

Давор Цалић

КОМПАРАТИВНА АНАЛИЗА НЕРЕСКЕ ФРЕСКЕ  
ОПЛАКИВАЊЕ ХРИСТА И ИСТОИМЕНЕ БОТОВЕ  
СЛИКЕ ИЗ КАПЕЛЕ СКРОВЕЊИ

Овај рад има за циљ да допринесе разумевању композиционог решења и концепције простора фреске *Оплакивање Христa* из цркве Св. Пантелејмона у Нерезима. Са тим циљем ће бити анализирани и међусобно поређене композиције нереског *Оплакивања* и истоимена Ботова фреска из капеле Скровењи. Ради што потпунијег разумевања феномена, овде ће бити комбинована анализа визуелне структуре слике са богословским схватањем иконе<sup>1</sup> и њеног значења у начелу.

Фреска *Оплакивање Христa* (сл. 1) у цркви Св. Пантелејмона у Нерезима (данас у Бившој Југословенској Републици Македонији) настала је 1164. године када је, по ктиторском натпису, цркву подигао Алексеј Комнин и када је живописана. Знатно познија у односу на нереску је фреска Бота из капеле Скровењи (капела Арена) у Падови (сл. 2), која је настала око 1305. године.

Нереске фреске су, по Војиславу Ј. Ђурићу, најзначајнији споменик комнинског дворског сликарства 12. века.<sup>2</sup> Међу њима, по истом аутору, управо *Оплакивање* заузима централно место јер „...премда постоје многобројне аналогije у сликарству истог доба, (...) ниједан сликар пре Нереза није успео да створи тако снажно дело“<sup>3</sup>. По мишљењу Виктора Лазарева, на фрескама Нереза су радила тројица мајстора од којих је главни

<sup>1</sup> „Икона“ се овде користи у смислу који назначује Леонид Успенски, сматрајући да се тај појам односи на „свако приказивање Спаситеља, Богородице, светог, анђела или догађаја Свештене Историје, без обзира да ли се радило о скулптури, или живопису на дрвету или виду, независно од примењене технике“; Леонид Успенски, *Теологија иконе*, манастир Хиландар 2000, ст. 11.

<sup>2</sup> Војислав Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, ст. 13.

<sup>3</sup> Војислав Ј. Ђурић, исто, ст. 14.

извео највидљивије сцене укључујући ту и сцену *Ойлакивања*.<sup>4</sup> Необична сличност ове дванаестовековне слике и Ђотове истоимене композиције уочена је у литератури, не само у смислу случајне подударности композиционог решења већ и у смислу могућег утицаја.<sup>5</sup> У обе сцене Христово тело заузима централно место. Богородица држи Христову главу на крилу,<sup>6</sup> док ученици окружују тело учествујући положајем и ритмом својих тела у шема композиције коју задаје структура амбијента у коме се налазе (управо ове сличности, видљиве већ на први поглед, послужиће у даљој анализи истицању разлика у начину схватања и представљања простора на ове две уметничке концепције). Општа замисао композиције је пирамидална<sup>7</sup> у оба случаја (сл. 3, 4).

Овакво пирамидално решење није нови изум у дванаестом веку на истоку нити у четрнаестом веку на западу. Већ антички споменици пружају примере у којима се масе распоређују пирамидално, при чему се у теме пирамиде смешта врхунац радње – *пайџоса*. Такава је борба *Лакона и његових синова* (сл. 5). Композиција је, формално, тродимензионална скулптура у слободном простору али, и поред тога, она функционише више као рељеф, одређујући посматрачу практично само једну *en face* тачку из које се може у потпуности сагледати. Иако су све три фигуре у борби, агонија на лицима синова се очитује више као прикладна маска, док пуни патос налази свој израз у грчу Лаконовог лица које представља теме пирамиде коју формира цела представа. Миронов *Дискоболос* та-

<sup>4</sup> Виктор Лазарев, *Историја византијског сликарства*, Београд 2004, ст. 95, 96.

<sup>5</sup> На то указује Фредерик Харт упућујући на нереску представу на два места у својој студији о италијанској ренесанси: као општи пример источних утицаја на италијанску уметност и у вези са скровењским *Ойлакивањем*; Frederick Hart, *History of Italian Renaissance Art*, New York 1987, st. 31, 71, 73.

<sup>6</sup> Још једну специфичност нереског сликарства Ђурић види у положају Богородице која држи Христа, што је начин приказивања који се не среће у Византији ни пре ни после Нереза (видети: Војислав Ј. Ђурић, исто, ст. 14).

<sup>7</sup> Војислав Ј. Ђурић у претходно цитираној књизи даје кратак и језгровит приказ композиције *Ойлакивања* у коме општу шему слике описује као полукружну, за разлику од ранијих приказа исте теме у Византији где је сцена смештена у правоугаоник: „Велика је разлика између нереског и других решења ове теме из истог времена, и то баш у погледу структуре. Док су раније композиције уписане у положени правоугаоник, а фигуре распоређене без веће жеље за повезаност, нереска сцена представља полукруг с Христовим укоченим телом као основицом и Јовановим леђима као надвишеним луком. Грбина Јованових леђа повезује као мост један и други крај композиције у чврсту целину.” (Војислав Ј. Ђурић, исто, ст. 14). И поред несумњиве могућности да се општа шема слике ишчитава и на овај начин, ипак она не успева да обједини све доминантне масе које учествују у композицији, и носи више појединачни него општи карактер. Узимајући у обзир целину композиције, чини се да ју је могуће приближније окарактерисати као пирамидалну (троугаону), при чему није реч само о складном повезивању маса и контурних линија зарад избалансираног и целовитог решења композиције, већ те масе добијају усмерење и програмски указују на Христову главу или, још тачније, на главе Богородице и Христа.



