље од оностране реалности.

На крају, најапстрактнији сегмент иконе би могао бити феномен обрнуте перспективе. Управо овај феномен (за који је Нови Завет вероватно најзаслужнији, с обзиром на то да је његова логика **обрнута** од *јавној мњења* – сетимо се само Христа и његове полемике са својим сународницима), заслужан је да икона постане и опстане као *оригинално дело*. И заиста, обрнута перспектива је најдаља тачка раздвајања од фотографисаног света. Као да се ради о хришћанском противљењу логици *овога света*, не мирењу са њом. Ова *обрнућа* логика у ствари говори о могућностима које Бог нуди човеку, исту плату добија и онај који дође у дванаести час, као и онај који је дошао у трећи час, логика која је несхватљива *овоме свету*. Са друге стране, код иконе, обрнута перспектива, увлачећи гледаоца у свој свет, **обрнут** од оностраних закона, тражи отвореност и партиципантност, тражи *евхаристијско искуство*¹⁸ да би се показала у својој истини.

5. Место у уметностима

Нема сумње да су иконографија и уметност *једнозначан појам*, исти је случај и са фотографијом. Заправо, иконографија и фотографија могу бити уметничка дела али често то нису, нису због познатог савременог проблема репродуктивности. Чини се да ове две уметности нигде нису толико блиске колико у могућности **репродукције**.¹⁹ Ово у ствари значи да и иконописац, немајући могућност, условно речено, *новој стварања*, стварања из сопствене маште, ствара по рецепту који добија од саборног духа Цркве. Факат да он у том случају ствара *механичке нејашиве* ипак није на месту, као што није на месту и логика по којој је фото-отисак слепо копирање природе. Креативност дакле није ускраћена ни иконописцима нити фотографима, али да обе стране крећу од

¹⁸ Уп. нпр. Congar, Y. (1960): *The Mystery of the Church*, London; Zizioulas, J. (1969): „La Communion eucharistique et la Catholicité de l'Église“, *Istina*, Paris.

¹⁹ Интересантно је подсетити се одлука Седмог Васељенског Сабора (787), где је прокламована јасна идеја по којој је иконопис дело Отаца Цркве, а не живописца, сликара. Њима је припала само техничка страна дела (Mansi, XIII 232C). Б. А. Успенски говори да икону не слика иконописац сам, него се то збива кроз њега. Иконописац се, као и свештеник, јавља у улози **весника**, као средство божанске благодати. *Иконописац не ствара слику него је посређено открива*. Лик као да од искони постоји у дасци, а иконописац га открива (погл. Uspenski, B. A. (1979): *Semiotika ikone*, Beograd, 258). Ево примера где се од сликара тражи добра занатска вештина и где се он посматра кроз призму неког ко је оспособљен да умножава негатив-икону, нешто слично се дешава и у фотографском свету.

већ предложеног мотива то је апсолутно тачно. Због ове танане разлике и, рекло би се, скучене креативне активности, као и потребе омасовљења наших уметности, јавља се механичко копирање које више не служи уметности него логици коју намеће индустријски производ. У том случају што је више копија, по правилу је мање уметника. Потребне тржишта заправо диктирају потребе за сликом али не и за уметношћу, као што су потребе да се један православни храм само декорише а не и ослика видне у нашем времену. Чини се да је црквена уметност изгубила битку заједно са свим оним дивним уникатним делима из средњег века, која са поносом данас чувамо у музејима (епископске и свештеничке одежде ручно везене, златне сасуде и разне друге предмете високог уметничког сјаја).

