

АНДРЕЈ ВУЈНОВИЋ

## ИКОНА И МУЗЕЈ

у делу Јевгенија Трубецкоја и Павла Флоренског

### 1. УВОД

Непосредни повод за настанак овога рада је намера да се преиспитају основе и тезе становишта које негира позитиван домет изложбе икона, а које упориште налази у иконологији православних мислилаца XX stoleћа Јевгенија Трубецкоја<sup>1</sup> и Павла Флоренског.<sup>2</sup> Оно полази од тумачења по коме се у делу *"Познање кроз боју"*<sup>3</sup> Јевгенија Трубецкоја и *"Храмовно деловање као синтеза уметности"*<sup>4</sup> Павла Флоренског аргументовано одриче оправданост одвајања иконе, као свештене слике, из целине црквене уметности и храмовног култа, и њеног не само приказивања, него и чувања у световним просторима.

Овај став извршио је одређен утицај и на наша два најауторитативнија иконолошка рада: *"Теолошки смисао иконе"*<sup>5</sup> Др Димитрија Калезића и *"Икона као света слика"*<sup>6</sup> Божидача Мијаче.

---

<sup>1</sup> Јевгеније Трубецкој (Москва, 1863 – Новосибирск, 1920) потиче из старе племићке породице. Предавао је политичку философију у Јарослављу и Кијеву.

Залагао се за хришћански препород друштвеног живота. Написао је више дела из историје религије и дела у којима анализира Ничеову, Кантову и Соловјељеву философију.

<sup>2</sup> Павле Флоренски (Евлах крај Тифлиса, 1882 – неки од руских гулага, 1943). Свестрани руски мислилац и писац: философ, математичар, физичар, историчар уметности, теолог, песник и свештеник. Више о њему: др Димитрије Калезић, *Икона – поглед на вечност*, Београд, 1979, и В. В. Бичков, *Естетическиј лик битја*. Умозренија Павла Флоренског, Москва, 1990.

<sup>3</sup> Наслов оригинала: Умозрение в красках, 1915, овде се наводи према преводу Лидије Суботин, из: *"Градац"*, 82, 83, 84, Чачак, 1988, стр. 117–132.

<sup>4</sup> Наслов оригинала: *Храмовное дејство как синтез искусств*, 1922, (*"Маковец"*, журнал искусств, бр. 1) Користи се превод Бранислава Савића и Небојше М. Крстића, *Хуманитас*, 3–4, Ниш, 1990, стр. 113–120. Због малог обима овога рада нисмо у даљњем тексту уз цитате стављали бројеве страница.

<sup>5</sup> *"Теолошки погледи"*, 1, 1973, Београд, стр. 58.

<sup>6</sup> *"Теолошки погледи"*, 1–2, 1980, Београд, стр. 6. и 69.

По овим тврђењима изложба икона била би у супротности са природом експоната и као таква бесмислена. Циљ нашега рада је да покаже да управо наведени радови Ј. Трубецкоја и П. Флоренског садрже и емитују другачије поруке, чак супротне онима које су до сада из њих примане.

## 2. ИКОНА И ХРАМ КОД ЈЕВГЕНИЈА ТРУБЕЦКОГ

По Одлуци II Никејског сабора одржаног 787. године, икона у хришћанству није само илустративно или едукативно помоћно средство створено уметношћу, већ у првом реду проповед.

Трубецкој каже за њу да је таква проповед која "узвишену радост" не оглашава "речима већ непоновљивим живописним визијама" (стр. 125) и "никакве речи нису у стању да пренесу лепоту и снагу тог прекрасног језика религиозних симбола" (стр. 118). Кроз иконопис је дат одговор на питање о смислу живота, а дали су га преци који "нису били филозофи, већ видовњаци. И своје мисли они нису изражавали речима, већ бојама." (118)

Икона је у овом значењу јединствено прихваћена у целом православљу. Проблем тумачења односа иконе и храма искомпликован је додатно различитим значењима речи храм (црква).

Храм, сабор, црква за хришћане је и грађевински објекат у коме се врши њихов обред и заједница свих верујућих.