кође показује тенденцију позиционирања главе у теме пирамиде коју формирају масе (сл. 6), а исти приступ се може срести у сликарској пракси ранохришћанске уметности о чему, на пример, сведочи *Добри љас-џир* из маузолеја Гале Пладије (сл. 7). Последњи пример је нарочито инструктиван, будући да је реч о међусобном хармонизовању три пирамиде на које је композиција рашчлањена, при чему централна бива истакнута бочнима, додатно при томе наглашавајући средишњу фигуру. Пирамидална сликарска композиција у каснијој уметности добија нарочито развијену форму код Леонарда, где се људско лице по правилу смешта у врх пирамидално компоноване представе као што то илуструје *Поклоњење мудраца* (сл. 8). Овде је, такође, приметно интересовање за умножавање пирамидалних модула од којих се композиција састоји, при чему је централни доминантан, обједињујући друге (сл. 9).

Сви наведени примери међусобно деле решење у коме се тродимензионалне или дводимензионалне масе распоређују у замишљени троугао/пирамиду у чијем се темену, као кулминација сцене, налази лице актера. Тим решењем се служе и нерески и скровењски сликар, с тим што је та пирамида у односу на горе изнете примере наглашено оборена. Такође је заједничка релативна плошност употребљеног пирамидалног решења код већине наведених примера:<sup>8</sup> оно не учествује битно у остварењу тродимензионалног простора, исказујући тежњу да сведе представу на један план, који потом може бити смештен у дубљи амбијент. Међутим, ова тежња пирамидално постављеног централног догађаја, да лиши нарочите (тродимензионално) просторне артикулације сам тај догађај, иде на примеру Нереза и капеле Скровењи у два различита правца. И поред примарног утиска слепљености фигура око Христовог тела и непостојања просторне дистанце међу њима, пажљивијим посматрањем Ђотове слике постаје могуће издвојити око шест планова на овој слици (сл. 10). Ђото тежи да његова представа добије на убедљивости и истинитости тако што ће један догађај хришћанске историје сместити у продубљен простор, који стварањем илузије „реалног“ (тродимензионалног) простора треба да кореспондира са реалним амбијентом у коме се налази посматрач и тиме укаже на реалистичност (реалност) саме представе.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Изузетак је Леонардо који не пропушта прилику да објасни простор наглашавајући илузију треће димензије већ у самој композиционој шеми. Отуда је већ структура централне пирамиде око које је слика компонована тродимензионална, тј. форме које је чине су размештене перепективно, отварајући простор између себе.

<sup>9</sup> И поред тога што код Ђота још увек немамо у пуном смислу развијени перепективни простор као што је то случај код Мазача или Леонарда, његов опус даје повода да се говори о ономе што Александер Периг назива „природни стил“ („natural style“; видети: Alexander Perig, *Painting and Sculpture in the Late Middle Ages*, in: *The Art of the Italian Renaissance*, уредник: Rolf Toman, Cologne 1995, стр. 49-72), тј. заснивање сликарства на принципу угледања на природу. Када је реч о перепективи, Ђото продубљује простор у коме се налазе његове фигуре уводећи неколико планова слике који се не ређају сукцесивно, у

Тиме простор слике бива *објективизиран* у односу на посматрача, у смислу да је релација коју слика и посматрач успостављају јасно дефинисана по узору на физичке објекте који запремају тродимензионални простор и које је посматрач у стању да перципира одликама њиховог положаја, величине, удаљености од њега и сл., а да при томе они постоје независно од посматрача. Уколико је на простор слике указано као на *објективизирани* простор, то за последицу има да се простор слике појављује као „реални” и независно присутни (заједно са свим што садржи), а да при томе ипак остаје само раван слике која стоји издвојено у односу на остатак тродимензионалног простора око ње, што је наглашено оквиром којим је оивичена. То, даље, значи да остварење Ђотовог простора тече паралелно са простором у коме се слика као материјални предмет и њен носач (зид) налазе. Веза између једног и другог простора треба да буде остварена на основу аналогије, у чему лежи кључ разумевања смисла такве организације простора и саме представе на слици (што је шематски приказано на слици 11).<sup>10</sup>

Са друге стране, *Ойлакивање Христѿа* из Нереза дефинише простор више у контрасту у односу на тродимензионални („реални”) простор у коме се сама слика налази (заједно са посматрачем) него на основу сличности. Простор остатка слике није у нескладу са дводимензионалном површином коју имплицира оборена пирамида првог плана. Овакво решење наглашено одбија тродимензионалност имплицирајући, уместо тога, оно што ће се у даљој анализи показати као *бездимензионаланост*

виду наративних трака како би се сугерисала просторна удаљеност, већ су ти планови повезани утиском постојања макар минималног тродимензионалног простора у коме су фигуре у стању да стоје или да изводе покрете. То се види упоређивањем посматрачу најближих женских фигура које су окренуте леђима са наредном групом фигура које окружују Христово тело и фигуре апостола сасвим десно, чија стопала јасно стоје на земљи у благој перспективи. Перспектива је назначена и покретом апостола Јована, чији гест захтева дубину простора знатно већу него што то сугерише група окупљена око Христовог тела. Коначно, линеарна перспектива је сугерисана и благим умањивањем глава групе жена које стоје на левој страни. Утиску тродимензионалности такође доприноси и наивештени волумен фигура, за чије представљање је очигледно уложен значајан напор. На тродимензионалне и перспективне карактеристике слике упућује и Џејмс Бек, смештајући Ђотов рад у проту фазу тродимензионалног истраживања простора. То истраживање даје зреле резултате даљим током ренесансе, при чему Бек наглашава разлику у третману простора, перспективе и пејзажа код Ђота и код каснијих мајстора: „What separates him most from the Renaissance artists discussed in this book who come more than 100 years later, is his treatment of space, an absence of convincing perspective and a rather primitive rendering of space.” James H. Beck, *Italian Renaissance Painting*, Cologne 1999, стр. 66.