Са своје стране, сведоци смо да је фотографија већ оставила трајна имена чија дела су несумњиво ушла у све историје уметности, о икони да и не говоримо. Проблематика је настала онога момента када је тржиште изразило јаку жељу за мноштвом *ионовљених кадрова*, за копираном ново-старом иконом. Опет, *репродуктивност* као препознатљива карактеристика ових двеју уметности просто прати, на неки начин *захтева* да буде присутна у њима. Није дакле реч о новом по сваку цену, већ се у најбољем случају тражи снага уметничког израза, она не мора бити *једино* нова и непоновљива. Ипак, обе уметности ће постати аутентичне само ако стварају нови живот на старим темељима. За икону се зна да она Христову поруку може учинити изнова новом и непоновљивом баш из разлога што је сами живот сваког литургијског члана јединствен и непоновљив. Код фотографије је опасност склизнућа у равнодушност већа, па се може десити да, као што је Барт наводио, гледате поједине фотографије са *уљудним иншересовањем*.²⁰ Вероватно је реч о феномену пуког опонашања спољашње реалности, ипак оног тренутка кад фотографија пошаље поруку, кад стане да прича 1000 прича, кад одашиље оштре контрасте о слободи и ропству, добру и злу, тада она надилази и избегава клише *ионовљеној кадра*.

Ухватити оригиналност задатак је који се поставља пред уметнике данас, не само у нашим горе анализираним уметностима.

Зашто желимо да произведемо толико смрзнутих коначних, на крају, мртвих догађаја. Није ли ово исконска тежња човекова за вечним постојањем? Техничке слике или како их назива Flusser

²⁰ Bart, R. 2004: 33.

ново чаробњашиштво са својом магијском димензијом немају за циљ да мењају спољашњи свет, већ наше појмове и представе према том свету.²¹ Тако техничке слике престају бити само симболи, оне постају *симбијоми* које треба разумети и који нам могу помоћи у разумевању света. Обмана је мислити да су ти симптоми објективни. Жеља за остајањем у памћењу је у ствари произвела фотографију, филм, видео запис. Све је данас усмерено на екран, платно, фотографију. Може се додати, сви хоће да буду потврђени на том пољу, да тако постану личности, да ли је тачна констатација да је ово прелаз из историјског у магијско како тврди Flusser? У модерним временима која долазе сваки човек ће моћи, поред фотографија, којих је све више и више, себе да гледа и путем видео-пројекција, па ће се Ворхолово пророчанство о петнаестоминутној слави сваког човека обистинити, јер развој интернета већ сад то потврђује. Да ли је недостатак ритуала заменила свеопшта манија за сликом? Ово су питања која се могу усмерити на потребу човекову да превазиђе смрт. Тако се може рећи да је *онтологија фотографије* испунила своју свету дужност онога тренутка кад прихвати немоћ и слабост свога сопственог постојања, кад призна да је њено биће у суштини *биће за смрт*, да је њена порука умрла у тренутку хватања живота. Но, њена мисија се испуњава у том вапају слабости, њена гола природа као да каже *немоћна сам пред ширанијом времена*, то што се репродукујем у недоглед не спашава ме од пролазности. Да ли се смемо усудити да кажемо да је допринос фотографије уметности, а самим тим и животу човековом, допринос који озбиљно и непристрасно сведочи о *пролазном карактеру животној пути свакога од нас*? И да је то још један вапај за хармонијом и смислом, за животом који буја и који тежи да никада не престане, без обзира на пуку чињеницу која сведочи нешто сасвим друго. У том случају није ли икона та која надилази ову дилему и границу коју пред нас поставља фотографија? Није ли посланство фотографије у интегрисаношћу са иконом? Икона, ако и не обећава ништа више од вере, својим елементима који показују трајно и савршено као да фотографском шаблону даје наду и утеху, као да га надграђује и усавршава. Остајући, руку на срце, толико слична фотографском, икона чини отклон од исте малим интервенцијама, али довољним да улију једну нову снагу и поруку. Није овде реч о наговору на једну или другу опцију, пре би се могло рећи да и фотографија и икона имају толико заједничког, али и толико различитог да је раз-

²¹ Flusser, 2007: 32.

мишљање над њиховим феноменима права потреба модерног човека и можда још један покушај да се сагледа сам живот у својим основним токовима и развојним путевима.