Трубецкој храму придаје следећа одређења и значења:

"Овде се храм схвата као начело које мора да влада светом. Васељена мора постати храм Божји... храм који обухвата читав свет, не изражава стварност, већ идеал." (стр. 118) Храмом "је обухваћен читав свет". У њему "обитава сам Бог и иза његових граница нема ничег" (стр. 119). Он је "сабор свих бића" (стр. 120). Храм је и скуп "бића како их је замислио Бог у својој Премудрости, прослављена и окупуљена у храму - у живу и уједно архитектонску целину" (стр. 126). Он је и скуп бића око Христа или Богородице у којима је обитавалиште Св. Духа. (стр. 128).

Због ове вишезначности речи "храм", ваља увек, па и кад се говори о односу иконе и храма нагласити у коме се значењу она употребљава.

Тврдња Ј. Трубецкоја да "икона по својој идеји чини нераскидиву целину са храмом и зато је подређена његовој архитектонској замисли" (стр. 123), на први поглед даје снажно упориште онима који сеprotиве излагању икона у музејским изложбеним просторима уз претходно изношење из храма.

Али ако посветимо више пажње утврђивању значења речи "храм" и "архитектоничност" у наведеној тврдњи цела ће се она открити у другачијем значењу од онога које је имала "на први поглед".

Да би нам становиште Трубецкоја било што јасније подсетимо се шта то бојама изражава икона.

"Иконопис приказује будуће храмовно или саборно човечанство" (стр. 125. и сл. 121). "Централна идеја" иконописа је да прикаже храм којег "не чине зидови, нити архитектонске линије... већ жива целина обједињена духом љубави. Јединство читаве ове храмовне архитектуре постиже се новим животним центром око кога се окупљају сва бића. Овде сама бића постају божји храм..." (стр. 127, 128). Да не мисли, када говори о целини и јединству храма и иконе, на спољњи храм као култни објекат или на храм као на верску хришћанску заједницу већ на храм као духовну реалност врло изричито каже и сам Трубецкој: "Свака икона има своју појединачну, унутрашњу архитектуру која се може посматрати и изван њене непосредне везе са црквеном грађевином." (стр. 124).

Икона је подређена истој унутрашњој архитектоничности (просторним законима) којима и духовно царство. Њена архитектоничност се очитује кроз непокретност светачких ликова које приказује и који су на њој као и у духовном свету "живо камење" које само од себе зида "кућну духовну" (Петрова посланица, I, 2; стр. 124).

Унутрашња архитектоничност иконе испољава се и кроз провођење симетричног груписања светачких ликова око "идејног центра" – Спаситеља, Божје Мајке или око Софије" (стр. 124)

Мислим да је овим наводима потврђено да кад Трубецкој говори о подређености иконе архитектоничности храма – подразумева пре свега подређеност која је спроведена у структури саме иконе. Икона јесте нераздвојна од храма, али од храма који је овде схваћен као свештена реалност. Јасно је и то да је она нераздвојна од њега онако како је приказ нераздвојан од онога шта приказује. Икона, да би приказала храм, користи симболику боја, ставове и одећу ликова, али дубинска веза иконе и храма остварује се при компоновању иконе, кроз употребу принципа храма непокретности, симетричности, централности.

Трубецкој готово да никакву пажњу не поклања "подређености" живописног програма, и у његовом саставу иконописа, архитектонском програму храма грађевине. (У храму–грађевини постоји више врста икона. Физички неодвојиве од храма–грађевине су зидне иконе уклопљене у целину живописног програма одређеног сакралног објекта. Степен техничке везаности икона иконостаса за храм–објекат је мањи него код зидних икона, али свакако да и иконе иконостаса треба ставити уз оне које су физички неодвојиве од храма–грађевине. Сем ових икона које су у храму својеврсна стална музејска поставка, у ризници цркве, на зидовима на алоњу, постоје целе, мање или веће колекције покретних икона мањих или већих димензија, а на разноврсним подлогама.

Посебну занимљивост и значај за однос музеј – икона – црква има начин на који се црква односи према чувању остарелих,

ислужених икона. Оне се нису смеле бацати или уништавати. О овоме код Л. Успенског: Семиотика иконе, Београд, 1979, стр. 289 и 305.