<sup>10</sup> Овде се мисли пре свега на замисао да се еванђеоске теме обраде на „природан” начин, тј. да се за хришћане реалним и историјским догађајима да додатна убедљивост тако што ће бити могуће уочити сличност третмана фигура и простора на слици са светом и његовим законима око посматрача. На тај начин представа губи на „илузији” и добија на „истинитости” тј. убедљивости.



представљеног простора. Овде нема линеарне перспективе нити покушаја стварања илузије простора у коме се посматрач налази. Напротив, простор у коме је *Ойлакивање* смештено користи, за сликарство икона типичну, логику инверзне перспективе. Инверзна перспектива овде није наглашена, будући да одсуствују форме архитектуре или кубуса генерално, на којима је она највидљивија<sup>11</sup>; али је назначена приказом посуда које стоје на земљи (доле лево), као и размештањем фигура и брда у позадини који чине да се форме на слици шире према позадини уместо да се сужавају према тачки недогледа као код линеарне перспективе (видети сл. 12). Оваква представа, насупротив ставовима Лазарева,<sup>12</sup> не укида *материјалности* нити *физичку* присутност форми које су представљене већ самим тим што се класичном инверзном перспективом нуди потпуније сагледавање страна или волумена једног предмета или фигуре.<sup>13</sup> Предмети и волумени се, слично кубистичкој пракси, „расклапају”, тј. бивају представљени онако како се појављују посматрањем из више тачака, чиме форме откривају своје (логички претпостављено) постојање које не може бити верификовано гледањем из једног угла. То је пракса супротна коришћењу линеарне перспективе која нпр. једнаке странице

<sup>11</sup> За објашњење смисла и начина представљања архитектуре на икони видети: Леонид Успенски, *Теологија иконе*, Хиландар 2000, ст. 130.

<sup>12</sup> У разматрању естетике византијског сликарства, као сликарства икона, Лазарев сматра да је тежња сликара била усмерена на „дематеријализацију” лика, и на представљање „бестелесних” фигура („При таквом погледу на икону тежило се да сваки лик, који је на њој представљен, буде крајње дематеријализован. (...) Будући и саме бестелесне, те фигуре су обитавале у лаганим, ваздушастим здањима, којима је њихова „обрнута перспектива” давала крхки, нематеријални карактер.” Виктор Лазарев, исто, ст. 18.). Он истиче апстрактну „идеју” као оно на шта икона упућује и на шта треба да упућује, при чему она престаје да буде повезана са реалношћу („Усмерена на спознају трансцендентног света, икона није била повезана са реалношћу.” исто, ст. 20). Ипак, Лазарев сматра да је основна мисао иконоборачког спора у томе да „могућност представљања Христа на иконама служи као јемство за реалност Његовог оваплоћења” (исто, ст. 19), што имплицира да је борба за иконе, бранећи истину оваплоћења, бранила пре свега концепцију личности при чему се управо афирмише тело, које није више материјални принцип насупротив духовног већ саставни део личности човека и личности оваплоћеног Бога.

<sup>13</sup> Посебан проблем представља одређени „манихејски” став којим Лазарев објашњава икону, супротстављајући *материјално* и *духовно*, реалност предметног, материјалног *свега* и реалност *духа*. Таква подела је страна православном учењу које се огледа у икони. Сликарство икона као „богословље у сликама” управо одбацује дуализам у схватању материје која, по речима Елијаса Мутсуласа, није зла јер је Божја творевина а Бог не ствара зло: „Die Fleischwerdung des Logos, des Sohnes Gottes, zeigt ja an, daß die Materie als solche nichts Böses ist. Sie ist von Gott geschaffen, Gott aber kann nichts Böses schaffen.” Elias D. Moutsoulas, *Die Theologie der Ikone*, доступно на: [http://www.myriobiblos.gr/texts/german/moutsoulas\\_icons.html](http://www.myriobiblos.gr/texts/german/moutsoulas_icons.html) (16. 12. 2004). Осим тога, икона чува „лик” (личност) човека, који је јединствен и који је на икони „есхатолошки” лик, односно лик човека (светитеља) „будућег века” (с тим у вези видети: Леонид Успенски, исто, ст. 126, 127, 132, 133 и Атанасије Јевтић, *Историја и теологија Светишних икона*, доступно на: <http://www.verujem.org> (01. 08. 2006).

једног кубуса деформише перспективним скраћењем. Већ та чињеница онемогућава карактерисање тако схваћеног простора и форми у њему као апстрактног и *дводимензионалног*. Простор дакле задржава елементе „реалног” тј. искуствено и визуелно перципираног простора у коме се човек свакодневно налази и предмета у њему, али бива трансформисан у складу са својом сопственом логиком, и у том смислу постаје *бездимензионалан*. Другим речима, његово дефинисање није изведено путем нама познатих, визуелно и искуствено схваћених димензија, имплицирајући тиме један нови и другачији простор који није (тродимензионални) простор света у коме представа материјално присуствује.<sup>14</sup> Христово тело на нереском *Оплакивању* као да лебди, не подвргавајући се физичким законима. Исту слободу у односу на свет у коме се свакодневно налазимо и „законе физике” показује људска фигура на икони уопште, па тако и на овом примеру: падање набора на хаљинама није потчињено земљиној тежи, лица не морају бити посматрана из исте тачке као и остатак тела нити анатомија људског тела понавља грађу каква је у „реалном” свету. Простор слике, стога, није паралелан са простором у коме се налази њен посматрач, као код Ђота, нити је сасвим дивергентан какав би био илузорни дводимензионални (декоративни) простор. Простор слике би се пре могао описати као простор који, поседујући сопствене карактеристике, долази у додир са светом тродимензионалих форми при чему их трансформише.<sup>15</sup> Отуда постаје могуће да простор посматрача буде укључен у представу путем свог сопственог трансформисања, док истовремено простор слике излази у физички простор око ње, имајући у виду да се линије којима се назначавала линеарна перспектива представе сусрећу испред слике, у тродимензионалном простору посматрача који обавија слику (сл. 13).

