

УДК 111.852 Хајдегер М.
271.2-526.62 : 111
75.046.3.01 : 111

Саша РАДОВАНОВИЋ

СЛИКА СУШТИНЕ И ЊЕНО ПОВЕСНО МЕСТО*

Апстракт: У раду се најпре излаже Хајдегерово алетолошко промишљање Сикстинске Мадоне као слике суштине. У том контексту, Рафаелова слика Сикстинска Мадона позиционира се повесно као средњовековна хришћанска слика суштине када се у цркви Свети Сиксто, која се налази у Пјаћенци, врши литургијски обред, а потом када се излаже у Дрезденском музеју као слика која има нововековни смисао. У другом делу ова анализа се примењује на православну фреску Богородица са Христом која се налази у Пећкој патријаршији.

Кључне речи: слика суштине, место, Хајдегер, повест, истина бивствовања, алетологија, топологија.

Мотив Богородице са Христом чест је у српском средњовековном живопису. Обично је дат у апсидном простору цркве код олтара и праћен извесном ликовном композицијом тематике о Богородици. Наравно, православна композиција се унеколико разликује од католичког представљања Богородице. Ипак, оно што им је заједничко у суштинском смислу јесте да и у православној и у католичкој цркви оне имају литургијски смисао. Ликовне композиције имају аутентичан литургијски смисао пре свега уколико су у црквеном простору. На тај начин место (*Ort*) постављања композиције Богородице (било иконицка, фреско-иконицка или фреска) јесте литургијски обред у цркви. Велики немачки мислилац Мартин Хајдегер, у свом тексту *О Сикстини*¹, где говори

* Рад је написан у оквиру пројекта *Духовне појаве и стваралаштво српског народа на Косову и Метохији од XV до XX века* (бр. 148020), који је одобрило и финансира Министарство науке Републике Србије.

¹ М. Heidegger, *Aus der Erfahrung des Denkens*, (надаље GA 13), Vittorio Klostermann, Frankfurt, Hrsg. Hermann Heidegger, 1983, стр. 119–121.

о Сикстинској Мадони, упућује на овакву тематику. Алетиолошко-тополошки аспекти његове анализе биће примењени и на фреску Богородице са Христом, насликане у апсиди олтару у цркви Богородице Одигитритије Пећке патријаршије.

У свом тексту, *О Сикстини*, Хајдегер даје кратке, али значајне упуте у тумачењу повесног смисла Рафаелове слике Сикстинска Мадона. Сâм Хајдегеров текст нема амбицију једног развијеног структурног истраживања.² Ипак, треба имати у виду да је овај текст писан 1955. године, када је његов мисаони пут већ дубоко закорачио у трећу деоницу свог развоја. Ову трећу деоницу његовог мисаоног пута карактерише мишљење догађаја (*Ereignis*), које интерпретатори називају још и тополошким мишљењем.³ Наведена слика се анализира у контексту Хајдегеровог повесног мишљења истине бивствовања и мишљења догађаја. Такав контекст Хајдегеровог мишљења овде се именује као алетиолошко-тополошки.

Рафаелова слика Сикстинска Мадона настала је почетком 16. века. Најпре је била олтарска слика у цркви Свети Сиксто (*San Sisto*), да би потом била продата Дрезденском музеју где је данас изложена, док се копија исте слике налази у истоименој цркви. Овакво путошћевство Рафаелове слике је у извесном смислу било повод да Хајдегер постави питање повесног места Сикстинске Мадоне. Повесно место постаје темом када се, према Хајдегеру, постави питање да ли треба разликовати слику на табли (*Tafelbild*) (или на платну) од слике Богородице на стаклу (витраж). Такво разликовање, по Хајдегеру, није просто категоријално. Оно има повесни смисао. Слика на платну или табли и прозорска слика јесу, на различите повесне начине, слика, али ту се не ради о разлици у врсти унутар једног истог рода ликовне уметности. Заправо, овде се ради о два начина постављања слике. Један унутар цркве, док је други у

² На крају записа *О Сикстини* Хајдегер ставља до знања да његова размишљања још нису довољно развијена следећим речима: „Ипак, примећујем, све ово остаје незадовољавајуће заплитање”. GA 13, стр. 121.