Да Трубецкој не придаје посебан значај изношењу покретних икона из црквених објекта - можда бише од свега показује податак да он своје анализе управо и врши на иконама из разних музеја царске Русије (Музеј археолошке комисије – Владимир, Колекција Остроухова – Москва, Музеј Александра III – Петроград) без икакве објекције о томе где се оне налазе и где би требало да се налазе. За њега су једнако снажне поруке (проповеди) оних икона које су у музејима Петрограда и Москве и оних које су у храмовима Владимира и Јарослава. Основну поруку икона гроф Трубецкој је примио упоређујући иконе из музеја Александра III у Петрограду са Рубенсовим сликама из Ермитажа (стр. 125). На том месту он, на трагу Шопенхауера, говори и о ”одбојности” иконе. Да би нас икона удостојила части разговора са собом треба да се испуне одређени предуслови. Ономе који је под влашћу ”животних баналности” икона неће да говори. Одбојност иконе на изложбама икона осећа и западни човек.<sup>7</sup>

Дакле, након пажљивог ишчитавања дела *Познање кроз боју* не видимо у њему упориште за став о природној неодвојивости иконе као свештене слике од храма као грађевине, или од храма као хришћанске заједнице. Управо супротно. На основу онога што је изнео Трубецкој може се закључити да је икона као проповед, односно слика духовног, упућена по својој природи на деловање ван хришћанске заједнице – да би објавила духовно царство и спас људски онима који за њега још нису чули. Чини се да није претерано ни дрско рећи: ”да је икона ту да би могли да виде духовно царство они који имају очи да виде”, а очи су за хришћане, још од Василија Великог, људско чуло путем којег човек прима највећи број информација, више него и путем слуха.

### 3. МУЗЕОЛОШКИ ПОГЛЕДИ ПАВЛА ФЛОРЕНСКОГ

Гроф Ј. Трубецкој писао је свој рад 1915. године, у време када је православљу претила опасност да ће ”новгородски храмови или кијевске светиње” постати ”немачке коњушнице”.

Отац Павле Флоренски свој рад ”Храмовно чинодејство као синтеза уметности” пише 1918. године, у време катаклизме, да би одбранио што се одбранили да од помаме – не Немаца него самог руског народа.

Овај чланак изузетног антимузејског набоја написан у превратничко и несигурно време био је и знак велике грађанске храбрости. Рекосмо да је апологетског карактера, односно да је његова изворна намена била одбрана Тројицко–Сергијевске Лавре од секуларизације коју јој је наменила новоустановљена совјетска власт и одређени музеолошки кругови.

<sup>7</sup> Ернст Бенц, *Дух и живот источне цркве*, Сарајево, 1991, стр. 11.

Са великим знањем и не мањом умешношћу изнео је Флоренски аргументе одбране и сасвим је сигурно да је изузетан његов допринос да Лавра, у мери у којој су допуштале околности, буде поштеђена од владајућег вандализма.

Најдиректнија функционална одбрана Лавре у којој не недостаје ни фишкарских каламбура изведена је из општетеоретских разматрања о томе што је и по чему је уметничко дело уметничко.

Следећи Ј. А. Олсуфјева – заправо његову дефиницију стила као збира накупљених, једнородних уметничких пријема одређене епохе, Флоренски закључује да ”уметничко дело не може да буде уметничко ако нема пуноћу неопходних услова за постојање, на рачун којих и у којима је оно било рођено.” Уклањање дела ових услова, или њихова замена лишила би уметничко дело живота и силе његова деловања, односно учинило би га антиуметничким. ”Уметничко дело је центар целог снопа услова при којима је оно једино могуће као уметничко, а ван својих конститутивних услова оно, као уметничко, просто не постоји.”

”Што су сложенији услови живота датог дела, тим је лакше унаказити његов стил, лакше се може направити лажан корак, који неприметно одводи са равни истинске уметности и који води у одсуство стила.”

”Овај општи став се нарочито односи на црквену уметност.”<sup>8</sup>

Флоренски констатује да проблем црквене уметности као више синтезе разнородних уметничких делатности теоретски није дотакнут, и износи да је сам потакнут на тај посао случајем Тројицко – Сергијевске Лавре, коју схвата као ”јавни и историјски покушај остварења врхунске синтезе уметности о којој толико сања најновија естетика.” Због тога је Лавра за њега ”својеврсна опитна станица и лабораторија за изучавање најсуштственијих проблема савремене естетике” у којој научници треба да посматрају уметност у конкретним и потпуним условима уметничког постојања.

Уметничко дело није издвојена, непокретна ствар какву налазимо у самосталним музејима. Да би живело и било уметничко, дело мора да буде у оним условима живота у којима је и настало, а изучавати се мора функционално.

