

Тодор Митровић

Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Београд

anaitodor@gmail.com

Хипервизантијски парадокс: Зашто је могуће / потребно говорити о стилу савременог црквеног сликарства у Србији?

Обнова средњовековног стила у савременој црквеној уметности каналисана је у смеру настанка масовне, утилитарне и наивне сликарске продукције, чији ликовни домети немају естетски капацитет да привуку пажњу академске јавности. Недостатак потребе за било каквом стилском променом доживљен је као кључна особеност ове сликарске делатности и потврђен прећутним консензусом између Цркве и академске историје / уметности о томе да питања стила и естетских особености црквеног сликарства не треба ни постављати, пошто су њихова решења (унапред) задата одлукама које су обликоване изван уметничких и ауторских херменеутичких оквира. У истраживању ћемо покушати да скренемо пажњу на постојање црквене сликарске продукције у Србији, коју је – упркос оваквом консензусу – могуће историјски / теоријски анализирати у динамичким, развојним и креативним категоријама, карактеристичним за ону групу културних активности које (данас) обично означавамо термином *уметност*.

Уколико би неки неупућени радозналац покушао да стекне макар какав теоријски увид у историјат савременог црквеног сликарства у Србији, нашао би се пред нимало занемарљивим проблемом. Наиме, могло би се без претеривања рећи да литература која се бави историјским, стилским, естетским и др. развојем ове уметности код нас практично уопште не

Кључне речи:
неовизантијско сликарство, средњовековно сликарство, манастир Тумане, стил, постмодерна

постоји. Занемарљива количина кратких фрагментарних написа исцрпљује се у утилитарним приповестима сроченим за каталоге спорадичних групних изложби икона. Чини се да ово сликарство, упркос свом, за данашње појмове подугачком историјском опстајању,¹ ни на који начин није успело да привуче пажњу релевантних и креативних истраживача. Ако би се узела у обзир „естетска” политика (онога) тржишта које црквеној уметности у највећој мери одређује стилске тенденције, незаинтересованост би се могла показати као потпуно задовољавајући истраживачки метод при „објашњавању” понуђеног материјала. Доминантан стил савременог живописа је у толикој мери уједначен и униформисан у безличности да је тешко отети се утиску који сугерише како није могуће говорити о стилском развоју, те следствено томе – ни о историји овога сликарства: сликарска продукција која (насупрот својим средњовековним узорима) током времена није успела да породи готово никакве формалне / стилске / естетске промене тешко се може анализирати у категоријама креативне интеракције, која би простом истрајавању обезбедила историјски предзнак, а механичкој дисеминацији артефаката – димензију уметничке размене. Готово да неће звучати хиперболички ако кажемо да постоји већа разлика између два суседна портрета у студеничком живопису него између сликарског рукописа два најразличитија *неовизантијска* аутора.² Да ли је могуће да се за више од пола века формирања ове уметничке сцене заиста на њој није догодила ни најмања промена?

Покушаћемо да изнесемо нешто материјала који, чини се, нуди довољно аргумената за одричан одговор. До овога материјала, као што то увек бива, није лако доћи. Биће нам потребни имагинарни булдожери и лопате, али и археолошке четке, како бисмо испод наслага кича, те популарне и народне културе, којима тржиште деценијама затрпава црквену сликарску сцену, расветлили неке токове достојне интересовања савременог теоретичара. Тешко је проценити у којој је мери погодност, а у којој пак хендикеп, чињеница да се овог рударског / археолошког посла прихвата један од активних учесника на поменутој сцени. И за једно и за друго има довољно разлога – и у практичном, а и у теоријском смислу. Ипак, олакшавајућу околност проналазимо у томе што је у оквирима

¹ Није неопходно подсећати на све могуће динамичке преображаје које су визуелне уметности претрпеле у XX веку. Само је „смрт” сликарства толико пута најављивана да би било могуће говорити о различитим поджанровима овог специфичног уметничког пројекта. Заправо, када је у питању формална истрајност, тешко је пронаћи савремену паралелу феномену обнове црквеног сликарства.

² Одреднице као што су *неовизантијско сликарство* или *неовизантијска обнова* заживеле су као ознака процеса обнове средњовековног стила у црквеном сликарству православног Истока. Почетком XX века, грчки и руски сликари напоредо долазе на идеју да својеврсни процват интересовања за средњовековно наслеђе искористе у правцу његове сликарске реактуализације, у оквирима практичне потребе Цркве за богослужбеном уметношћу. Ова замисао се временом претворила у свеобухватни неовизантијски црквено-уметнички препород на територији Балкана (у Русији византијска стилска и термилошка одредница напосто није била неопходна), чију ћемо завршну редакцију делимично представити у овој расправи. Детаљније види у: Triantaphyllopoulos 2006: 147–154.

савремене теорије већ одавно напуштен концепт теоретичара као независног и незаинтересованог посматрача, који са безбедне удаљености суди о појавама које се – са своје стране, сасвим транспарентне – нуде његовом оку, разуму, или пак духу. Трудимо се стога овде, свесно, да сопствену ангажованост превише ни не сакривамо, али ни да је, колико је то могуће, (не) „инфицирамо” баналним (практичним) приватним интресима.

Основни циљ расправе која следи, стога, није писање некакве пролегомене за историју савременог живописа, већ давање аргументације, кроз анализу једне неистражене групе актуелних сликарских феномена и динамичних стилских промена које су њима индуковане, за уверење да оваква историја (стилски развој) уопште постоји. Ако би се у томе колико-толико успело, онда постоји нада да један „инсајдерски” текст може послужити као нека врста подстицаја релевантним истраживачима који би део свог времена желели да усмере на упознавање са овом историјом/сценом. Тек тада би и наш имагинарни путник кроз ту неистражену област српске културе, с почетка приче, могао боље да задовољи своје интелектуалне потребе.