³ Хајдегер на свом семинару у Ле Тору, одржаном 1969. год., упућује на чињеницу да се његов мисаони пут дели у три деонице: 1. чини трансцендентално постављање питања о смислу бивствовања, 2. увођење мишљења повести истине бивствовања, и 3. мишљење догађаја. Ипак, Хајдегер на истом семинару упућује да оно што раздваја и спаја све ове три деонице јесте схватање истине. Види *Seminare*, (GA 15) Vittorio Klostermann, Frankfurt, hrsg. C. Ohwald, 2005, стр. 344. У том смислу аутор овог текста заступа тезу да Хајдегерово мишљење има континуирани алетиолошки смисао. О неким аспектима таквог алетиолошког мишљења, примењеног на конкретно уметничко дело, погледати мој текст *Смисао средњовековне уметности (алетиолошка анализа једног храма)*, Баштина, Приштина – Лепосавић, бр. 26, 2009, стр. 227–240.

музеју. Ипак, ово је само површинска разлика. Нешто много дубље стоји у позадини тих слика. Прозорска слика, упућује Хајдегер, првобитно је била слика суштине (*Bildwesen*) која има литургијски смисао. Управо у таквом суштинском смислу мора се разумети њена повесна композиција. Оног тренутка, сматра Хајдегер, када се олтарска слика изложи у музеју, мења се њен повесни смисао. Она више нема средњовековни смисао суштине уметности, односно, губећи литургијски смисао, добија нововековни. Овакав преображај суштине уметности претпоставља Хајдегерово разликовање датирајуће од изворне повести или повести истине бивствовања. Повесни смисао једне слике не зависи од тога када је израђена, већ од начина на који та слика одговара повести истине бивствовања. У таквом повесном смислу, Хајдегер, полазећи од хоризонта повести истине бивствовања, разликује три велика заснивања суштине уметности у повести запада: античко, средњовековно-хришћанско и нововековно заснивање. Сваком заснивању одговара један преображај истине бивствовања. Разлика између средњовековно-хришћанског и нововековног заснивања почива у два преображаја истине бивствовања. У првом, истина се схвата као адекватност или подударање, чиме се суштина истине бивствовања ослања на аристотеловско-платоновски концепт истине. Уметничко дело се схвата као *analogia entis* – траг бога. Оно репрезентује хришћански универзум, тј. њиме се нескривено износи једна структура света и бивствујућег у целини које има смисао да је од бога створено (*ens creatum*). С друге стране, нововековни смисао суштине уметности заснива се на истини схваћеној као извесност. Једним уметничким делом нескривено се износи свет у коме се бивствујуће схвата као предмет који је подложен рачунском располагању и проматрању (*Durchschauen*).⁴ Другим речима, у једном делу се износи бивственост која има извесност самопредстављајућег субјекта. Уметност се тако схвата као представљеност (*Vorstellung*). У таквом контексту постаје јасан Хајдегеров став из текста *О Сикстини*: „Да је слика на табли постала и музејска; у томе се прикрива истински повесни ток западне уметности од ренесансе.“⁵ Ренесансна уметност потиरे сакрални смисао хришћанске уметности, чак и када се бави хришћанским темама. Сликарска дела ренесансе када се изложе у музеју постају подложна рачунском располагању и проматрању. Уметничко дело постаје предмет естетског доживљаја. Сикстинска

⁴ Види М. Heidegger, *Holzwege*, (надаље HW) V. Klostermann, Frankfurt/Main, 1994, стр. 64–5.

⁵ GA 13, стр. 119.

Мадона у музеју прикрила је свој литургијски смисао и задобија форму нововековне суштине уметности. Њен смисао више није у учеснику литургије који у таквом обреду обнавља тајну Христове жртве и постаје са богом сличан. Слика се сада као предмет центрира у доживљају посматрача. Њена лепота није више објективно дата и траг бога, она је сад резултат укуса, тј. естетског суђења. Наравно, ни уметник више није хришћански живописац који ради у складу са хришћанским канонима и који своје произвођење схвата као стварање по узору на божје.⁶ Уметник више није сарадник бога, већ слободан стваралац који у извесности свог властитог субјекта и свог самопредстављања налази полазиште уметничког произвођења. Вешт уметник у новом веку постаје геније,⁷ а дело добија смисао изрази надахнућа генија.