Овај став је отворио проблем презентације уметничког дела, а његовом решавању Флоренски ће приступити са оне стране са које су му прилазили руски теоретичари који су заступали антимузејске ставове. Флоренски се непосредно надовезује на погледе које је о

---

<sup>8</sup> Иако бескрајно далек од тога да мистификује своје ставове, Павле Флоренски није писац лак за разумевање. Изузетно суптилна и прецизна запажања те систематичну и богату мисао не прати увек најпрегледније излагање. Због тога смо овде прибегли исцрпнијем цитирању, с циљем да се другачијом композицијом или просто редоследом изношења појединих ставова Флоренски појасни самим собом.

музејима изнео П. П. Муратов. Он, тако, стоји иза тврдњи Муратова да ће музеји за уметност увек "бити тамнице и гробља" и да ће се схватити да је "за антику боље делимично умирање од времена и од руке природе него летаргичан сан у музеју."

Музејска пракса која издваја уметничко дело из његова контекста и која држи да се уметнички предмет као каква ствар може "однети или одвести куда хоћете и метнути је како хоћете", по речима Флоренског је "бесплодно колекционарење раритета и монструма" и још више – "уметничко–археолошки лоповлук."

Али упркос овим ставовима Флоренски није на апсолутно антимузејским позицијама. Он има веру у могућност праве музејске презентације дела која ће га показати у контексту, односно у свеукупности услова и конкретизацији животне силе.

Флоренски износи програм поступака које треба предузети да би музеј одговорио намени, тј. да би на одговарајући начин презентирао уметничко дело или музејски експонат уопште. Тај програм је следећи: "Децентрализација музеја, изношење музеја у живот и уношење живота у музеј, музеј–живот за народ, који васпитава масе које свакодневно около граде, а не сакупљање реткости само за гурмане уметности – свестрано животно усвајање људског стваралаштва и притом свенародно, а не за затворене групе неколиких специјалиста. У уметничкој целини да буде мање специјалиста – то су девизе музејске реформе које треба да буду супротстављене ономе најгорем у култури прошлости, а што одиста заслужује епитет "буржоазност"."

(До које су мере ова гледања Флоренског на облик и функцију музеја духовно блиска па и идентична са ставовима музејских теоретичара последњих деценија може се видети кроз њихово поређење са тезама појединих аутора које су обједињене у раду Ж. Клера, "Херострат, или музеј под знаком питања", Култура, бр. 41, Београд, 1978, стр. 29–43, превео Бранимир Стојковић).

Сам чланак почиње цитатом А. Малроа из 1973: "Одбацимо саму реч "музеј". Она се доима као колекција, луксуз, некропола. Делује помало буржоаски. И реакционарно?"

Затим Ј. М. Беност (по З. Клеру): "Буржоаски музеј је поредак поимања времена и његове берзанске вредности: вишка вредности времена капиталистичке економије. Како онда не увидети да музеј који је засновало и користи га буржоаско друштво, а чију је идеологију развио Марло, далеко од тога да буде испуњење уметности, откривање њеног смисла, изабрано место парусије естетског универзума. Напротив он је губитак, промашај, привид лажне вечности, лажна савест, механизам који нас лишава уживања у времену опонашајући га и који нам одузима наслађивање снагом дела. Ја сам против таквог музеја потке и основе, музеја усредсређеног на акумулацијски и тезауријски простор, а за музеј бекства, отпадништва, несталности, музеј који бубри измичући сваком одређеном простору и сваком утврђеном времену." (стр. 40–41)

Или Р. Барт: "Музеј преплитања не би више био одређиван као ауторитет... Он такођер није простор линеарне акумулације која опонаша време и лишава нас задовољства, већ простор успомене у настајању која би исказивала интензитет дела у слободном оптицању његове жудње." (стр. 41)

На крају сам Ж. Клер: "Насупрот "музејима-тврђавама које настају као последње утврде уметности, рађа се један нови тип музеја, заснован на сасвим супротним начелима, који одбацује како идеју Уметности као делатности издвојене из осталих људских производњи тако и идеју о посебном здању окићеном ауром светог. У тим музејима које је Ривера назвао "екомузеји", збирке и активности не само да се не сакупљају на истом месту и не односе на исту област, већ се шире по читавој заједници и настоје да обухвате тоталитет испољавања праксе. Као да се, на тај начин, насупрот музеју сакупљачу и чувару буржоаског поредка, рађа један узаврели музеј, прави почетак шизо-музеологије." (стр. 42)

Икона, коју је естетика за дуго период потпуно занемаривала, постала је у времену Флоренског предмет посебне пажње. Али тај нови, благонаклони приступ к њој Флоренски оцењује као "естетски недомишљен и недосећан", и то због тога што он икону третира као "самосталну ствар, која се обично налази у храму", али која као да је ту случајно и "која би успешно могла бити пренесена у аудиоторијум, у Музеј, у салон или ко зна још где."