Међутим, ово кретање слике ка посматрачу и (простора) посматрача ка слици, парадоксално узрокује и ефекат јасног разликовања ова два простора и њихових логика: „реалан” физички простор, баш тиме што бива трансформисан у некој другачијој логици иконе, сам бива схваћен као нешто друго у односу на простор иконе. Са друге стране, замишљена тачка недогледа инверзне перспективе није смештена у илузорни и удаљени простор у односу на посматрача (као код линеарне перспективе) већ у простор у коме ми сами као посматрачи пребивамо. Тиме инверзна перспектива сугерише да је простор њених форми објашњен управо на

<sup>14</sup> У том смислу Лазарев има право када примећује како је представа на икони „отргнута од земље и њених физичких закона” (Виктор Лазарев, исто, ст. 18).

<sup>15</sup> Овакво виђење приноси и Василије Гондикакис тумачећи икону и њен смисао у склопу литургије: „На икони се, дакле, преображава светски простор: на њој нема перспективе која човека претвара у гледаоца споља. Верник, поклоник, није посматрач споља... Он се налази унутра; он читав свет посматра изнутра.” Василије Гондикакис, *Светина литургија, ошкривење нове твари*, Нови Сад 1998, ст. 122, 123.



супротан (инверзан) начин у односу на објашњење форми у простору у коме посматрач функционише, чиме је подвучена разлика између ова два простора. Она такође сугерише да смештање тачке недогледа (као нечег што је у сваком случају илузорно) у физички простор посматрача чини обрт у схватању реалности и истинитости простора. Физички и „реални” простор посматрача бива тиме простор у коме се налази једна илузија (тачка недогледа инверзне перспективе), тј. простор саме те илузије. На тај начин долази до обрта, чиме *бесћерсејективни* простор иконе постаје реалнији у односу на онај простор који окружује слику у њеном материјалном присуству, по истој логици по којој форме узете из „реалног” (физичког, тродимензионалног) света јесу реалне у њему самом у односу на тачку недогледа линеарне перспективе.

Овај феномен преображеног простора иконе као *реалнијед* у односу на физички простор, који обавија слику као материјално присуство у тродимензионалном свету, може се боље схватити путем посматрања иконе у њеном значењском слоју, где се икона појављује не више као медијум (средство) *йриказивања* већ *јављања*, како то формулише архимандрит Зинов: „Икона ништа не представља, она јавља. Она је јављање Царства Христовог, јављање преображене, обожене твари, тог самог преображеног човечанства, које је својом личношћу јавио Христос”<sup>16</sup>. „Преображену твар и човечанство” коју икона у богословском смислу јавља, Леонид Успенски доводи у везу са Преображењем Господњим на Тавору где се не само Божанство већ и човештво „открило у Божанственој слави”<sup>17</sup>. Управо у овом пројављивању трансформисане твари се састоји есхатолошки моменат иконе који потпуније објашњава карактер њеног простора. Не само да је реч о трансформисаном простору који има елементе „реалног” али је слободан у односу на њега. већ је та трансформација јављање „будућег века”: „И ми такође треба да уђемо у живот будућег века да бисмо у општем васкрсењу процветали у обличју које нам је дао Бог. *Сеје се у распадљивосији, усџаје у нераспадљивосији; сеје се у бешчашћу, усџаје у слави; сеје се у немоћи, усџаје у сили; сеје се џело душевно, а усџаје џело духовно*”<sup>18</sup>. Успенски даље објашњава разлику између облика које видимо на икони као нечега што је „виђење Цркве” и онога што је „виђење света”: „Виђење Цркве се тиме разликује од виђења света што у видљивом сагледава невидљиво, а у временском – вечно, које нам она открива у свом богослужењу, чији је део и икона. Управо као и богослужење, икона јесте Откривење вечности у времену”<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Архимандрит Зинов, О смислу иконе, доступно на: <http://www.verujem.org/teologija/zinov.html> (27. 09. 2004.)

<sup>17</sup> Леонид Успенски, исто, ст. 111.

<sup>18</sup> Леонид Успенски, исто, ст. 115.

<sup>19</sup> Леонид Успенски, исто, ст. 119.

Будући, дакле, пројава Царства Небеског, стања будућег века, које је тек права реалност за хришћане (у коме се по апостоу Павлу гледа „лицем у лице“<sup>20</sup>), простор иконе добија наглашенију реалистичност у односу на онај свакодневни. У том смислу „нереалистичне“ форме и необичне карактеристике простора иконе наговештавају реалистичност и карактеристике Царства Небеског: „Јеванђеље нас позива на живот у Христу, а икона нам тај живот приказује. Стога она и прибегава формама које су ненормалне и изненађујуће, као што и светост понекад у очима света поприма крајње форме безумља, тј. форме изазова свету и форме јуродства. (...) Јуродство светости и понекад изазовни облици икона изражавају исту јеванђељску реалност. Јеванђељска перспектива је обратна у односу на световну. И свет који нам приказује икона није онај у коме царују рационалне категорије и човеков морал, већ Божанска благодат. (...) То је нови поредак у новој твари“<sup>21</sup>.

Чињеница да је на примеру *Ойлакивања* реч о конкретном и прошлом догађају не долази у сукоб са пројављивањем будућег (чија је последица трансформисани простор иконе) као, како је овде наглашено, примарног карактера иконе. У есхатону се не открива само појединачна личност или догађаји који тек треба да се десе, већ есхатон представља смисао и свих прошлих догађаја хришћанског откривења, који живе и данас: „Икона и историју тумачи другачије него што је то уобичајено: на њој догађаји божанскога домостроја нису затворена прошлост него делотворна садашњост“<sup>22</sup>. Сходно томе, „по самом смислу иконе радња се не ограничава местом у коме се историјски одиграла, баш као што се не ограничава ни моментом у коме се одиграла, премда се јавља у времену“<sup>23</sup>. Уколико икону схватимо као богослужење, тј. као литургију, као што Успенски сугерише, постаје могуће да се простор иконе објасни елементом времена, тј. есхатолошким моментом и то на начин на који Јован Зизиулас у литургији препознаје „сећање на будућност“. Реч је о томе да реалност света из литургијске перспективе (којој икона, сходно претходно наведеном, органски припада) већ овде и сада поприма одлике Царства Небеског, чиме постаје „истинита“: „шта се, међутим, збива у времену које је, због укидања смрти, избављено од ове фрагментарности? У једном таквом случају будућност не може бити одвојена од прошлости и садашњости. Наравно, уколико је будућност та која и прошлости и садашњости даје смисао, онда се она претвара у извориште из којег и једно и друго црпи ипостас. Будућност стиче своје ‚биће‘ (Јев 1, 11), и

<sup>20</sup> „Тако сада видимо као у огледалу, нејасно, а онда ћемо лицем у лице. Сада познајем несавршено а онда ћу потпуно познати, као што сам познат.“ 1. Кор. 13, 12.

