



Ирина Радосављевић

Београд

Византијска икона и литургијско богослужење као парадигматски обрасци за приказивање светог на филму — трансцендентални стил

Abstract: У овом раду путем компаративне анализе покушаћемо да пронађемо заједничке елементе између тзв. трансценденталног стила у филму и естетског израза Литургије и иконографије, да бисмо показали у чему се састоји њихова повезаност и сличност. Трансцендентални стил је дефинисао и, у истоименом делу, описао Пол Шрејдер с циљем да одреди који то елементи филма успешно у њега уводе димензију трансцендентног, да би потом указао како је употреба универзалних форми и одређеног стила неопходна. Један од носилаца тог универзалног стила јесте и византијска икона. Са друге стране, француски феноменолози упућују на естетику сакралног богослужења, односно литургију као најсавршенији начин приказивања светог. Овај рад настоји да прикаже и развије наведене ставове, а његов циљ је да упути на Литургију и иконографију као парадигматске обрасце за исказивање трансцендентног и светог у филмовима који настоје да у свој дискурс укључе и духовну димензију.

Key words: филм, свето, трансцендентални стил, византијска икона, Литургија, естетика, духовност.

Увод

Посматрајући не тако дугу историје филма, сведоци смо повремених стремљења филмских стваралаца да својим делом публику узведу ка ванвременском, невидљивом и неизрецивом. У оквирима теорије филма, постоје различита мишљења о способности филма да остварује такве циљеве, односно да изрази трансцендентално и свето. Француски семиотичари, на пример, са Кристијаном Мецом на челу одбијали су могућност филозофског и религијског приступа филмској теорији, што је Дадли Ендру покушао да објасни чињеницом да су семиотичари били догматски материјалисти.¹ Било је и теоретичара који су оспоравали филм као уметност, а тиме и његову способност да изрази свето. Хаузер је тврдио да је филм „последња стопа на путу ка профанизацији“². Насупрот таквим ставовима, француски феноменолози

¹ Cf. Andrew J. Dudley, *The Major Film Theories*, Oxford University Press, Oxford, 1976, 242.

² Arnold Hauser, *Social History of Art: Naturalisam. Impressionisam*. Film Age, Vintage Books, New York, 1951, 238–239.

(Анри Ажел и Амеде Ефр) истраживали су и духовну реалност иза семиотичких и материјалистичких теорија, заступајући тезу да филм као најважнија модерна уметничка форма мора да обухвати и област имагинације и духовног. Сматрали су да је права димензија филма у суштини метафизичка и не само да је филм способан да изрази свето него је неопходно да се у том правцу и развија.

Нажалост, историја филма је показала да већина филмова са религиозном тематиком није успела да гледаоцу омогући доживљај светог и оностраног. Такви филмови, посебно они о Исусу Христу или догађајима из библијске историје, иако су имали добру намеру да говоре о светом, успели су да остваре само богате реконструкције одређених библијских догађаја лишене духовне реалности и представљају потпун промашај циља коме би сваки такав филм требало да стреми, а то је епифанија³ светог.

Ипак, с развојем филма као уметности јављала су се и дела која су успевала да дају наговештај оностраног, а — што је још занимљивије — поједини филмови који тематски нису били религиозни стварали су у душама гледалаца стање трепета и усхићености пред неизрецивим, на пример, филм „Соларис“ Андреја Тарковског. Заинтересован за ову појаву, амерички сценариста Пол Шрејдер објављује дело „Трансцендентални стил на филму“, у коме настоји да покаже да је за представљање трансценденталног и светог у уметности потребан одговарајући стил. Као својеврстан узор он нуди стил византијске иконе, указује на његове карактеристике и средства која користи и прави аналогију са трансценденталним стилем на филму.⁴ И француски феноменолози су у црквеној догослужбеној традицији видели могуће одговоре на питање како на најбољи и најпотпунији начин изразити свето.

Предмет овог рада ће бити, управо, Литургија и византијска иконографија као парадигматски обрасци за исказивање трансценденталног на филму. Покушаћемо да путем компаративне анализе пронађемо заједничке елементе између трансценденталног стила и естетског израза Литургије и иконографије, да укажемо у чему је њихова повезаност и сличност, која је често ненамерна и несвесна, будући да уметници који стварају филмове — а за њих можемо рећи да их одликује трансцендентални стил — нису смишљено и

³ Епифанија — гр. *επιφανεια* — појава, пројава, јављање.