"Дозволио сам себи", каже Флоренски, "да назовем недомишљеношћу тај прекид једне од страна (иконе) црквене уметности са целокупним организмом храмовног деловања, као синтезе уметности, као те уметничке средине, у којој и само у којој икона има свој истински уметнички смисао и може да се сазрца у својој правој уметности."

У храму тек, ми на икони уочавамо "ликове тј. облике горњег, жива јављања другог света, пројављивања, Uirpha – помена – рекли би смо ми како је то казао Гете. У храму ми стојимо лицем у лице пред платоновским светом идеја, у Музеју, пак, ми видимо не иконе, већ само њихове карикатуре."

Пошло се од констатације да "стил потребује извесну пуноћу круга услова, неку затвореност уметничке целине као особитог света, тако да упад у њега елементима другачијег карактера води унакажавању како целине тако и одвојених делова који у целини имају свој центар и почетак равнотеже. У храму, говорећи принципијелно, све се плете у свему."

Карактер тога преплета који се зове "храмовна синтеза" и карактер узајамности појединих елемената синтезе оцртао је Флоренски у односу на икону.

Икона тако оживљава само у пулсирајућој мирисној светлости у каквој је и настала. И та светлост је део храмовне синтезе уметности и Флоренски је назива "уметност огња". Битан део синтезе је и

”уметност дима” која са завесама тамјана уноси омекшавања у перспективу храма и у посматрање иконе. При том она материјализује атмосферу постајући на тај начин и ”уметност ваздуха”. Део храмовне синтезе уметности је и уметност кретања свештенослужитеља, па уметност одежде, уметност мириса, уметност печења просфоре...

Све ове уметности јесу помоћне, али и као такве оне су и дубоко смислене и неизоставне у храмовном уметничком тоталу, односно органском уметничком облику хришћанског храмовног чинодејства који је наследник свете трагедије Хелаве.

И храмовни чин се показује као музичка драма у којој је све подчињено катарзи и у којој је све ”самоподчињено једно другом, (и) не суштаствује или, у крајњем случају, лажно суштаствује узето посебно. Стога, остављајући по страни мистику и метафизику култа и обраћајући се искључиво аутономној равни уметности као такве, ја се чудим када морам да слушам речи о чувању таквог споменика високе уметности као Лавра, са ограничавањем пажње на било коју једну страну, а са антикултурном и антиуметничком равнодушношћу за другу.”

Након свега изнесеног Павле Флоренски закључује да Лавра ”мора као јединствена целина бити прави ”музеј”. ”Као острво живота XIV – XVII столећа њу држава треба да чува ”у најмању руку са не мање пажње од оне каква се поклања чувању последњих дивљих волова у Беловешкој Пушчи.”

Флоренски своју сјајно постављену апологију завршава речима да би пре ”схватио фанатичан захтев за рушењем Лавре тако да не остане ни камен на камену, у име религије социјализма”, него културтрегерство које ревностно штити неке делове који чине храмовну синтезу – нпр. икону, док је према другима равнодушно и што је главно, не слаже се са највишим задатком појединих уметности: њиховом крајњом синтезом.

Иако је, чак и више него у претходно анализираним раду, у почетку изгледало потпуно супротно, на крају се и однос Павла Флоренског према музеју показује не само као позитиван него и конструктиван. Тај однос не може да се процењује кроз став који Флоренски има према традиционалном музеју, већ кроз захтев да се музеј као традиционална институција, која експонате третира као одсечене делове патолошки интересантне и излаже их у стакленци, трансформира у такав облик који ће моћи да презентује уметничко дело као жив организам и са животном средином којој припада и из које црпи живот и која му живот једино може да гарантује.