<sup>21</sup> Леонид Успенски, исто, ст. 131.

<sup>22</sup> Василије Гондикакис, исто, ст. 123.

<sup>23</sup> Леонид Успенски, исто, ст. 130.



може унапред да се спозна те да постане део нашег сећања. (...) По Максиму Исповеднику, „истина“ логички претходи пошто она даје „ипостас“ и смисао како прошлости тако и садашњости. „Крај“ је „разлог“ због којег су, по Светоме Максиму (ПГ 90, 621), „постали“ и прошлост и садашњост, према томе, „будући бесконачни век“ постаје ... не последица, како се то дешава у нашем времену након пада, већ узрок свих прошлих и садашњих догађаја”<sup>24</sup>.

На тај начин постаје могуће да јављање онога што ће доћи просторном организацијом иконе, буде истинитије (*реалније*) од подражавања тродимензионалног простора па и од самог тог простора у коме се посматрач налази. Истовремено, тако схваћен простор иконе не трансформише само простор посматрача него и његово време, укидајући, следећи Зизиуласа, издељеност на прошлост, садашњост и будућност.

Овако посматрајући простор *Ойлакивања* из Нереза и Падове, било би могуће закључити да нереска сцена успева да, у богословском виђењу, својом просторном организацијом и облицима на њој буде *исцњениција* од реалности посматрача у смислу јављања *исцњениција* стања и простора које није сам простор иконе него простор и стање које ће тек доћи. Простор ове сцене се такође јавља као *трансформишући* простор, тј. као онај који ступа у динамички однос са посматрачем и његовим светом са циљем да јави оно што ће бити (заједно са оним што је било – оплакивањем Христа након скидања са крста) али и да преобрази оно што је сада - посматрача и његов простор. Са друге стране, Ђотова слика се у покушају заснивања свог простора на 1. конкретном прошлом догађају, и 2. тежњи да се тај догађај опише по узору на простор посматрача, удаљава и од једног и од другог,<sup>25</sup> управо остварујући аутономан простор чије је простирање паралелно физичком простору посматрача. Тако схваћени простор не показује тежњу да својом структуром и на видљив начин сведочи „реалност будућег века”.

<sup>24</sup> Јован Зизиулас, Евхаристија и Царство Божје, необјављен текст у преводу Н. Милошевића, ст. 22.

<sup>25</sup> Овакав закључак треба посматрати само у вези са просторним одликама слике којима се овај рад бави а никако као генералну опсервацију Ђотовог рада. Други аспекти овог дела, о којима овде није било речи, не морају нужно водити оваквом закључку. Напротив, умесно је претпоставити да стваралачко обликовање већ познатог наратива, уз коришћење средстава која до тада нису била позната, узрокује покрет ка посматрачу али и ка есхатону у смислу реализације стваралачког субјекта.