Реални почеци стилског „развоја” црквеног сликарства у Србији у XX веку везани су за утицаје из Грчке. Ако је чињеница да смо у времену барока били у највећој мери препуштени руском утицају (Тимотијевић, 18–26), онда је природно и то што смо се при укључивању у свеправославни процес естетске византинизације у XX веку окренули нашим јужним суседима. У првој половини овог столећа, обнова интересовања за древну уметност била је обележена открићима локалних сликарских традиција, које су у нашем случају биле природно везане за историјске епцентре лоциране у данашњој Грчкој. Овај период јесте породило посредно интересовање академске сцене за заборављено наслеђе (Јовановић, 2011: 101–125), али су покушаји његовог богослужбеног оживљавања ипак остајали на нивоу спорадичних ексцеса. У другој половини претходног столећа су, пак, политичке околности својим ограничењима могле само допринети географском ограничавању / сужавању путева црквено-културне размене. Елем, из наше црквено-културне прапостојбине почело је у шездесетим годинама прошлог века спонтано да се интензивира преливање већ потпуно избледелих деривата Контоглуовог³ уметничког наслеђа. Велики уметник је направио велики п(ре)окрет, али, као што то често бива, замашни културни захвати морају доста да чекају да би генерације које следе могле да прераде оно што им је остављено, прикупљајући тим процесом нову стваралачку енергију. Контоглуово наслеђе је у Хелади, али и у Србији, дуго и мукотрпно асимиловано, кроз бесомучно копирање његових стилских решења, иза чега је стајао како недостатак сликарског талента тако и разновразни облици

³ Фотије Контоглу [*Φωτις Κοντογλου*] је грчки сликар (и писац) који следи за покретача неовизантијског препорода у савременом грчком (црквеном) сликарству. Његово сликарство, али и његова литерарна дела, остварили су огроман утицај, како на његове директне ученике тако и на генерације иконописаца до данас. Види детаљно у: Zias 1993: 15–24.

идеолошког страха пред новим и непознатим.⁴ У Србији су епицентри овога процеса природно, из политичких разлога, били заклоњени од очију јавности и смештени у миру манастирских иконографских радионица.⁵ У оваквој побожној, али физички и академски изолованој атмосфери, није било ни могуће очекивати некакву селекцију сликарских талената, који би могли да промишљају и интерпретирају како Контоглуово тако и сâмо средњовековно наслеђе. Огромни утицај манастирских радионица на црквену уметност у Србији пре свега је последица њихове упорне и смирене борбе за опстанак неовизантијског стила у црквеном сликарству. Иконописци који су своја сликарска знања стицали превасходно у овим радионицама ширили су даље по Србији (и свету) њихову мисију. На таквим основама оформљен стил црквеног сликарства доспео је у руке малог броја заинтересованих, официјелно школованих сликара, те је кроз академско уобличавање доживео својеврсну апотеозу у радовима Драгомира Јаше Јашовића. Деведесете године претходног века, и национално-црквени препород који их је обележио, дочекане су у некој врсти еуфорије над простом чињеницом да се у цркви слика „византијским” (тако се то тада говорило) стилем.⁶ У егзалтираној атмосфери, природно је то што нико није ни покушавао да размишља о естетским квалитетима самих сликаних остварења, нити пак о њиховом стварном односу према средњовековном наслеђу.

Све што је до сада изнето представља већ добро познату, неписану додуше, историјску фазу развоја савременог црквеног сликарства, те не би ни било вредно увођења у расправу да није проблема с почетка овога текста. Изнећемо га поново, у нешто опсежнијој поставци. Било каква литература која би се бавила фактичким стањем у црквеној уметности од почетка деведесетих година прошлог века, упркос рушењу политичких забрана, једноставно не постоји, а за свако критичко тумачење се стиче утисак да је неким невидљивим ланцима везано за стање поменуте наивне / некритичне еуфорије која је обележавала дотични период.⁷ *Црква и академска уметничка сцена* (са кореспондирајућим теоријским дисциплинама) као да су, свака са своје стране, дошле до неке врсте *прећутног консензуса* о томе да ове теме напросто „не треба отварати”, те да је питање стила и естетских квалитета у црквеном сликарству већ одавно (унапред) решено. Парадокс који намеће преиспитивање природе овог консензуса лежи

⁴ Наравно, Контоглу је, као водећа фигура неовизантијског препорода, овде послужио пре свега као парадигматски пример. Тумачење сложеног процеса који укратко описујемо и означавамо ауторитетом Контоглуовог имена види у: Митровић 2009: 89–111.

⁵ Реч је, пре свега, о манастирима Жича и Ћелије.

⁶ Репрезентативне изложбе које су у том периоду организоване у Народном музеју, под називом *Сабор савременог иконописа код Срба* (Марковић и Кусовац, 1993) и у Музеју примењених уметности, под називом *Савремена православна српска уметност* (Миловановић, 1995), представљају својеврстан зенит овог облика интересовања за црквено сликарство.

⁷ Не би се ни у ком случају могло рећи да је наведена декада на премалом временском одстојању да би јој се посветила теоријска расправа. Наиме, било би потребно посебно истраживање да би се напросто побројале публикације о савременој уметности (у Србији) од деведесетих година прошлог века до данас.

у томе што се до њега дошло са потпуно супротних сазнајних позиција: (1) Црква ће рећи да постигнуто стилско решење не треба мењати, пошто оно представља оживљавање најузвишенијег замисливог уметничко-богословског достигнућа у области визуелног стваралаштва, док ће се пак (2) академска јавност – како савремени уметници тако и историчари уметности – сложити да постигнуто стилско решење нема потребе мењати зато што оно и не поседује основне карактеристике уметничког стваралаштва (Јовановић, 2011: 74–90; Митровић 2006: 5–11). Упркос овом парадоксалном консензусу упустићемо се у „археолошка ископавања”, претпоставивши да се – испод дебелих и униформних наслага званичног мануфактурног црквеног кича – ипак могу пронаћи нека дела која измичу изнесеној категоризацији.