Повесно место слике суштине губи се у музејском представљању. У таквом представљању слици суштине је ускраћено „...да се првобитно (*anfänglich*) развије њена властита суштина, тј. да се одреди само ово место“.⁸ Музејском представљању остаје непознато то „првобитно“. Слика лута у „незавичајно“ (*Fremde*), преображавајући своју суштину. Тај смисао „незавичајног“ лутања и „првобитног“ смисла слике суштине се поравнава на једноформној музејској изложби (*Aufstellung*) и остаје непознато. „У њој постоји само положај (*Stellen*), не и место.“⁹ Ово првобитно повесно место има, пре свега, према Хајдегеру, литургијски смисао. Тај смисао има улогу живог обреда у коме се догађа преображај човека. Човек постаје христолук и саприпадан богу. Управо на овај догађај упућује Хајдегер у свом тексту *О Сикстини*: „У слици, када та слика бива сијање бога који постаје човеком, дешава се онај преображај (*Verwandlung*), који се догађа на олтару као „претварање

⁶ Смисао хришћанског уметничког произвођења по узору на божје стварање најбоље изражавају речи апостола Павла у Првој посланици Коринћанима: „Ми смо божији сарадници, а ви сте божија њива, божија грађевина. По благодати – која ми је дата ја сам као мудар неимар поставио темељ, а други зида на њему, али свако нека гледа како зида. Јер темеља другог нико не може поставити осим постојећег, који је Исус Христос.“ Свето Писмо Новог Завета, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, превод комисије Светог архијерејског синода СПЦ, 1990, (гл. 3, 9–11).

⁷ Хајдегер у својим предавањима о Ничеу упућује на то да је геније појам и феномен нововековне уметности и да мислити о Софоклу као генијалном уметнику значи мислити неповесно. Другим речима, на овај начин се сагледава античка уметност кроз нововековну или модерну визуру, чиме се искривљује њен повесни смисао. Види М. Heidegger, *Nietzsche II*, Pfulingen, 1961, стр. 171–72.

⁸ GA 13, стр. 120.

⁹ Исто, стр. 120.

(*Wandlung*)“, када се догађа оно најсопственије (*Eigenste*) литургијске жртве (*Meßopfer*).“ Таква слика, према Хајдегеру, не подражава ни конкретан лик, ни суштину. Управо зато што суствује (*wesen*) у живом литургијском обреду, она има функцију догађаја којим се поставља истина хришћанског бивствовања у дело, што потврђују Хајдегерове речи: „Сама слика није никакво одсликавање и никаква чулна слика тек светог претварања. Слика је сијање игре–простора–времена (*Zeit-Spiel-Raum*) као места на којем се слави литургијска жртва“. ¹⁰ Оног тренутка када се слика суштине измести у музеј, она није више напросто интегративни део црквене литургије. Она постаје предмет процењивања. Одређује се њен стил у компарацији са другим уметничким делима. Теоретичари уметности разматрају карактер и начин уметничке обраде дате слике. Она почиње да представља предмет туристичког интересовања и трговачких калкулација. Једном речи, слика више није слика суштине већ уметнички предмет. ¹¹

Алетиолошко-тополошка анализа фреске Богородица са Христом у цркви Свете Одигитритије

Композиција Богородица са Христом налази се у цркви Богородице Одигитритије. То је једна од четири цркве које се наслањају својим зидовима једна на другу и тако чине једну сложену архитектонску конструкцију Пећке патријаршије. Сама црква направљена је у првој половини 14. века и својом ликовно-архитектонском композицијом припада византијском стилу. Посвећена је Богородици јер је намера њеног ктитора, архиепископа Данила II, била да исихастичку традицију Свете горе посвећену Богородици пренесе у Пећку патријаршију.

У извесном смислу, алетиолошко-тополошка анализа Сикстинске Мадоне као композиције Богородице са Христом може да се

¹⁰ Исто, стр. 121.

¹¹ Хајдегер сматра да је позиција човека модерног доба суштински одређена картезијанским схватањем истине као извесности самопредстављајућег субјекта. Он данас заузима модеран став естетског доживљаја према делима из прошлости. На тај начин он је измештен из праве суштине античке или хришћанске уметности. Ово посебно напомиње у својој централној расправи о уметности под називом *Извор уметничког дела*: "Егинске статуе у Минхенској збирци, Софоклова Антигона у најбољем критичком издању су као дела, која она јесу, истргнути из свог суштинског простора (*Wesenraum*). Ма колико велики били њихов значај и утисак који остављају, ма колико добро било и њихово одржавање, ма колико било сигурно и њихово тумачење, премештање тих дела у уметничку збирку истргло их је из њиховог света.“ Види HW, стр. 26.