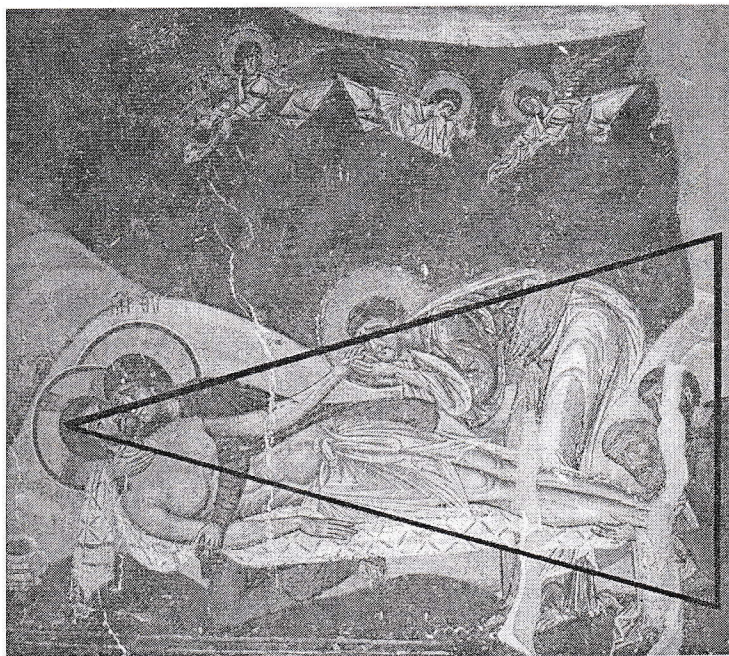


Сл. 1 Ојлакивање Христџа, црква Свџтог Пантџлејмона,  
Нерези, ѓосле 1164

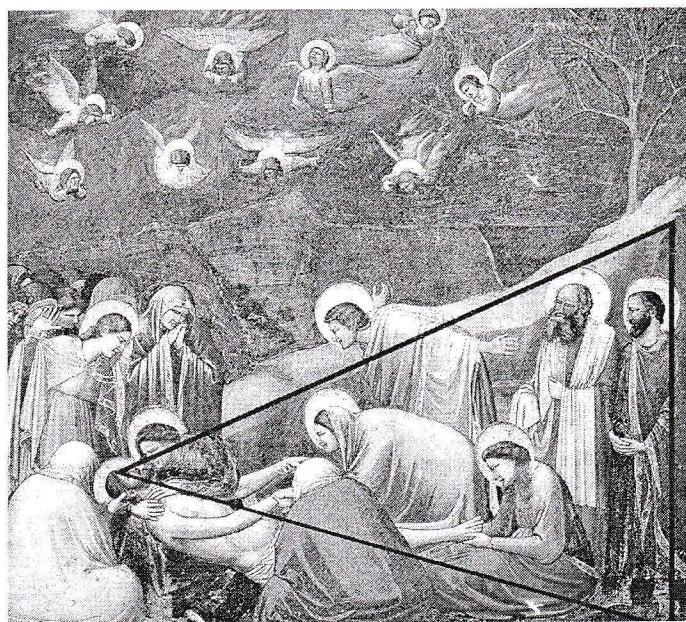


Сл. 2 Ђошо, Ојлакивање Христџа, каћела Скровећи,  
Падова, око 1305



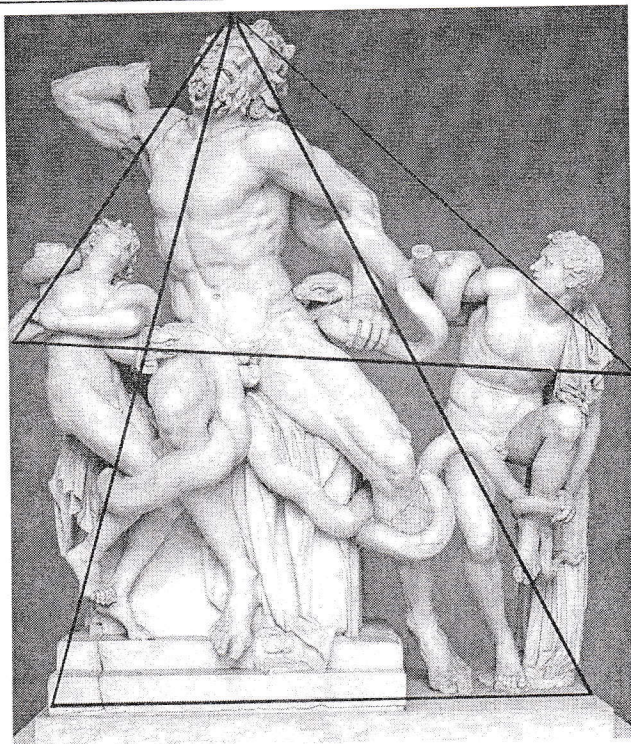


Сл. 3

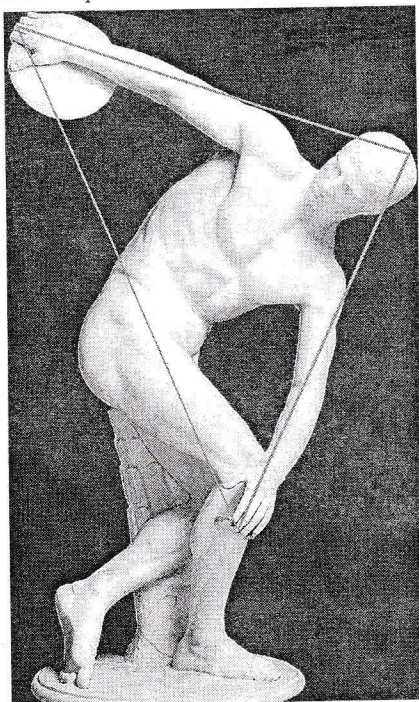


Сл. 4



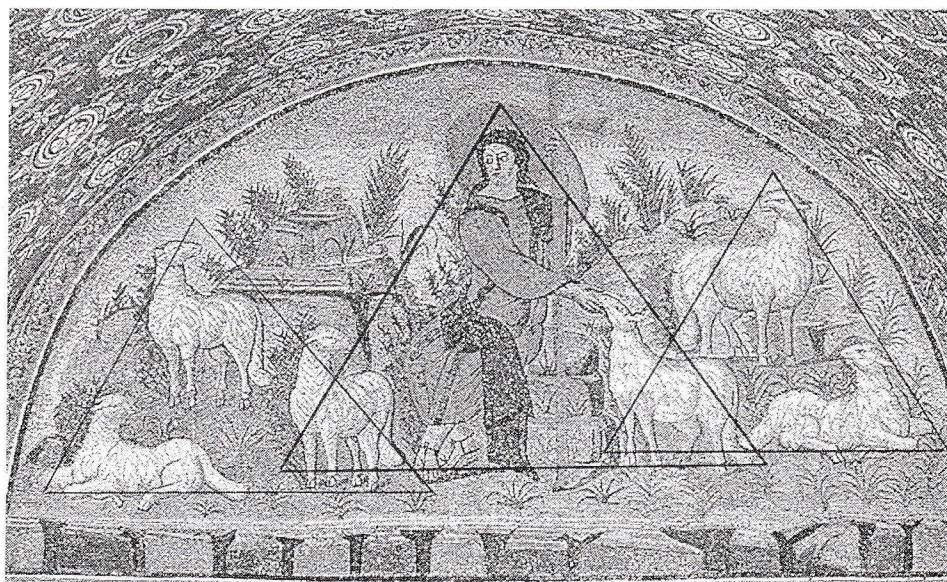


Сл. 5 Борба Лаокона и његових синова, 2. век п.н.е.



Сл. 6 Бацач диска,  
римска копија Милоновог  
ориџинала из око 450. год.