Потреба за преиспитивањем дотичног консензуса јавила се, почетком тих истих деведесетих година прошлог века, управо у живописачким круговима, који су, изгледа, једини били незадовољни оствареном равнотежом. Прве отворене и довољно „гласне” реакције биле су изнесене четкицама групе сликара окупљених око *Братства Светог Јована Дамаскина*, у Београду. Тројку која је сликала под неформалним и непретенциозним називом *Бата, Столе и Гаврило* (надимци су навођени и у другачијем редоследу) сачињавали су Владимир Кидишевић, Предраг Стојковић (данас јеромонах Лазар) и Гаврило Марковић.⁸ Иако је у првим заједничким пројектима давао основни ауторски допринос превасходно као креатор иконографског програма, Марковић се касније успешно осамосталио као сликар (1992), док је двојац под неформалним називом *Бата и Столе* дуже функционисао, да би се на крају и они разишли (1996), те наставили да раде као самостални мајстори. Касније су, у различитим комбинацијама, спорадично сарађивали на неким заједничким пројектима. Ова група школованих уметника је у црквену уметност унела многе значајне промене, како у оквиру зидног сликарства, којим су се претежно бавили, тако и шире.

Први велики пројекат који је група реализовала представља комплетно осликавање цркве Светог Архангела Гаврила у манастиру Тумане, у области северног Кучаја, код Голупца, у епархији Браничевској. Оснивач манастира који је представљао један од центара исихастичког покрета у средњовековној Србији био је свети Зосим Тумански, чије се мошти и данас у њему чувају. Манастирски храм представља трећу грађевину која је у XX веку подигнута на месту на коме је од XIV века стајала црква. Сазидан је у неоморавском стилу, по узору на Каленић, на основу типског пројекта канцеларије краља Александра Карађорђевића. Живописање цркве је започето, у сарадњи са локалним заводом за заштиту споменика културе, 1987. године, у време администрације епископа врањског

⁸ Владимир Кидишевић (Бата) рођен је у Баваништу 1955; завршио је конзервацију на Вишој педагошкој школи у Београду. Предраг Стојковић (Столе) рођен је у Вршцу 1958; завршио је Факултет примењених уметности у Београду; замонашио се крајем деведесетих у манастиру Острог и добио монашко име Лазар, а данас је игуман у манастиру Заграђе у Црној Гори. Гаврило Марковић је рођен у Кладову 1955; завршио је Историју уметности на Филозофском факултету у Београду.

Саве (Андрића) Браничевском епархијом, а довршено је 1991. године, у време почетка столовања новоизабраног (данашњег) епископа Игнатија (Мидића). Тадашњу игуманију манастира, мати Матрону (Николић), аутори живописа памте, осим као наручиоца посла, и као стварну духовну покровитељку, која је својим ауторитетом и интегритетом бескомпромисно подржавала овај, по много чему необичан, подухват.⁹

Надалеко хваљене, али и оспораване фреске, по нашем уверењу, из више разлога представљају једну од прекретница савременог црквеног сликарства у Србији. Иако заједнички рад групе није дуго трајао, а аутори су, заједно те сваки понаособ, прошли кроз мноштво различитих стилских и концептуалних преображаја, фреске у манастиру Тумане, по квалитету, али и по утицају који су имале на потоње црквено сликарство, заузимају посебно место, како у црквеном тако и у српском сликарству уопште.¹⁰

Могло би се, заправо, рећи да једино што преживљава у њиховој редакцији неовизантијског сликарства, јесте сама чињеница интересовања за средњовековно сликарско наслеђе. Чувајући ову основну тему и радикализујући је до крајњих граница, тројици талентованих људи пошло је за руком нешто што се до тада чинило немогућим. Створили су уметност која се готово уопште није разликовала од средњовековне. Као да вишевековног прекида није ни било, односно – као да су свој занат пекли код неког средњовековног мајстора, те сопствени стил оформили, како је то тада ишло, природним ауторским надовезивањем на стил учитеља. На фону чињенице да се оно што означавамо као неовизантијско сликарство – упркос интенцијама аутора – у највећем делу дотадашње продукције веома разликовало од средњовековне уметности (Митровић 2008: 307–314), овакве резултате ћемо моћи да препознамо као несвакидашњу естетску инвенцију. До њих се пак дошло пажљивим интервенцијама на више нивоа, од којих свака захтева посебну пажњу.

Пре свега, промењена је сама технологија. Кроз упорно истраживање екипа је успела да оживи древну фреско-технику, те да досегне сликарску вештину која обезбеђује неопходну брзину за реализацију живописа на свежем малтеру – што је већ само по себи задивљујући резултат. У том подухвату искоришћено је Кидишевићево рестаураторско искуство и Марковићев аналитички дух / образовање. Искуство блиског контакта са старим фрескама, укрштено са минуциозном анализом изворних рецептура, кроз мукотрпно експериментисање на „живим” малтерима, дало је задивљујуће резултате. Фреско-техника је после неколико векова у српском сликарству поново блеснула у свом изворном сјају.

⁹ За податке се захваљујемо Гаврилу Марковићу; детаљно о историји, архитектури и монашком животу манастира Тумане види у: Митошевић 1985: 7–51.

¹⁰ Под широм одредницом *Братство Светог Јована Дамаскина*, неке од фресака из манастира Тумане објављене су у: Миловановић, 1995: 64–65. На самом почетку, у изради овог живописа узео је учешћа и Славољуб Радојковић, али се завршна целина ипак приписује тројици аутора које смо претходно поменули. Радојковић је рођен у Ћуприји 1958, завршио је Вишу педагошку школу у Београду, а рукоположен је у чин ђакона у Митрополији црногорско-приморској.