примени и на композицију Богородице са Христом у цркви Свете Одигитритије. Наведени живопис Богородице са Христом може да се посматра у контексту схватања једне олтарске слике као слике суштине. Фреска Богородица са Христом се налази у шкољки олтарске апсиде. На фресци се налази Богородица са Христом у крилу којима се клањају два анђела, док се изнад њене главе налази диск као симбол божанске праведности и мудрости. Њено место у апсиди није случајно. Оно је прописано каноном који компонује редослед живописа у цркви. Редослед икона (фресака) у византијској цркви је мање-више исти. Тако се у врху купета налази Христос Сведржитељ као господар васељене. У доњем делу куполе налазе се многобројни анђели који служе богу. На пандатифима који држе куполу и повезују је са наосом налазе се иконе четворице јеванђелиста. У нижим редовима су светитељи који су се својом христоликошћу приближили Христу. Доњи део цркве је богат живописом локалних светитеља, архиепископа... Оно што посебно карактерише овај храм јесте да су у њему постављене три композиције: Велики празници, Јављање Христа после васкрсења и Живот Богородице. Ови циклуси указују на основе хришћанског веровања као што су оваплоћење и васкрсење. Овај распоред и редослед икона нема естетско-декоративни карактер, већ стоји у функцији литургијског догађаја. Живопис представља начин објављивања истине да је црква место спаситељског присуства Христове тајне. Преко литургијског обреда човек постаје саприпадан Христу и његовој благодати.

У таквом ликовном програму слика Богородица са Христом има повлашћено место, али и интегративно. Говорећи о месту слике суштине, Хајдегер упућује на овај интегративни фактор: „Место је увек олтар једне цркве. Црква спада у слику и обрнуто... Она утемељује и довршава зграду цркве.“¹² Тако композиција Богородица са Христом није просто опис једног мотива хришћанског предања да се Христос оваплотио у утроби Богородице. Та фреска је, аналогно Сикстинској Мадони, такође слика суштине. Њена суштаственост произлази из литургијског обреда понављања Христове бескрвне жртве заветоване на Тајној вечери. Она садејствује са осталим живописом и верницима који се моле. Она учествује у ономе што Хајдегер одређује као дозивање бога у „отворено своје присутности“.¹³ Ово довођење бога у отворено своје присутности дешава се само у догађају литургије. Само у том чину сми-

¹² GA 13, стр. 121.

¹³ HW, стр. 30.

сао живописа Богородице са Христом има смисао слике суштине, цела црква као ликовно-архитектонска композиција одише духом литургије. Хришћанин који се моли пред фреском или иконом нема доживљаје. Фреска није предмет његове естетске процене, још мање је он схвата као део културне баштине. Хришћанин који се моли пред Богородицом истовремено се тако поставља према њој да је „посвећује и слави“. Њему се у литургијској молитви „свето открива као свето“. Он и слика Богородице заједно са целим живописом цркве и целом њеном архитектонском конструкцијом садејствују и на тај начин саприпадају богу. Другим речима, присуствују истом догађају, догађају понављања Христове бескрвне жртве у којем човек као слика и прилика бога остаје њему саприпадан. Слика се њему на тај начин открива као слика суштине чија лепота није производ нечијег естетског става, већ се појављује са Христовим присуством у чину молитве. Фреска Богородице са Христом тако добија своје повесно место. Из ње извире хришћанско заснивање уметности.

Сада се поставља питање да ли се икона Богородице може ставити у контекст Хајдегеровог одређења уметничког дела као сукоба земље (*Erde*) и света (*Welt*). У делу се поставља (*aufstellen*) један свет и успоставља (*herstellen*) његова земља. „Постављање света и успостављање земље две су суштинске црте делског бивствовања (*Werksein*) дела.“¹⁴ Путем дела се поставља свет у коме се нескривено износи бивственост која има смисао *ens creatum*. Све је од бога створено. Такав свет се не открива једном туристи који посећује цркву или неком историчару уметности који у икони Богородице види један висок домет мајстора монашке радионице архиепископа Данила и који у њој види репрезентативни пример такозваног наративног стила.¹⁵ Свет по Хајдегеру светује и није скуп бивствујућих ствари, а још мање нешто предметно: „Свет је

¹⁴ Исто, стр. 34.