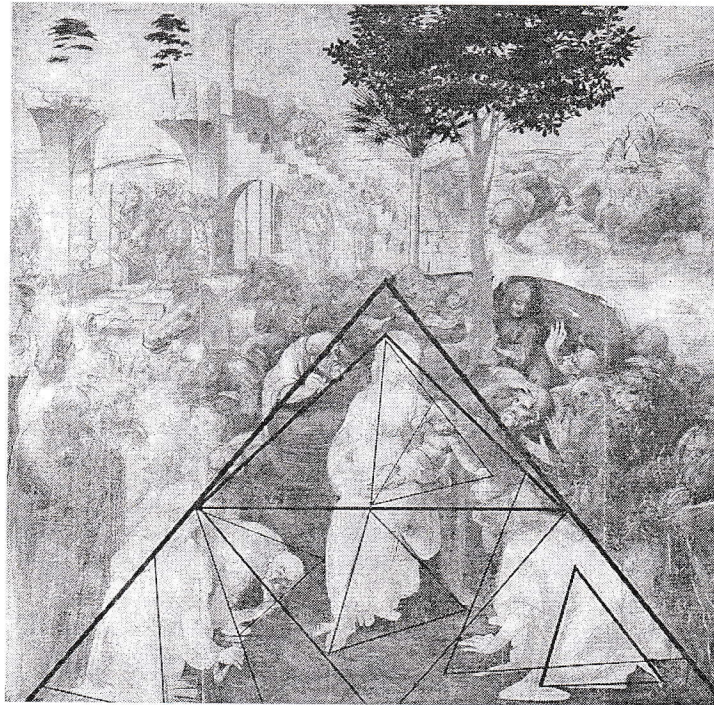


Сл. 7 „Добри џасџир”, маузолеј Гале Плацидије, 5. век

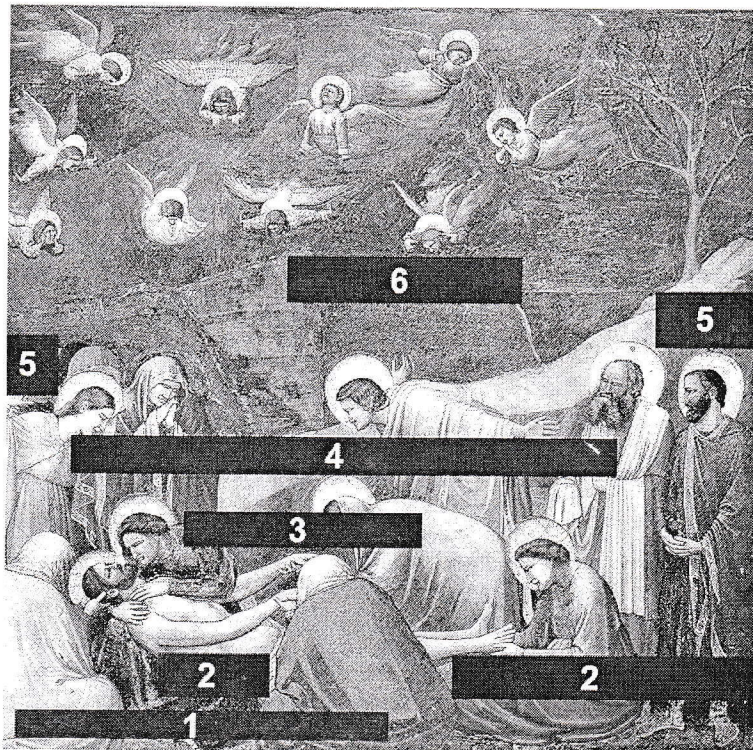


Сл. 8 Леонардо да Винчи, Поклоњење мудраца, 1481



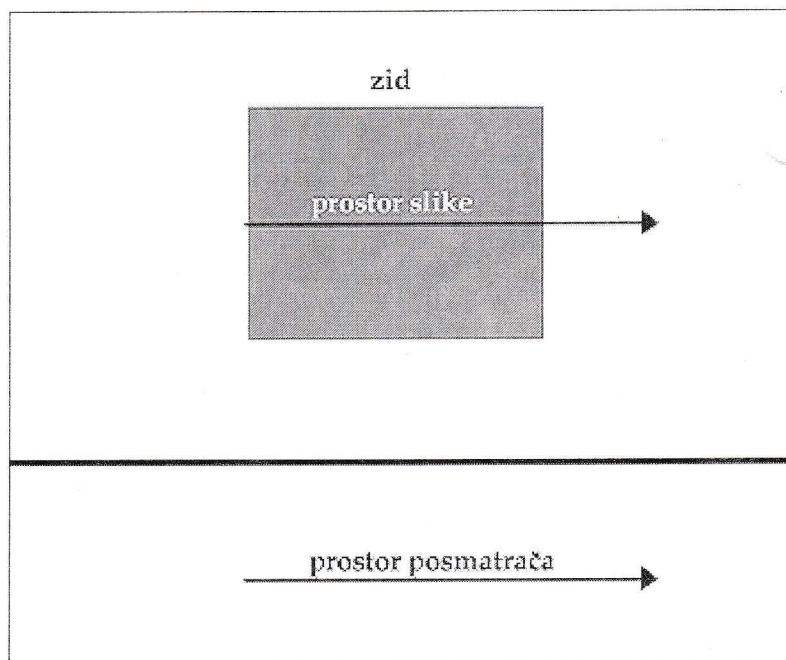


Сл. 9

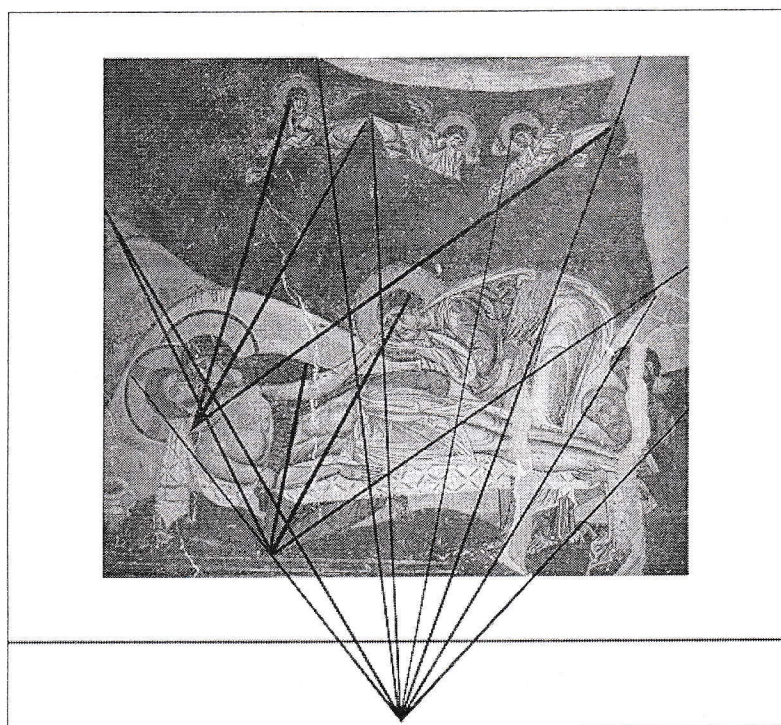


Сл. 10

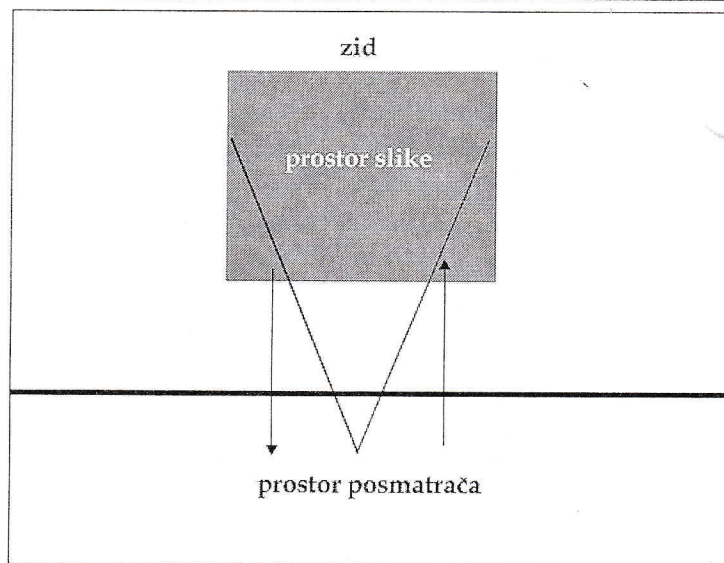




Сл. 11



Сл. 12



Сл. 13

## БИБЛИОГРАФИЈА:

1. Beck, James: *Italian Renaissance Painting*, Cologne 1999, st. 66-67.
2. Cormack, Robin: *Byzantine Art*, Oxford 2000, st. 175.
3. Цалто, Давор: *О смислу црквене уметности*, у: *Вера, знање, мир*, Београд 2005, ст. 259-262.
4. Ђурић, Војислав Ј.: *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, ст. 13, 14
5. Elkins, James: *The Poetics of Perspective*, Ithaca 1994.
6. Gnudi, Cesare: *Giotto*, Milano 1958, st. 151, 160.
7. Гондикакис, Василије: *Света литургија, открићење нове њвари: елементи литургијског доживљавања њајне јединства у Православној Цркви*, Нови Сад 1998, ст. 121-136.
8. Грабар, Андре: *Византија: византијска уметност средњег века*, Нови Сад 1969, ст. 118-121.
9. Grabar, Andre: *L'Iconoclisme byzantin*, Paris 1984
10. Hartt, Frederick: *History of Italian Renaissance Art*, New York 1987, st. 31, 72, 73
11. Христу, Панајотис: *Максим Исповједник о бесконачности човјека*, у: *ΑΡΧΗ ΚΑΙ ΤΕΛΟΣ: аскетски философске и теолошке мисли Максима Исповједника*, приредили Микоња Кнежевић и Богољуб Шијаковић, Никшић 2006, ст. 381-386
12. Јевтић, Атанасије: *Историја и теологија Светих икона*, доступно на: <http://www.verujem.org/atanasije> (01. 08. 2006.)



13. Лазарев, Виктор: *Историја византијског сликарства*, Београд 2004, ст. 15-20, 95, 96