⁴ Владимир Марјановић у свом раду *Јеванђеље на филму* пише: „Како је трансцендентални стил одговарајући метод преношења светог на филму, Шрејдер га најчешће пореди са византијском уметношћу, пре свега с иконографијом. По њему, она је универзална форма зато што може да прилагоди различите уметнике и културе у заједничку структуру. Византијска уметност се простира од Енглеске и Француске до Далеког истока. Тако се и трансцендентални филм може распростирати где год људи праве филмове. Оно што још више упућује на ову паралелу јесте то што је византијска иконографија уметност (по Шрејдеровим речима) 'чврстих, уклештених крајева', који се пре свега на духовно и идеално него на људско и сентиментално. Уметничка средства су као средство служила неисказаном крају. Шрејдер се ту позива и на светог Василија Великог: 'Обожавање икона води ка прототипу, односно светој особи коју икона представља.'“ — Владимир Марјановић, *Јеванђеље на филму*, Књига комерц, Београд, 2008, 34.

плански изводили анализу сакралног богослужења и уметности да би дошли до свог личног израза и успешног представљања трансценденталног.

Трансцендентални стил и византијска икона

Пол Шрејдер је појам „трансценденталног стила“ на филму засновао на две претпоставке:⁵

1. постоје спонтани изрази светог и трансценденталог у свакој култури — идеја коју је развио Мирча Елијаде⁶;
2. постоје универзалне уметничке форме и стилови који су заједнички свим културама — теорија коју је поставио естетичар Хајнрих Велфлин⁷.

Као такву универзалну форму која је способна да изрази свето и да различите културе обједини у заједничку структуру Шрејдер истиче византијску икону.⁸ Које су то особености стила византијске иконе које би се могле по-сматрати као узор за дефинисање трансценденталног стила?

Трансцендентални стил, пре свега, избегава конвенционалну интерпретацију реалности. То исто чини и византијска икона тиме што одбацује реалистичке и натуралистичке представе човека и света, јер јој је циљ да изрази једну другачију реалност. То је реалност исцељеног, преображеног и савршеног света испуњеног Духом. Не одричући се античког наслеђа, византијска уметност је то наслеђе преобразила у сасвим нову уметност са потпуно другачијом космологијом и онтологијом. Иако понекад погрешно разумевано као наивно и примитивно, ово сликарство је зрело и осмишљено користило одређена средства изражавања, будући свесно озбиљности циља који је пред њега постављен. Употреба средстава као што су апстрактни цртеж, архетипски лик, фронталност, дводимензионалност — није показатељ незнања и уметничке примитивности, већ резултат промишљања најпогоднијег начина да се изрази искуство другачије стварности. Икона приказује човека који је у сусрету и заједници са Богом и сам стекао светост и тиме постао сведок истине да тренутно пало стање овога света није његова једина реалност, већ да се иза његове пропадљивости и ограничености крије могућност новог, божанског начина постојања.

По открићу перспективе и њеном све већом применом у сликарству, коју је пратила необуздана тежња за што реалистичнијим представама, духовне амбиције сликарства што су током дугог времена неодвојиво биле

⁵ Cf. Paul Schrader, *Transcendental Style in Film*, Da Capo Press, New York, 1972.

⁶ Мирча Елијаде (1907–1986), румунски историчар религије, писац и филозоф.

⁷ Хајнрих Велфлин (1864–1945), швајцарски уметнички критичар значајан по утицају на развој формалне анализе у историји уметности XX века.

⁸ Интересантно је следеће Шрејдерово поређење које наводи у свом *Трансценденталном стилу на филму*: „In cinema it is possible to say that Bresson, whose films have been compared to ikons, purified and rarified the work of Dreyer, whose films have been compared to a Gothic cathedral.“

уткане у његову форму — полако су нестајале. Андре Базен⁹ смело тврди да је перспектива била првородни грех западног сликарства¹⁰. Запад напушта слику као тајну, као место сусрета са светим, као прозор у невидљиво, као ону која узводи Једином Светом и освећује његовом силом (а изгледа да је од самог почетка имао проблем да је схвати као такву), и окреће се слици као илустрацији која приповеда и поучава. Сергије Булгаков, после посете Сикстинској капели, пише: „Ренесанса је створила уметност на висини човечево генијалности, али не на висини религиозног надахнућа. Њена лепота не одише светошћу.“¹¹ А посматрајући Рафаелову *Магону*, каже:

С напором од уздућења подижем очи. Али први утисак је био да нисам дошао на право место, да преда мном није Она... Тврдим човечјим кораком хода по пустим тешким облацима, као по окопнелом снегу, млада мајка са стармалим дететом у наручју. То чак, можда, није ни Дева, него просто прекрасна млада жена пуна чари, лепоте и мудрости. (...) Одједном је засјала преда мном мудрост православне иконе. Она ми је отворила очи да видим тај вапијући несклад између средства и задатка. У аскетском симболизму строго византијског иконописања лежи, најпре, свесно одбацивање и савладавање тог натурализма као неупотребљивог и неприкладног. Кроз тај аскетски симболизам избија знање да је свет у натприродном, благодатном стању...¹²

Да би дефинисао средства која користи иконографија и применио их и на филм, Шрејдер уводи два кључна појма трансценденталног стила, која је преузео од Жака Маритена, а то су: „раскошна“ (богата, обилата) и „оскудна“ (скромна, аскетска) средства. Раскошна средства у иконографији јесу разноликост и варијације боја, покрети ликова у другом плану, архитектура и пејзажи, док су оскудна (аскетска) — златна позадина, фронталност централних ликова, апстрактан цртеж, одсуство природне перспективе. Само кроз усклађен однос ових двају средстава може се постићи аутентично представљање светог. При том, „раскошна“ средства морају бити у служби „оскудних“, јер управо она узводе духовној реалности. Према Ворингеру¹³, „раскошна“ средства, у уметности уопште, припадају „натурализму“ и она су сензуална, емоционална, хуманистичка, индивидуалистичка, а одликују их реалистично портретисање, меке линије, тродимензионалност, експериментисање. „Оскудна“ средства припадају „стилу“ и она су формалистичка и хијерархијска, а одликују их апстрактност, стилизовано портретисање, дводимензионалност, строгост. Она позивају и охрабрују на поштовање и уважавање. Уметник који жели да изрази трансцендентално

⁹ Андре Базен (1918–1958), чувени француски филмски критичар и теоретичар.

¹⁰ André Bazin, „Ontology of the Photographic Image“, *What Is Cinema?*, University of California, Berkeley, 1989.

¹¹ Леонид Успенски, „На путу јединства“, *Теолошки њојлеги* 3–4, Београд, 1988, 148–149.

¹² *Idem.*

¹³ Вилхелм Ворингер (1881–1965), немачки историчар уметности. У свом најпознатијем делу „Апстракција и уживљавање“ износи став да постоје две врсте уметности: уметност „апстракције“ (која се везује за „примитивне“ представе света) и уметност „емпатије“ (која се везује за реализам у најширем смислу речи).

не сме да занемари ни једно ни друго средство, али мора да зна приоритете. Управо сразмера између ових средстава може се узети као мера „духовности“ уметничког дела.¹⁴

Као што икона не занемарује физички изглед светитеља или његове битне карактеристике, али их путем стилизације и апстракције преображава да би светитељ био доживљен као онај који учествује у духовној реалности дожанског живота, тако и трансцендентални стил на филму не треба да занемари реализам, већ да га искористи тако што ће преко њега, уз помоћ оскудних средстава, направити прелаз или узлажење ка трансцендентном. Понекад је једноставно потребно да уметник одбије могућност употребе раскошних средстава, јер она имају моћ да манипулишу и одвраћају пажњу гледалаца.

„Раскошна лепота, двосмислена и заводничка, заклања духовни свет са ружичастим облаком, а уметност се претвара у магију лепоте“¹⁵, пише Сергије Булгаков о ренесансним представама светог.