Рекли смо на почетку, али не сматрамо сувишним да поновимо и на крају: реферат Павла Флоренског који смо разматрали није настао из прости потребе да се расветле одређени теоретско-музеолошки проблеми, већ га је иницирала мучна ситуација у којој се нашла тако значајна културна целина каква је Тројицко – Сергијевска Лавра након што је млада совјетска држава отворила фронт, или



тачније, лов на религију уопште. Ставови Павла Флоренског на којима је заснован овај реферат били су у време изношења и акт грађанске храбрости. Међутим, ти ставови нису супротстављени музејском приступу заштите споменика култа и културе него управо немугејској и некултурној пракси тадашње музеологије, која је, заштићена владајућом политиком, пожурила да сецира живи уметнички организам Лавре недопустиво несвесна да тим поступком почиње и одумирање Лавре и потпуно сигурна смрт.

Флоренски је био свестан да је за постојање Лавре, односно њен аутентични живот једнако важно присуство монаха као и присуство фресака и икона, и да елиминација из њених простора било којег одуховљеног поступка – од припремања просфоре до св. литургије, значи сакаћење храмовне синтезе и атрофију Лавре.

Решење које Флоренски предлаже за Лавру је да се она заштити "in situ" управо именом "музеја", чиме би се омогућило адекватно чување и проучавање, ње као јединствене целине и сваког појединачног дела у аутентичном и плодотворном амбијенту. Таква Лавра би била остварење правога музеја.

Када диже глас против растављања целине издвајањем из ње нпр. икона, или одстрањивањем монаха, онда је он свестан да се супротставља трајном растављању постојеће, очуване и живе храмовне синтезе каква је Лавра. У актуелном тренутку Флоренски се супротставио стратешком потезу власти и оним музеолошким теоријама неименованих "културтрегера" који су те потезе подржавали, а можда чак и иницирали.

Да је антимузејска позиција Павла Флорентинског врло условна потврђује се и тиме што он не доводи у питање музеј као институцију. Он тражи његово побољшање, односно реформу којом би се у традиционалним музејским просторима створили услови за живот, а тиме и могућност да се у њих унесе експонат као жив ентитет.

За велике досеге изложби икона најбоље сведочанство су речи Е. Бенца да се запад са православљем почео упознавати заинтригиран иконама на великим изложбама икона које су се одржавале по културним центрима Европе.<sup>9</sup>

#### 4. ЗАКЉУЧАК

То што је Трубецкој без икаквог приговора прешао преко излагања икона у музејима, а Флоренски пред њихову музејску презентацију поставио одређене услове, показује да је њихова иконологија на линији традицијом утврђене и прихваћене праксе у православљу. Супротстављање изложби икона свакако би значило и супротстављање традицији православне цркве.

<sup>9</sup> Нав. дело, стр. 9.

Не треба заборављати да је православље истакло икону као најкомплетнију и, целини људске природе, најпримеренију проповед. Као проповед она објављује радосну вест о човекову спасу и због тога је сужавање броја места за њено постављање истовремено и сужавање могућности за благодатно деловање иконе на оне који је позивају у своју близину па макар и из "културтрегерских" разлога.

Сетимо се да је још пре св. Јована Дамаскина и VII Васељенског сабора Леонтије Неапољски (Кипар); (VI-VII ст.) тражио да се иконе сликају не само у црквама, него и у кућама, на трговима... "и на сваком месту да би се јасно их видећи, подсећали а не заборављали."<sup>10</sup>

Овај захтев Леонтија Неапољског готово да је непромењен пренесен у орос (одлуку) последњег, седмог Васељенског сабора. И Сабор тражи да се иконе постављају "у светим Божјим црквама (...) у кућама и по путевима."<sup>11</sup>

Али не садржи само "стара" иконологија аргументе за музеолошку презентацију икона.

У најзначајнијем иконолошком делу нашег доба *Иконостасу*, утврдио је Павле Флоренски да икона није света слика, већ слика светог или још прецизније, икона ако је слика светог онда је она докинута као слика и није више чак ни слика већ сама свештена реалност<sup>12</sup> која "eo ipso" освећује место на коме се налази па био то и сам музеј.

## 5. Поговор

Рекли смо у Уводу, али да и овде поновимо: и схватања Ј. Трубецкоја и П. Флоренског извршила су одређен утицај на нашу савремену иконолошку мисао. Тај утицај је резултирао ставом који се може свести на одбијање могућности било какве позитивне везе између иконе и музеја.

Наш рад оспорава, надамо се успешно, то становиште, са исте основе са које се могућност музеолошке презентације иконе и негира: и овде се позива на дела Ј. Трубецкоја и П. Флоренског.