14. Милани, Мино и Бакески Еди: *Бојо*, Београд 1979, ст. 70, 71, 82
15. Moutsoulas, Elias D.: *Die Theologie der Ikone*, на: [http://www.myriobiblos.gr/texts/german/moutsoulas\\_icons.html](http://www.myriobiblos.gr/texts/german/moutsoulas_icons.html) (16. 12. 2004)
16. Perrig, Alexander: *Painting and Sculpture in the Late Middle Ages, u: The Art of the Italian Renaissance*, Edited by Rolf Toman, Cologne 1995, st. 58-62
17. Sinkević, Ida: *The Church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2002, st. 50-53
18. Србуљ, Јован (приређивач): *Православље и уметносћ*, Београд 2004, ст. 3-146, 172-244
19. Stubblebine, James H. (urednik): *Giotto: The Arena Chapel Frescoes*, New York 1969, st. 87, 93, 96, 163
20. Успенски, Леонид: *Теологија иконе*, манастир Хиландар 2000
21. Вајцман, Курт, Алибегашвили Гајане, Вољскаја Анжели, Бабић Гордана, Хаджидакис Манолис, Алпатов Михаил и Воинеску Теодора: *Иконе*, Београд 1983

## Summary

Davor Džalto

### COMPARATIVE ANALYZES OF NEREZI FRESCO LAMENT ON CHRIST AND DJOTO'S PAINTING WITH THE SAME NAME FROM CHAPEL SCROVENI

This work has, as the goal, contribution to understand composition solution and conception of space at fresco Lament on Christ from the church Saint Pantelejmon in Nerezi. The same goal was during analyze and inter-comparison of composition of Nerezi Lament on Christ and Djoto's painting with the same name from chapel Scroveni. Due to better understanding of phenomenon, this is combined analyze of visual structure of painting with theology understanding of icon and its meaning in general.