Природно, концепт рестаурације древне технологије, када је једном успешно покренут, није могао да се заустави док није досегао своје крајње консеквенце. Не само што су сликали на мокрој малтеру, ови нови Византинци су сами копали своје пигменте, пекли их и млели.¹¹ Тако је оживљен древни тетрароматски систем, који је уз помоћ спектра основних земљаних боја успевао да постигне врло сложену сликарску палету (Ball 2003: 66–70). Њеном богатству доприносила је сама техника, у којој су земљани пигменти давали неупоредиво богатије колористичке скале него што би то могли да учине у другим сликарским техникама. У туманском живопису је четворобојни систем спроведен са високом доследношћу, док су у неким каснијим подухватима, баш као и стари мајстори, наши аутори долазили до полудрагог камења, од кога су (ручним) млевењем успевали да праве и чувене историјске, плаве или зелене пигменте. Средњи век више није био непознаница у готово свим аспектима уметничке праксе, те је био актуелизован на нивоу који до тада, у неовизантијској уметности, није било могуће ни замислити. Међутим, није се стало на технолошким истраживањима. Постављено је и непријатно питање стила. Уместо да крену уходаним путем и надовежу се на стилска решења епохе Палеолога, аутори су напросто одлучили да сликају стилем комнинске епохе. У овом, за нашу студију веома значајном потезу препознајемо двоструку мотивацију.

Као примарни мотив намеће се поменута радикализација интересовања за древну (још даљу) прошлост, као уобичајена религиозна чежња за „изгубљеним рајем”, или пак „златним добом” закопаном у далекој (у овом случају византијској) прошлости (Eliade 1998: 18–29), са којом се природно уклапају концептуално-естетске праксе *преферирања примитивног* у уметности (Gombrich 2004: 269–297). Међутим, уношење неких (стилских) елемената из прекомнинске (македонске), кападокијске уметности, па чак и из српског сликарства моравског стила, представља аргумент за тезу да су аутори у трагању за сопственим сликарским изразом на задатој концептуалној линији заправо покушавали да формулишу неку врсту „хипервизантијског” – изворног и идеалног – стила, „византијскијег” од самих стилова из историје византијске уметности. У тој стилској неодлучности можемо препознати семе онога што ћемо касније тумачити као врло савремене елементе у новонасталој сликарској форми. Управо ће тенденција која сликарима није допуштала да се задовоље потпуним преузимањем комнинског стилског решења постати један од фокуса наше студије, а њиховој уметности обезбедити врхунски креативни замах. Рођен је *хипервизантинизам*, као аутентични ауторски покушај да се пронађе пречишћена (у историји, наравно, непостојећа) стилска срж византијске уметности. На тај начин су се истраживачи историје претворили у оно што су заправо одувек и били – у уметнике.

¹¹ Да би фреске биле на неки начин што дубље (естетски и егзистенцијално) укоренење у локални амбијент, на терену у околини цркве проналажен је и ископан окер, те је из њега печењем настајала оксидна црвена. Црна боја је добијана угљенисањем грања винове лозе, а белу је, наравно, давао сушени и потом млевени креч.

Други ниво мотивације је чисто артистички и нема никакву историцистичку нити истраживачку подлогу, већ представља аутентичну и креативну уметничку реакцију на потпуну доминацију тренда преузимања италио-критских или, у бољем случају, палеолошких стилских решења у тадашњем живопису. Наравно, нити је палеолошки стил довео до кризе неовизантијске уметности, нити је комнински могао да обезбеди аутентичност сликарству наших аутора. Аутентичност је, врло успешно, обезбеђена самом ауторском способношћу да се реагује (до границе бунта) на постојеће стање, те огромним талентом и креативношћу која је унесена у новонасталу уметност. То што је унесено представља заправо кључ успеха који, чинећи везивно ткиво за све раније поменуте стваралачке процедуре, у најбољим остварењима ове тројке доводи до неслућено успешних резултата. Пројекат оживљавања средњег века добио је тиме и свој креативни погон.

Том погону се прикључује још једна група тешко уочљивих естетских садржаја изнедреног старо-новог стила. Наиме, пажљивом анализом би се могло доћи до врло дискретно и неупадљиво, али не без сликарске намере, уведених визуелних елемената, који воде порекло из савременог сликарског образовања наших аутора. Ако се обрати пажња, могуће је уочити неке композиционе поступке чији би се акценти тешко могли препознати у средњовековном композиционом вокабулару. Могуће је претпоставити да би неке од композиција, из перспективе средњовековног мајстора, вероватно могле да се означе као благо „прекомпоноване”. Са друге, макроскопске позиције могуће је и у начину наношења боје уочити врсту гестуалне ритмике која благо искаче из средњовековног осећаја за ритам. Дискретна сликарска употреба фактуре подлоге такође је нешто што би тешко пало на памет средњовековном мајстору. На послетку, општи утисак, који би и сами аутори означили речју *експресионистички*, интензивнији је за једну танану нијансу од најекспресивнијих остварења из епоха на које се живопис стилски ослања. Све ово представља неку врсту неприметног, али врло драгоценог дуга савременој уметности, који нас, кроз укрштање са већ поменутиим мотивом мешања историјских стилова, нагони да игру контекстуализације почнемо да отварамо у једном другачијем правцу.