¹⁵ Наш истакнути историчар уметности Светозар Радојчић у својој књизи *Стара српска уметност*, Нолит, Београд 1966, разликује три стила: монументални, наративни и декоративни. Наративни стил карактерише период када се у средњовековној Србији почињу отварати сликарске радионице. Најпре Милутинова (где се истичу Михаило и Евтихије), а потом и монашка под руководством архиепископа Никодима и Данила које у ликовном програму, поред одређених ликовних поступака (већа декоративност, ...) стављају акценат и на детаљан опис хришћанског предања и посрбљавања хришћанских тема. Највише падају у очи српски натписи на фрескама, поред тога јављају се „српске“ теме: Срби светитељи, портрети владара и црквених поглавара... Црква Свете Одигитритије управо је богата оваквим елементима. Види стр. 85–171.

увек непредметно коме смо потчињени, све дотле док нас путеви рођења и смрти, благослова и проклетства, држе премештене у бивствовање. Где се доносе суштинске одлуке наше повести, где их прихватамо и напуштамо, где су неспознате и где их поново испитујемо, ту светује свет.¹⁶ Једно дело поставља један свет и успоставља земљу. Постављањем једног света у делу се нескривено показује пред каквим одлукама стоји хришћанин. Њему се отвара свет хришћанског универзума. У молитвеном сусрету са богом путем литургије верник прихвата Христову жртву као своју, он доноси одлуку о својој властитој суштини, тј. одлуку о својој властитој судбини. Одређује се према ономе шта је благослов, а шта проклетство, једном речи, доноси одлуку о свом бивствовању. Прихватајући Христово оваплоћење показано фреском Богородице, хришћанин ствара тло за властито спасење. Другим речима, икона Богородице не описује хришћанско предање о њеном материнству, она истовремено и поставља есхатон. Она живо делује у складу са својом литургијском функцијом, дозивајући „бога у отворено своје присутности“, истовремено образујући будућу повест верника. Стога на њу не може да се примени нека миметичка дефиниција уметности, а још мање дефиниција која полази од уметника. Она сија на један себи својствен начин. Фреска сија хришћанском истином о улози Богородице. Управо овакав смисао пружа Хајдегер у свом запису *О Сикстини*: „Насликано траје на свој начин. Али да слика долази увек само напрасно (*jäh*) у своје сијање (*Scheinen*), није ништа друго до напрасност (*Jähe*) овог сијања. Марија доноси дете Исуса тако, тако да је она сама тек путем њега про-из-ведена (*her-vor-gebrachte*) у његов долазак, који са-из-води (*mit-er-bring*) прикривено скривајуће (*Bergen-*

¹⁶ HW, стр. 30–1. Овде је важно напоменути и завичајни смисао таквог постављања света. Наиме, свет је увек свет једног повесног народа. Управо у црквено-хришћанској уметности и уметничким делима један верник, припадник једног народа, открива свој свет и природу свог сабивствовања са другима као са богом. Управо молећи се пред иконом/фреском Богородице, верник налази своју суштину, утемељује своју повест, бира своју судбину. Овај завичајни смисао нема карактер неког географског одређења. Он упућује на то да један народ постаје повестан тек пред отвореношћу дела које поставља један свет: на ову димензију Хајдегер указује у својој централној расправи о уметности *Извор уметничког дела*: „Свет је самоотварајућа отвореност (*sich öffnende Offenheit*) широких путева и суштинских одлука у удесу повесног народа.” HW, стр. 35. Тако икона/фреска Богородице својим литургијским деловањем отвара вернику и једном народу један свет у којем они налазе своју судбину и истину свог бивствовања. Другим речима, путем иконе нескривено се поставља један свет у коме се нескривено износи да је све од бога створено.