Закључак

На први поглед, икона и фотографија су суште супротности, међутим, ако се сагледа *природа* фото-отиска, као и феномен преношења једног и истог лика кроз историјско трајање, који прати мо у иконографији, види се њихова сличност. Ако је суштина фотографије исцрпљена и остала негде у прошлости, суштина иконе свој траг види у будућности. Место сусрета ових двеју уметности треба да се одигра у феномену превазилажења тварног и пропадљивог. У том читању и тумачењу могу помоћи теолошка стремљења византинаца, као и савремена култура. Фотографско у икони, дакле реално и плотско, задобија симболе који указују на стремљење људске природе ка ослобађању од пропадљивости и смрти. Извор за икону бива евхаристијска заједница, и вера евхаристијске заједнице у икони задобија свој ликовни израз. Циљ фотографије се исцрпљује у носталгичном сећању на прошлост, у психолошком, док икона рачуна на онтолошку везу лика и прволика. Све оно што се дешава унутар кадра потпуно мре чим изађе из тог кадра. *Тако је било*, речи којима Барт означава магију фотографског снимка, могу да се односе и на икону, само што икона има снаге да каже: *Тако ће и бићи*.

Библиографија

Атанасије Велики, *О оваплоћењу Логоса*, 4, 4–6, изд. Kannengieser (Sources Chrétiennes, 199), Paris 1973.

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

Bart, R. (2004): *Svetla komora*, Rad, Beograd.

Wittgenstein, L. (1987): *Tractatus logico philosophicus*, Veselin Malesha, Sarajevo.

Ђурић, Ж. (2012): „Икона као средство визуелне комуникације“, *Теолошки погледи*, Београд, година XLV, број 1.

Escribano-Alberca, I. (1972): „Zum zyklischen Zeitbegriff der alexandrinischen und kappadokischen Theologie“, *Studia Patristica* 11.

Zizioulas, J. (1969): „La Communion eucharistique et la Catholicité de l'Église“, *Istina*, Paris.

Καλογήρου, Ί. (1961): *Περὶ τὸν χαρακτήρα τῆς Ὁρθοδόξου Καθολικῆς Ἐκκλησίας κατ' τῆς ἐν τῷ Καινῇ Διαθήκῃ θεμελιώδεις σωτηριολόγικος ἀρχῆς (Ἀνάπτυον)*, Ἀθήναι.

Κορναράκη, Κ. (1998): *Ἡ θεολογία των ιερών εικονών κατά τον οσιο Θεόδωρο το Στουδίτη*, εκδ. Επέκταση Αθήνα.

Кордис, Ј. (2012): „Православни живописани храм и еклисиолошка функција икона“, *Иконографске студије* 5, Академија СПЦ, Београд.

Congar, Y. (1960): *The Mystery of the Church*, London.

Максим Исповедник, *Таласију* 60, PG 90, 624D; *О различииѣм аѣоријама*, PG 91, 1076A; *О ѡεολοѣији и икономји*, 1, 66, PG 90, 1108B.

Mansi, XIII 232C, *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, t. 1–33, Florentiae – Venetiis, 1759–1798. Nova édition, J. Martin – L. Petit, t. 1–55, Parisiis – Lipsiae 1899–1927.

Sulaž, F. (2008): *Estetika fotografije*, Kulturni centar, Beograd.

Τσελεγγίδη, Δ. (2003): *Εικονολογικές μελέτες* (εκδ. Ι. Μ. Κιομήσεως τῆς Θεοτόκου Μ. Αλεξανδρουπόλεως), Θεσσαλονίκη.

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

Flusser, V. (2007): *Filozofija fotografije*, Scarabeus naklada, Zagreb.

Примљено: 7.11.2012.

Одобрено: 20.11.2012.

ONTOLOGICAL DIFFERENCIES IN THE PHOTOGRAPHY AND THE ICON

Željko Đurić

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

Summary: *In this article the author analyzes the photography and the icon, especially the ontological aspects that are related to the phenomenon of time and eternity. Photo shot is, for his distinctly historical character, an indicator and the witness of death as a product of the material and the ephemeral. On the other hand, the icon witnesses the attempt to overcome the historical, pointing to a bright future. The icon is based on the photographic, portrait and historical, but in the background it indicates something beyond. At the end, the author analyzes the similarities between the photograph and the icon, the source for which could be found in their reproductive character as well as in the need for repetition.*

Key words: *created, uncreated, icons, photo image, eschatology*