Вратићемо се стога, из новонастале перспективе, на технолошка питања, којима смо и започели. Наиме, иако је поменути тетрахраматски колористички систем заиста најзахвалнији за рад у фреско-техници, он није био превише често коришћен у византијском сликарству. Штавише, управо се за византијске сликаре сматра да су, у оквирима фигуративног сликарства, овај антички, аскетски колористички идеал обогатили сјајем интензивне (оријенталне) обојености (Gage 1999: 61–64). Мало ко ће данас спорити да је избегавање интензивних боја у византијским фреско-декорацијама пре био израз материјалних ограничења наручилаца него неке ширеважеће концептуалне потребе црквеног сликарства. С обзиром на то да, када су пигменти у питању, данас није могуће говорити о ограничењима ове врсте, сасвим је јасно да је код аутора који нас овде

интересују у питању постојање својеврсног концепта. Осим чињенице да је само ове пигменте било могуће ручно произвести,¹² чини се да је до пристанка на ову врсту условљености дошло захваљујући постојању још једног, кудикамо интересантнијег мотива. Пренаглашени колористички аскетизам, каквом ни сами византинци нису били склони, вероватно настаје као посебан ниво реаговања на доминантну продукцију црквене уметности. Уопштена индиферентност неовизантијских сликара према боји, превише често первертована до бизарне колористичке разударности, код ове тројице осетљивих уметника (савршено свесних и могућности и опасности које доноси савремена палета сликарских пигмената) никако није могла да буде схваћена као траг византијског наслеђа, већ пре као његова естетска супротност. У реакцији на овај феномен, сасвим природно се отишло у супротном правцу. Реаговање на граници бунта најзад почиње да се оцртава као танана, али врло постојана нит, која повезује различите аспекте новонасталог сликарства. Држећи се за њу у анализи овог решења, али и стилских решења која су се касније појавила, моћи ћемо да говоримо о прилично сложеним и вишезначним естетско-концептуалним резултатима истраживане уметности.

Нагласићемо основни резултат досадашње анализе новонасталог црквеног сликарства: *до стилске промене је, на послетку, ипак дошло*. После поменутих промена, или пак напоредо са њима, на почетку деведесетих година протеклог века, ствари у црквеној уметности почињу драстично да се компликују. Од тренутка када је на живописачкој сцени почело да се појављује нешто другачије и визуелно неупоредиво убедљивије од доминантног но потпуно избледелог „грчког” савременог стила, лавина истраживачког патоса није могла бити заустављена. Тражење је кренуло у мноштву различитих праваца.

Чак је и једна млада манастирска радионица дала специфичан допринос овим кретањима. Под духовним надзором младог, образованог и проницљивог теолога – оца Порфирија (Перића, данас викарни епископ Јегарски), монаси и искушеници у манастиру Ковиљу почињу да истражују стил руског средњовековног сликарства. Најдаље је у овом трагању досегао тадашњи искушеник Немања Љубојевић, постигавши максималну могућу сличност са средњовековном руском црквеном уметношћу. Његова остварења, као и остварења многих сликара потеклих из ковиљске радионице, говоре о тенденцији налик оној коју смо препознали код мајстора којима смо се до сада бавили. Чини се да је црквено сликарство, макар кроз своје најмлађе изданке, једноставно покушавало – на било који начин – да изађе из ћорсокака у коме се затекло, или – да се изразимо поетичније – да изађе из себе. Русија је, у овом

¹² Једно од ограничења тога времена дефинисала је и политика: до нестандартних сликарских материјала није било могуће доћи напросто зато што их је требало допремити из иностранства. Стога су аутори свој технолошки концепт у шали означавали и као „ембарго стил”. Као што смо напоменули, касније је Гаврило Марковић почео да набавља полудраго камење и меље га, док су друга двојица аутора пристала на увођење зелене земље и, нешто касније, на увођење хромоксидне зелене. На крају су на позадинама почели да се појављују и плави тонови.

случају, напосто била довољно далеко.

Описане промене најављују појаву даљих стилских потреса, те намећу, у оквирима нашег истраживања, потребу за поређењем и класификовањем дешавања која су почела да ремете равнотежу у ткиву црквеног сликарства. У времену у коме се већ може говорити о формирању описане „стилске групе”, која је до сопственог уметничког ослобађања превасходно долазила кроз темељно упознавање неког од историјских стилова црквеног сликарства, појавила се и једна нова тенденција, поново под директним – овог пута у већој мери теоријским – утицајем из суседне Грчке. Објављивање радова грчког иконописца и теолога иконе – оца Стаматиса Склириса,¹³ подстакло је неке од аутора млађе генерације да почну са размишљањем у правцу отварања црквеног сликарства и ка достигнућима савремене уметности. Тиме је почело формирање друге „стилске групе”, оне која је у оваквом отварању и условном изласку из историјских / географских граница византијског комонвелта пронашла за сопствену уметност излаз из ћорсокака који је пред свима стајао. Група аутора који су кренули тим смером, окупила се први пут неформално почетком овога века, на изложби *Православље и стваралаштво*,¹⁴ а касније је промовисана у оквиру једног од тематских сегмената замашне и запажене изложбе *Balkan icons*,¹⁵ представљене у више наврата широм Европе. Групу, којој је на „балканској” изложби прикључен и сам отац Стаматис, те накнадно и професор Јоргос Кордис из Грчке и Јулија Станкова из Бугарске, сачињавају углавном млађи аутори (из Србије), као што су мати Јефимија (Тополски), Биљана Јовановић, Вишња Деврња, Наташа Илић, те аутор ових редова.¹⁶

Увођење корпуса визуелних садржаја из савремене уметности у живопис није уништило препознатљиве византијске елементе у овом сликарству, пошто аутори нису желели да одрекну црквени статус својој уметности. Ипак, у њиховим радовима је најчешће, свесно или несвесно, маскирано конкретно историјско стилско порекло саме („византијске”) стилизације. Византинизам се доживљава више као јасно препознатљив елемент црквеног континуитета у овој

¹³ У Србији су текстови и сликарство оца Стаматиса извршили велики утицај, како на иконописце тако и на теологе. Потврда за речено лежи у потреби Богословског факултета у Београду да објави готово све његове писане радове и велики број сликаних радова у монументалном монографском издању (Склирис 2005).

¹⁴ У *Кући Буре Јакшића*, у Београду, 2002. године (текст у каталогу – Оливер Томић).

¹⁵ *Balkan Icons – exhibition* (међународна изложба савременог балканског иконописа, која је сачињена од три специфична сегмента – *наивних*, *традиционалних* и *модерних* икона; аутор поставке и текстова у каталогима – Лазар Предраг Марковић), Trondheim / Oslo / Helsinki / London / Reykjavik / Cambridge / Sofia, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008.