de) свог порекла (*Herkunft*).“ Ово прикривено скривајуће свог порекла, према Хајдегеру, јесте земља. Земља са своје стране крије могућност отварања хришћанског света. Та могућност је досуђена боји којом је насликана композиција Богородице. Боја као земља, према Хајдегеру, није напросто материјал за израду слике, још мање астрономски назив једне планете.¹⁷ Материјал се, према Хајдегеровом мишљењу, губи у употреби. Боја којом се фреска слика је скривено тло у којој уметник налази оно што Хајдегер назива „ускраћена одређеност самог повесног тубивствовања“.¹⁸ Боја крије скривену могућност предања о Богородици. У том смислу боја није средство подражавања, јер је њој „ускраћена одређеност самог повесног тубивствовања“ досуђена путем Христовог долазка. Ову досуђеност предања о Богородици у боји као земљи открива средњовековни сликар својом уметничком производњом. Насликавши фреску Богородице поставља један свет. „Истински песнички набачај јесте отварање онога у шта је тубивствовање као повесно већ бачено.“¹⁹ На тај начин „Дело гура и држи земљу саму у отворено једног света. Дело пушта да земља буде земља“.²⁰ Боја у византијској фресци Богородица са Христом стоји у једном посебном односу са светлошћу. Светлост је њој инхерентна и једнако распоређена. Она не подлеже светлосном нијансирању и расподели на просторне планове у коме се објекти сликања међусобно заклањају, чему је склона ренесансна уметност. Управо у томе лежи најважнија разлика између ње и Сикстинске Мадоне. Ту није просто реч само о разлици у технологији сликања. Овде се, пре свега, ради о томе да се Сикстинска Мадона својом концепцијом боје, светлости и простора примиче нововековној уметности чак и пре него што се премести у музеј. Без обзира на то што је она, према Хајдегеру, најпре литургијска слика, концепт објективне, тј. линијске перспективе, различит распоред светлости на површини слике, наглашеност портретске технике упућује на то да њено стварање подлеже захтевима оптике и физиологије посматрача. Другим речима, подлеже слободним тежњама ствараоца, а самим тим и естетском посматрању и суђењу. Зато се Хајдегеров став из списка *О Сикстини* „Да је Сикстина као слика на табли постала и музејска: у томе се прикрива истински (*eigentliche*) повесни ток за-

¹⁷ Види НВ, стр. 28.

¹⁸ Исто, стр. 55.

¹⁹ Исто, стр. 63.

²⁰ Исто, стр. 32.

падне уметности од ренесансе”²¹ може протумачити и на начин да је пре него што је Сикстинска Мадона постала изложена у музеју, ренесансни начин њеног стварања слику већ полако почео да премешта из њеног првобитног повесног места и суштинског простора у оно што Хајдегер назива „незавичајно”. Насупрот томе, пећка фреска Богородица са Христом по својој ликовној композицији остаје унутар средњовековно-хришћанског заснивања уметности, тј. чува свој „првобитни” смисао. Оно што њу може да премести у другачији повесни простор није само могућност њеног пресељења у музеј. То је ионако тешко практично, пошто се она налази у апсиди олтара и чини конститутивни део црквене архитектонске конструкције. То чак није могао ни уметник. Уметник из монашких радионица средњовековних српских архиепископа се чврсто држао хришћанских канона при изради те фреске.²² Слика се помера оног тренутка кад се заборави на њену литургијску функцију, оног тренутка када постане предмет интересовања историчара уметности и естетичких анализа, када постане туристичка атракција и културно наслеђе које подлеже културној заштити и уопште политици.²³ У таквом модерном постављању према фресци свето се не појављује као свето и бог се не дозива у „отворено своје присутности”. За такве посматраче лепота има естетско-декоративни карактер. Она потпада под њихов естетски доживљај. Насупрот томе, истинском вернику, а поготово средњовековном, у литургијском обреду лепота иконе је инхерентна истини која просијава кроз њу. Хајдегерово

²¹ GA 13, стр. 119.

²² Византијски средњовековни живопис се држао канона који је одређивао стваралачки метод живописца. Бичков у својој књизи *Византијска естетика*, Просвета, Београд, 1991, упућује на један доста позни запис под насловом *Ерминија (Упутство за живописну уметност)*, у коме се износи методика обучавања техници живописа у Византији. Сам запис настао је у 18. веку. Написао га је атонски монах и живописац Дионисије из Фурне. Овај запис, иако је доста позни извор, сматра Бичков, може да се узме као меродаван, јер је њиме сумирано дуго искуство византијских живописаца. Види *Византијска естетика*, стр. 298–321.