Експлицитан утицај њиховог дела на нашу "световну" иконологију, историјско-уметничке студије и музејску праксу није примењен до пред крај девете деценије, али широко и добро заснован приступ наших стручњака из ових области довео је аутономно, нарочито у музејској презентацији, до прага органских и функционалних решења.

<sup>10</sup> Г. В. Флоровски: *Vizantiiskie ottsy V-VIII vv*, Париз, 1933, стр. 248.

<sup>11</sup> "Градац", 82, 83, 84, Чачак, 1988, стр. 32-33.

<sup>12</sup> Павле Флоренски, *Иконостас*, превод Димитрија Калезића, Никшић, 1990, стр. 41-46.

За нашу данашњу ситуацију карактеристично је, упркос несумњивим дометима и резултатима да широко подручје, од рецентне иконописне праксе до теорије иконе, нема поуздане критерије ни приступ у потпуности усклађен са природом предмета.

На самом крају учинићемо покушај да дамо уопштен преглед – са свим недостацима који му као таквом припадају – главних момената односа иконе и музеја у нашој науци и пракси, уз претходну напомену да онако драстичну деструкцију икона каква је задесила Русију за време Октобарске револуције ми имамо на српским етничким просторима на којима је 1941–45. била пројигирана НДХ. Ову катастрофу у својим радовима већ дуже време осветљава Динко Давидов.

Иако је иконама Охрида, Хиландара, Дечана и Пећи поклањана стручна пажња (Кондаков, Мирковић), одговарајући значај добило је како проучавање тако и презентовање наших икона као целине тек почетком седме деценије. Године 1960. објављена је монографија Светозара Радојчића, Српске иконе. Следеће године исти аутор објављује монографију Иконе Србије и Македоније. Уз XII конгрес византолога који је те исте, 1961. године одржан у Охриду, припремио је Војислав Ј. Ђурић панорамску изложбу икона из Југославије коју је пратио каталог са обимним студијским текстом аутора. И док је код раније поменутих аутора приступ иконама у највећој мери иконографски, код Ђурића, а нарочито у Радојчићевом есеју, историјско–уметнички интерес је усредсређен на формално–стилске анализе, затим на могућности атрибуције и на проблем дешифровања утицаја. Иако је полазиште аутора да су наше иконе део корпуса велике византијске уметности, појачан је напор да се у њима разоткрију упориште и закони манифестација националне, српске варијанте иконописа.

Радојчићеве студије објављиване од средине седме деценије, па све до ауторове смрти 1978, – нпр. "Проблем целине у историји старе српске уметности" (1964), "Зограф". О теорији слике и сликарског стварања у нашој старој уметности" (1966), "Облик и мисао у старом српском сликарству" (1971), "Злато у српској уметности XIII века" (1977) – резултат су комплекснијег приступа и третмана проблема средњовековне слике. Уз дотадашње расветљавање стилских својстава, иконографског садржаја или хронолошке позиције јавља се и на многим местима избија у први план интерес за именовањем иконолошких, функционалних па и теолошких димензија иконописа.

Овај приступ биће полазна основа историјско–уметничких радова о икони које је од 80-их година написала Гордана Бабић.

Данашња музеолошка презентација икона у сталним поставкама Народног и Патријаршког музеја може да се одреди као традиционална. У њима је икона плошно и равномерно презентирана као "неутралан" музејски експонат. Та изолована и огољела позиција иконе резултира тиме да нам и икона ускраћује информацију.

Концепције појединих повремених изложби икона уважавале су функционалну целину којој икона припада. На аутентичном ”фону” природа иконе боље се исцртавала.

Изложба уметничког блага манастира Пиве која је 1980. одржана у Београду готово да је спонтано, самим садржајем – уз иконе били су изложени и остали сакрални предмети из инвентара православног манастира – допринела да се амбијент, функција и ранг поједине иконе сагледају у позицији која је најближа изворној. Овај начин ауторка Анике Сковран задржала је постављајући изложбу икона у Бечу 1984. и исте године у Народном музеју у Београду изложбу Уметничка баштина Србије – Средњовековни период. На оба места изложбени простор био је преобликован у ентеријер православног храма да би се икона приказала у своме функционалном контексту. За нашу тему интересантно је и то да је бечка изложба одржана под покровитељством патријарха Германа.