¹⁶ На изложбама *Икона у XXI веку* и *Свети Павле – две хиљаде година од рођења*, које је у београдској галерији *Прогрес* организовао Хришћански културни центар (2008. и 2009. године), а које се по размерама једине могу упоредити са свеобухватним националним пројектима из прве половине деведесетих (в. напомену 6), ова стилска тенденција – којој су почели да се прикључују и аутори најмлађе генерације, као што су Мијалко Ђунисијевић и Светлана Седлан (Вукмировић) – могла се први пут прегледно сагледати на фону (још) увек доминантне копистичке продукције.

уметности, него као циљ или пак јединствени извор надахнућа. Одатле се аутори, по питању стила, мање или више, разликују међу собом, а конкретна ауторска решења најчешће настају кроз мешавину већег броја разнородних стил(изациј)ских исходишта из оквира целокупне историје византијске уметности, са оним елементима савремене уметности које су аутори пропустили кроз призму сопственог црквеног искуства.

Пре него што наставимо са анализом феномена који су постављени у фокус ове расправе, ваљало би подсетити да неовизантијски живопис, у оној форми у којој је преузет из Грчке, никада (до данашњег дана) није успео да буде осујећен у сопственој тржишној доминацији. Разлози за ово леже управо у његовој фантастичној прилагођености двома природним потребама конкретног (црквеног) тржишта коме се „аутори” обраћају. Прво је потреба за утемељеношћу у традицији, која је задовољена простим преузимањем (неких) форми изворне византијске уметности. Друго је природна комуникативна потреба за (неким) визуелним елементима који би савременом човеку били препознатљиви, те понешто и од његовог света унели у црквену стварност. Ово је, на крајње спонтан (читај: наиван, нерелевантан, некритички) начин, обезбеђено неком врстом индустријализације саме сликарске процедуре, било да је она постигнута директним обезличавањем, кроз мануфактурну производњу, било да су се још увек постојећи самостални аутори трудили да достигну (сматрајући да тиме упражњавају врлину „смирења”) ниво машинске прецизности у сликарској егзекуцији. Резултат ових захвата је права правцата уметност XX или XXI века која одише индустријским духом, али за себе потпуно самоуверено тврди да се природно надовезала на средњовековну, те да се од ове практично уопште и не разликује. Тешко је порећи да тако постављен однос између задатог концепта и визуелног резултата стоји у некој врсти јаке колизије (Митровић 2008: 305–316). Чини се сада да се управо по линији ове колизије расплутало концептуално ткиво неовизантијског сликарства. Креативни аутори су се „разлетели” у два супротна смера: једна група је потенцијала традиционални елемент, свесно одбацујући (као непотребне) што је могуће више садржаја савремене културе, а друга је пак почела са потенцирањем планског увођења управо ових, савремених елемената и са што је могуће јачом „дестилацијом” традиције, чистећи је (тако) од свих могућих фолклорних наноса (које су, наравно, сматрали непотребним). Чини се да управо оваква теоријска експликација објашњава настанак „стилских група” које смо упознали раније у тексту. Такође се чини да би се око једног утиска сви поменути аутори ипак могли сложити: претходно стање није било ни богословски ни естетски одрживо, те стога *однос традиције и савремене културе у живопису треба поставити на сасвим другачије основе.*

Стилизовани историјско-концептуални преглед недвосмислено указује на постојање дубоке и интензивне стилске тензије, која се у црквеном сликарству напрасно појавила током деведесетих година прошлог века. На основу овако постављеног нацрта, чини се да би најподесније било говорити о два основна пола између којих се крећу појединачна ауторска стилска тражења. Први пол, ка

коме гравитирају углавном аутори старијих генерација, а који показују наглашено интресовање за историју, стога би (врло условно) био означен као историјски (*историзујући*). Други пол, око кога осцилирају млађи аутори, заинтересовани за размену са савременом културом / уметношћу, овде ћемо означити (опет, врло условно) као савремени (*осавремењујући*). Подела је осмишљена у класичном двопартијском (десно / лево) кључу управо зато да би се показало како овако постављен инстант аналитички метод не може доследно да функционише на нечему што има карактеристике уметничке продукције. Прецизније, естетска и концептуална динамика која ће се појавити на хоризонту наше поједностављене поделе достиже онај ниво полисемичности који захтева флексибилније херменеутичке моделе – управо онакве какви се користе при тумачењу групе појава које (данас) обично означавамо термином *уметност*. Чини се да ће већ пажљивије посматрање хипервизантијске инвенције указати на својеврсно иманентно, осцилаторно одупирање поједностављеним класификаторским системима.

Одакле, у овом случају, води порекло *изражена* потреба за тражењем *најдубљих могућих* (уметничких) корена? Наравно, из XX века (Елијаде 1984: 283–297) и савремене уметности. Наиме, тек су почетком прошлог века сликари и вајари схватили да је на путу уназад могуће загазити и дубље од антике, која је кроз мноштво европских ренесанси претворена у уметнички и историјски еталон – почетак и меру (крај) сваког поновног рађања (Gombrich 2004: 201–233; Јовановић, 2011: 5–31). Сличан статус у неовизантијској уметности поседује палеолошки сликарски стил. Чак је, био то парадокс или потпуно очекивана ствар, ово био „најантичкији” од свих историјских византијских сликарских стилова. Тешко је порећи да наше „историзујуће побуне” никако не би било без свега онога што се у уметности догодило на почетку XX века. Ко би се без примитивистичких сликарских открића с почетка века могао упутити иза (у овом случају палеолошке) антике!? Раније смо показали да ни неовизантијског преокрета вероватно не би било без те исте, њему савремене уметности (Митровић 2009: 89–111). Могло би се рећи да је наш *хипервизантијски ексцес*, заправо, заокружио и докрајчио посао који је почетком века започео Фотије Контоглу,¹⁷ на сличан начин на који је модерна уметност заокружила и докрајчила оно што су започели ренесансни мајстори. Као и *модерна*, и *хипервизантинизам* је покренуо лавину истраживања о којима ће још бити речи.