Тако и свођење „раскошних“ средстава на одговарајућу меру и промишљена употреба „оскудних“ има за циљ управо уподобљавање медија за визуелно приближавање духовним захтевима. Описујући свој рад на филму „Сталкер“, Андреј Тарковски каже:

Избацио сам из сценарија све што сам могао да бих постигао минимум спољашњих ефеката. Принципијелно, желео сам да избегнем сва ометања или изненађења публице неочекиваним променама сцене, местима у која је радња смештена, развијеним заплетом — желео сам да читава композиција буде једноставна и тиха. Чини ми се да је овако једноставан и аскетски приступ богат у могућностима.¹⁶

А његов опис Бресоновог стваралаштва као да говори о уметности иконе у којој нема ничег сувишног и случајног и која поседује духовну озбиљност и дубину:

Одувек сам се дивео Бресону: његова усредсређеност је изузетна. У његов строго аскетски избор средстава изражавања не може се ушуњати ништа случајно; он никада не би могао да „збрза“ филм. Озбиљан, дубок, отмен, он је један од оних мајстора чији сваки филм постаје стварност њиховог духовног постојања.¹⁷

Уз помоћ парова супротности Шрејдер сажето објашњава суштину трансценденталног стила, настојећи да истакне најбитније карактеристике:

Трансцендентални стил бира ирационалност наспрам рационалности, репетицију наспрам варијације, дожанско наспрам људског, свето наспрам профаног, интелектуални реализам наспрам оптичког реализма, дводимензионалност наспрам тродимензионалности, традицију наспрам експеримента, анонимност наспрам индивидуализма.¹⁸

¹⁴ Cf. Paul Schrader, *op. cit.*, 155.

¹⁵ Леонид Успенски, *op. cit.*, 148–149.

¹⁶ Андреј Тарковски, *Вајање у времену*, Уметничка дружина „Аноним“, Београд, 1999, 191.

¹⁷ *Ibid*, 186.

¹⁸ Paul Schrader, *op. cit.*

Истоветне речи могли бисмо употребити да објаснимо и карактеристике византијске иконе, те би се тиме потврдила претпоставка Хајнриха Велфлина да постоје универзалне форме и стилови који су заједнички свим културама, на којој је Пол Шрејдер, давећи се трансцендентним и светим, засновао своју теорију о „трансценденталном стилу“.

Трансцендентални стил и литургијско богослужење

Француски феноменолог Амеде Ефр тврдио је: „Када је литургијски обред савршено изведен, то је најсавршеније представљање светог.“¹⁹

У хришћанском богослужењу Литургија заузима посебно место. Она је темељ Цркве и икона Царства Божијег. Из ње све извире и у њу све увире. Она је догађај сабрања свих на једном месту, не да би се природној заједници додала једна религијска димензија, већ да би се заједнички искусила и окусила једна другачија стварност, стварност Божијег Царства. Никако не би требало да филм који поседује религијски дискурс (да би изразио оно што је свето) — угледајући се на Литургију — буде плод калемљења религијских елемената на природну структуру филма, већ би требало да поседује посебан стил погодан да искаже оно што је аутор намерио. Обратићемо пажњу на то каква је сличност између смисла и стремљења литургијског израза и смисла и стремљења трансценденталног стила на филму.

Целокупно литургијско богослужење може да се разуме као путовање, кретање, узлажење у димензију Божијег Царства. Напушта се овај свет, али не зарад одласка у неки други, већ зарад понирања у дубљу реалност тог истог света, која, иако тек треба да се оствари кроз његово преображење, на Литургији бива, као предукус, присутна већ сада и овде. Стога улазак на Литургију није бежање од овога света, већ долазак на узвишење са којег се свет може сагледати много потпуније.²⁰ У догађају Литургије сједињују се Бог и човек, небеско и земаљско, вечност и време, историја и есхатологија. Ништа се не уништава већ се кроз то јединство све преображава.

Када усмеримо поглед на филм као уметничко дело које садржи елементе духовности, видећемо сличну намеру. Човек који одлучује да учествује у догађају филма оставља свој свет зарад уласка у кретање које ће га постепено узводити ка дубљем и ширем разумевању и сагледавању света²¹ из кога је првобитно изашао. Андреј Тарковски је чак сматрао да „уметник који не покушава да досегне истину, који због споредних занемарује универзалне циљеве може бити само слуга оном пролазном у времену, а позван је да служи бесмртности, трудећи се да учини бесмртним свет и човека у свету“.²²

¹⁹ Amédée Ayfre, *Le cinéma et la fois chrétienne*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 108.