²³ Хајдегер у *Извору уметничког дела* уводи појам чување (*Bewahrung*) дела. Овим појмом Хајдегер покушава да превлада модерне концепције пријема или рецепције уметничког дела које се заснивају на доживљају и које из тог хоризонта модерног редукционизма покушавају да тумаче сваку уметност и дела, без обзира на њихов повесни смисао. У контексту таквог превладавања модерног редукционизма може се схватити његова мисао из наведеног дела: „Чување дела не осамљује људе на њихове доживљаје, већ их увлачи у припадност истини која се дешава у делу, и тако утемељује бивствовање-за-другог и бивствовање-са-другим као повесно из-стајање (*Ausstehen*) тубивствовања с обзиром на нескривеност (*Unverborgenheit*).“ HW, стр. 55.

загонетне речи са краја записа *О Сикстини* стоје у том контексту. „Тако образује слика место разоткривајућег скривања (αληθεία-е) којом разоткривање суствује. Начин њеног разоткривања (њене истине (*Wahr-heit*)) јесте прикривајуће сијање по-рекла/пра-доласка (*Her-kunft*) богочовека. Истина слике јесте њена лепота.“²⁴ Путем фреске или иконе Богородице поставља се истина бивствовања у дело. Путем слике заснива се једна суштина уметности у којој се поставља један свет и успоставља једна земља. Путем света нескривено се износи једна бивственост у којој је бивствујуће у целини сад преображено као од бога створено. Путем иконе дешава се сукоб у истини бивствовања. Догађа се и разоткривање и прикривање. Њоме се поставља свет који износи нескривеност и њој инхерентну скривеност, тј. преображај истине као подударање (ομοίωσις). Овом схватању истине као подударања одговара хришћански концепт понављања Христове жртве, истоликости и саприпадности Христу. Суштина сваког бивствујућег, а поготово човека, јесте саприпадна богу, јер све је од бога створено, а човек по његовој „слици и прилици“ (κατ' εἰκὸν καὶ ὁμοίωσιν)²⁵. Путем фреске Богородице са Христом сваком вернику у Пећкој патријаршији у чину литургије отвара се његов повесни свет, његов благослов и проклетство, пада одлука о његовој судбини и његовом бивствовању. Отвара се оно што Хајдегер именује као прикривајуће сијање по-рекла/пра-доласка богочовека. Сходно томе, истина ове иконе/фреске јесте њена лепота. Она није декоративна и подложна неком естетском укусу, већ инхерентна истини коју изворно чувају само прави хришћани дозивајући бога у ”отворено своје присутности”.

Литература

- Асунто, Розарио, *Теорија о лепом у средњем веку*, СКЗ, Београд, 1975.
- Бичков, Виктор В., *Естетика*, Просвета, Београд, 1991.
- Ђурић Ј., Војислав..., *Пећка патријаршија*, Југословенска ревија, Београд, 1990.

²⁴ Исто, стр. 121.

²⁵ *Свето Писмо Старог Завета, Књига постања*, упоредни превод са јеврејског (МТ) и грчког (LXX) са краћим схолијама, епископ Атанасије Јевтић, Манастир Тврдош – Требиње, Београд, 2004 (1.Мој.1; 26) Речи на грчком (κατ' εἰκὸν καὶ ὁμοίωσιν) дословно значе: „...по нашој икони (слици) и подобију (прилици).“