А шта је Контоглуа и његове ђаке спречило да сами доврше посао, те натерало ове друге да толико дуго (више од пола века) остале сликаре индиректно у овоме ометају? Осим општеприхваћене чињенице да нико не може сам да заврши све послове (у случају самог Контоглуа) и базичног недостатка сликарских талената (у случају његових ученика), постоје и неки позитивни (чак позитивистички)

¹⁷ Већ је напоменуто да се процеси који наликују грчкој и српској обнови црквене уметности дешавају напореда, и релативно независно, у свим православним културама XX века (в. напомену 2); постоје сведочанства о непосредној размени која се одиграла између најистакнутијих фигура овога процеса (Sardelis 2006: 133–138).

разлози. То су разлози (буквално) техничке природе. Исти разлози ће указати на једну важну платформу која је нашој *хипервизантијској* уметности обезбедила чврсту сазнајну подлогу за достигнућа до којих је дошла, али, потпуно непримећено, и врло савремен статус. Наиме, Контоглу је поседовао доста ограничена средства *техничке репродукције*. Иако се већ у то време Бењамин са својеврсним страхом дивио моћима новонастале технологије (Вејнџамин 1974: 117–129), било је потребно да прођу деценије како би ова техника постала употребљива за оно за шта је била неопходна иконописцима. Контоглу је при започетој стилској рестаурацији морао превасходно да се ослони на своја путовања – тачније, на копије које је правио *in situ* и на моћ сопственог визуелног памћења. Понека црно-бела фотографија до које је можда могао да дође била је, наравно, неупоредиво слабија меморијска јединица. Врло вероватно одатле води порекло и утисак да је његово сликарство унеколико шаблонизованије од византијског – уметности чијем се оживљавању посветио. Пуно времена је прохујало док развој фотографске и репродуктивне (штампарске) технике није, на велика врата, донео византијску уметност у комфорне сликарске атеље и долове. Тек тада, пошто је већини омогућено пажљиво поређење, неким од иконописаца је могло да сине како тај Фотијев шаблонизам, који су некритички но врло упорно неговале (и „усавршавале“) генерације његових ученика, и није у потпуности утемељен у оној историји на коју су се сви позивали... Права стилска рестаурација могла је да почне.

Друга врста високе технологије која је омогућила боље упознавање византијске уметности донесена је кроз конзерваторске (интерпретацијске) процедуре. Све више старих фресака и икона се (буквално) појављивало, у пуном сјају, пред очима оних радозналих путника којима је, пак, убрзани и појефтињени саобраћај нудио реалне могућности да се непосредно приближе средњовековним светињама. Другим речима, дотад невиђена технолошка средства уплетена су врло директно у саму могућност настајања уметности која у *потпуности* личи на средњовековну. И ту није крај списка савремених садржаја у „новом средњовековљу“. Сва техничко-технолошка „менаџерија“ коју смо поменули персонално је координисана од стране неупадљиве армије историчара уметности, који откривају, вреднују (препоручују за конзервацију), класификују и, на крају, објављују у штампи ову уметност, на најдиректнији начин уобличујући *било чији* приступ сликаном материјалу. Њихова истраживачка методологија, наравно, није средњовековна, већ је – погађамо – двадесетовековна.¹⁸

После свега изнесеног, већ би се могло устврдити да је управо онда када оставља најјачи утисак древности, црквено сликарство заправо најсавременије у сопственим стваралачким процедурама. Наравно, без обзира на меру у којој аутори желе тога да буду свесни. Ипак, оставићемо себи слободу да одвагамо како сви ови технолошко-научни садржаји, заправо, нису пресудни међу факторима

¹⁸ Одавде закључујемо да уопште није случајно то што је један од чланова тројке са којом смо започели истраживање имао велико конзерваторско искуство, док је други по образовању био историчар уметности.

који *историзујућем живопису*, парадоксално, додељују јак савремени статус. Оно што је најмодерније у овој уметности заправо је један, раније већ поменути концептуални садржај. То је фактор побуне. Средњовековним колегама овакав креативни метод није могао да падне на памет. Они су се спонтано стилски надовезивали једни на друге, пратећи природно културне тенденције свога времена. Темелне иновације су, као што знамо, постојале, али су биле савршено ненаметљиве и изразито поступне. Побуна је, чак и на пољу уметности, била резервисана за теологе. За оне који су, објективно, утицали на тадашњу политику – како духовну тако и световну. Опште је познато да иконокластичка криза ипак представља теолошки диспут (са политичким последицама): о ограничењима визуелног представљања, дакле, нису дискутовали сликари већ теолози (Barber 2002: 130, 136–137). И поред тога што су, макар у теорији, имали доста висок социјални (црквени) статус – за који би се можда могло рећи да представља неку врсту неупадљиве претходнице ономе статусу који је уметник досегао у нововековној историји (Barber 2002: 115; Бичков 1991: 137,187) – сликари се у том друштву нису бунили. Са друге стране, социјални оквир који је уметницима модерне доделио неку врсту профетске улоге управо је оно што новим генерацијама црквених сликара даје осећај „политичке” тежине, која им обезбеђује право и слободу да се буне. И што је још важније – обезбеђује њиховој побуни, макар то било само на имагинарном нивоу, утисак о друштвеном значају.

Најзад бисмо могли да закључимо да група аутора који се крећу око *историзујућег пола* наше двополне поделе није нимало једноставна за класификацију, те мноштвом врло савремених концептуалних и процедуралних аспеката свог рада, прети да у потпуности дестабилизује теоријски конструкт који смо раније саградили. Стиче се утисак да би дифузни постмодерни теоријски модели били много погоднији за анализу стилског развоја чију „логику” овде покушавамо да протумачимо. Уколико са тако дестабилизоване херменеутичке позиције упутимо поглед ка оним феноменима за које се чинило да конвергирају ка другом полу раније предложеног теоријског конструкта, овај ће утисак постати још упадљивији.

На том путу, у једној врсти међупростора, појављују се неки прилично неодређени сликарски феномени. Неки од живописаца, иако се чини да гравитирају ка *историзујућем полу*, силином сопственог концептуалног замаха „излећу” из замишљене орбите и, парадоксално, почињу да се крећу у супротном смеру. Како је то могло да се деси? Убрзано историјско и географско кретање уназад одбацило их је као нека врста замајца ка оним стилским координатама које излазе из византијских, па чак и из православних оквира. Одбацило их је до коптске, јерменске, етиопске, ранохришћанске, те позноримске, римске, хеленистичке, па чак и египатске или месопотамске уметности. Тиме је историјско истраживање индиректно довело групу аутора средње и млађе генерације, као што су Ђакон Срђан Радојковић, Горан Јанићијевић, Никола Сарић и Катарина Фајгел Потерјахин, до онога што званично покушавају да ураде аутори на другој страни замишљене двополне поделе. Кренувши ка прошлости, планирано

или непланирано, они улазе у неку врсту постмодерног сликарског дијалога са ванцрквеном културом – како хришћанском тако и нехришћанском.¹⁹ Овде употреба историјских феномена задобија сасвим специфичну и изненађујуће актуелну естетску димензију. Метод који је употребљен потпуно је савремен, могло би се прецизно рећи – постмодернистички, у сопственој борби против скучене идеолошке свести, овога пута у Цркви.

На послетку се може закључити да црквена уметност којој је посвећена ова расправа, са смелим и бескомпромисним ставовима, чију је појаву управо *хипервизантијски парадокс* омогућио (и индуковао), изгледа више није могла мирно да „седи у резервату” и замишља како се савршено спонтано надовезала на (палеолошко) средњовековно сликарство, већ је, узевши средства савремене комуникације у руке, похитала да по свеже отвореној васељени културне историје прикупља оне плодове који су јој по ауторској процени (у естетском и богословском смислу) припадали. Заиста је тешко устврдити да средњовековни мајстор не би урадио то исто, уколико би му било понуђено, али је факат да аутор из трећег миленијума – би. Тим се својим ексцесним примерима тенденција у чије смо језгро сместили хипервизантијску уметност потпуно приближила нашој другој, наизглед потпуно другачијој, струји у црквеном сликарству с краја прошлог и с почетка овог века. Нешто што је у једном тренутку могло да изгледа као две опозиционе партије, данас се може доживети као нека врста дифузног стилског континуума, који покрива један нови облик консензуса у црквеном сликарству. Консензуса да је *однос традиције и савремене културе у живопису могуће осмислити изнова, на неограничено много креативних начина*. Управо на онолико начина колико је аутора укључених у тај прећутни договор. Тешко је тврдити да овако динамична креативна размена, као и дифузне стилске промене које кроз њу настају, не сугерише тезу о некој врсти спонтаног процвата свежих и крајње комуникативних изданака, накалемљених на већ усахло стабло неовизантијског сликарског препорода.

¹⁹ Иако им је тешко одредити јасну улогу у оквирима класификације која је овде понуђена, иконе Драгослава Павла Аксентијевића, Југослава Оцокољића и Дејана Манделца – уводећи неке од готичких и (рано)ренесансних стилских / естетских параметара – заузимају, чини се, врло сличну дијалошку позицију.

Литература:

- Benjamin, Walter. 1974. „Уметничко дело u веку своје техничке репродукције.” у: *Eseji*, 114–149. Београд: Nolit. , 117–129.
- Бичков, Виктор В. 1991. *Византијска естетика*. Београд: Просвета.
- Eliade, Mircea. 1998. *Mit i zbilja*. Београд: Plato.
- Елиаде, Мирча. 1984. „Трагање за ‚изворима’ религије.” *Култура* 65-66-67: 283–297.
- Јовановић, Зоран М. 2011. *Византина у савременој српској уметности*. Београд: Службени гласник.
- Марковић, Теодор Т. и Кусовац, Никола. 1993. Други сабор савременог иконописа код Срба : божићна смотра. Београд : Народни музеј.
- Миловановић, Душан. 1995. *Савремена православна српска уметност*. Београд: Музеј примењене уметности.
- Митошевић, Душан Д. 1985. *Манастир Туман код Голупца*. Смедерево: Манастир Туман.
- Митровић, Тодор. 2008. „Икона у веку своје мануелне репродукције.” У: *Иконографске студије* 2, 305–316. Београд: Академија СПЦ за уметности и конзервацију.
- Митровић, Тодор. 2009. „Раскрсница континуитета: Црквено сликарство и доминација у култури.” *Живопис* 3: 89–111.
- Склирис, Стаматис. 2005. *У огледалу и загонетки*. Београд: Православни Богословски факултет Универзитета у Београду.
- Тимотијевић, Мирослав. 1996. *Српско барокно сликарство*. Нови Сад: Матица српска.
- Ball, Philip. 2003. *Bright Earth; Art and the Invention of Color*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Barber, Charles. 2002. *Figure and Likeness; On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Gage, John. 1999. *Color and Culture; Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Gombrich, Ernst H. 2004. *The Preference for the primitive; Episodes in the History of Western Taste and Art*. London: Phaidon Press Limited.
- Sardelis, Costas. 2006. „The letters of Photios Kontoglou to Leonid Ouspensky.” *Synaxis* II: 133–138.
- Triantaphyllopoulos, Demetrios D. 2006. „Renaissances of Byzantine Painting in Post-Byzantine and Modern Greek Art.” *Synaxis* II: 147–154.
- Zias, Nikos. 1993. *Photis Kontoglou. Painter*. Athens: Commercial bank of Greece.