- Heidegger, Martin, *Aus der Erfahrung des Denkens*, V. Klostermann, hrsg. von H. Heidegger, Frankfurt/M. 1983.
- Heidegger, Martin, *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*, V. Klostermann, hrsg. von H. Mörchen, Frankfurt/M., 1988.
- Heidegger, Martin, *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, V. Klostermann, hrsg. von B. Heimbüchel, Fran./M., 1985.
- Heidegger, Martin, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, V. Klostermann, hrsg. von F.W. von Herrmann Fran./M., 1989.
- Heidegger, Martin, *Besinnung*, V. Klostermann, hrsg. von F.W. von Herrmann, Fran./M 1997.
- Heidegger, Martin, *Holzwege* V. Klostermann, 7. durchgesehene Auflage, hrsg. von F.W. von Herrmann Fran./M., 1994.
- Heidegger, Martin, *Wegmarken*, Vittorio Klostermann Frankfurt am Main 1967.
- Heidegger, Martin, *Vorträge und Aufsätze*, Neske, 9. Auflage, 2000.
- Heidegger, Martin, *Nietzsche*, Zwei bände, Neske, 1961.
- Heidegger, Martin, *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen 5. Auflage 1987.
- Heidegger, Martin, *Seminare*, Vittorio Klostermann, Frankfurt, hrsg. C.Ohwald, 2005.
- Јанарас, Христос, Апофатичко богословље и византијска архитектура, у *Православље и уметност*, Завет, Београд, 1997, стр. 127–135.
- Кондоглу, Фотије, Свештена и литургијска уметност, у *Православље и уметност*, Завет, Београд, 1997, стр. 139–149.
- Крстић, Данило, Теологија и архитектура, у *Православље и уметност*, Завет, Београд, 1997, стр. 135–144.
- Pöggeler, Otto, *Heidegger in Seiner Zeit*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1999.
- Радовановић, Саша, *Смисао средњовековне уметности (алетиолошка анализа једног храма)*, Баштина бр. 26, Приштина–Лепосавић, 2009, стр. 227–240.
- Радојчић, Светозар, *Стара српска уметност*, Нолит, Београд, 1966.
- Свето Писмо Новог Завета*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, превод комисије Светог архијерејског синода СПЦ, 1990.
- Свето Писмо Старог Завета, Књига постања*, упоредни превод са јеврејског (MT) и грчког (LXX) са краћим схолијама, епископ Атанасије Јевтић, Манастир Тврдош – Требиње, Београд 2004.

Seubold, Günter, *Kunst als Enteignis, Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, DenkMal Verlag, Bonn, 2005.

Склирис, Стаматос, Ликовни простор у византијској иконографији, Хиландарски фонд, Србиње, Београд, 1998.

Склирис, Стаматос, Од портрета до иконе, Смисао и садржај иконе, у *Православље и уметност*, Завет, Београд, 1997, стр. 71–92.

Станилоје, Димитрије, Свете иконе у православном богослужењу, у *Православље и уметност*, Завет, Београд, 1997, стр. 107–118.

Tatarkiewicz, Wladislaw, *History of Aesthetics*, Mouton The Hague, Paris, 1970.

Татић-Ђурић, Мирјана, Богородица у делу Архиепископа Данила II, у *Студије о Богородици*, Јасен, Београд, 2007, стр. 463–485.

Успенски Леонид, Смисао и садржај иконе, у *Православље и уметност*, Завет, Београд, 1997, стр. 42–71.

SUMMARY

The work in the first place exposes Heidegger's aletheiological and topological comprehension of the Sistine Madonna as an image of essence. In that context, Raffaello's Sistine Madonna is historically positioned as a medieval Christian painting of the essence when religious service is being performed in the San Sisto church in Piacenza, and after that when the painting is exposed at the museum of Dresden as a painting which possesses a modern era meaning. In the second part, this analysis is applied on the Orthodox fresco of the Mother of God with Christ, which is located in Peć Patriarchy. The author indicates that this fresco as well has the meaning of the image of essence and that it expresses the Medieval establishment of art. Later on, the author analyzes this fresco using notions of the Earth and the World from Heidegger's treatise „The Origin of the Work of Art“. Thus it is being shown that by one fresco (the Mother of God/Madonna) one World is being established in which a structure of the World according to which everything is created by God, is being overtly presented to a Christian. Further on, the author implements Heidegger's view that the image of essence (of the Mother of God/Madonna) does not have any mimetic function nor it expresses any tradition of motherhood, but that in the act of religious service it is being used to call God into „the openness of His presence“ and that by it „sacred is being revealed as sacred“. At the end, the author concludes that the image of the Mother of God with Christ analogically to the Sistine Madonna can lose its historicity meaning as a Christian work of art, and stops being an image of essence when it becomes an object of esthetic experience, when it is understood as a tourist attraction or part of the cultural heritage. However, this possibility is less expressed than in the case of Sistine Madonna. The reason lies in the fact that Raffaello's painting is redolent of the Renaissance spirit (lineal perspective, accent on the portrait, different display

of light...). It is more an expression of the artist's free tendencies which are based, in altheiological sense, on a transformation of the truth of being into certainty of a self-representing subject. On the other hand, painting of a fresco by which Serbian medieval painter was guided, was based on a canon law. Canon establishes an artist as God's contributor who creates everything in accordance with God's own image and his artistic production is based on the Christian transformation of the truth of being into accord (homoiosis).