²⁰ Cf. Александар Шмеман, *За живој светињи*, Логос – Ортодос – Јасен, Београд – Никшић, 1994, 31–53.

²¹ „The supernatural in film is only the real rendered more precise. Real thing seen close up“, Paul Schrader, *op. cit.*, 62.

²² Cf. Александар Шмеман, *op. cit.*, 31–53.

Учинити свет и човека бесмртним јесте оно што жели и нуди Литургија. Која средства Литургија користи за визуелно оприсутњење духовне реалности? Она поседује свој „наратив“ о Христовом доласку, животу, страдању, васкрсењу, „о свему што се нас ради збило“²³, али то се не исказује препричавањем библијског текста или рационалним објашњавањем смисла тих догађаја. Литургија говори човеку кроз молитву, поезију, мелодију, кроз покрете, гестове, кроз златом проткане одежде, светлост свећа, мирис тамјана, звецкање кадионица, њихање полијелеја. Ко се по први пут нађе на Литургији, много тога му неће бити јасно нити разумљиво, али ће осетити свечаност или светост догађаја, трепет или зачућеност, задивљеност или усхићење, осетиће мирис и укус оностраног. Зато кључно питање није о чему је на Литургији реч, већ чега је она симбол. У бит литургијских симбола се не улази првенствено познавањем њиховог значења, већ њиховим доживљајем, учествовањем у целокупности литургијског богослужења. Литургија нам не објашњава шта је светост Божија, већ ту исту светост пројављује, она је у својој целини епифанија светости Божијег Царства. Л. Бује пише:

Тај религиозни трепет, та унутрашња вртоглавица пред Чистим, пред Недостижним, пред савршено другачијим и, заједно са тиме, осећај невидљивог присуства, приањање таквој бесконачној љубави, љубави тако личној да, испитавши је, још мање знамо шта називамо љубављу — само богослужење може предати тај јединствени и непреносиви опит свега тога... У богослужењу, он као да се излива са свих страна, из речи, гестова, из светлости, из миомириса, из нечега што је с оне стране свега, није од овог земаљског, али се њиме преноси...²⁴

Филм као вишеслојно и многозначно уметничко дело се, такође, не може (и не треба) рационално рашчлањивати и анализирали при првом гледању, него само доживети. Ерик Ромер сматра да је „савремени биоскопски посетилац, у настојању да разуме, заборавио да гледа“²⁵. Поједини филмови захтевају да буду гледани без формулисања тумачења, да им се гледалац једноставно препусти, да зарони у филм као тајну која се полако разоткрива, али никад до краја, чак и када се рационално разложи на текстове, симболе, кодове.

Једно од средстава које обилато користе и филм (и уметност уопште) и кришћанско богослужење јесте „симбол“. Сам појам *симбол* садржи у себи питање односа са стварношћу, он је једна врста парадокса: и јесте и није стварност. Недељиво је везан за појам трансценденталног и премошћавање удаљености између коначног и бесконачног.²⁶ Паул Тилих прави разлику између „знака“, који указује на неку реалност али у њој не учествује, и „симбола“, који учествује у реалности коју симболизује. Знак има задатак да ин-

²³ Речи из Литургије светог Јована Златоустог.

²⁴ Cf. Александар Шмеман, „Евхаристија — Тајна входа“, *Саборносћ* 1–4/VII, Пожаревац, 2001, 57–76.

²⁵ Éric Rohmer, „Cinema – the Art of Space“, *The Taste for Beauty*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

²⁶ Cf. Јован Зизијулас, „Символизам и реализам у православном богослужењу“, *Саборносћ* 1–4/VII, Пожаревац, 2001, 13–35.

формише, а симбол да сједини, да повеже, да пружи искуство.²⁷ Спознати симболе у Литургији не значи научити њихова значења или открити шта су кроз историју представљали, већ дисати са оним чиме они дишу, дисати Божијом присутношћу. Литургија је тајна која се изражава симболима, а кроз симболе се отвара приступ догађају и омогућава учешће и њему. Сакраментална симболика, стога, није само спољашњи украс већ форма Тајне.

Иначе, у европској књижевности и визуелним уметностима се крајем деветнаестог века развио симболизам — покрет заснован на идеји да првенствена улога уметности није у описивању, него у наговештавању путем симбола, с тим што су на тај начин одбацивали објективност у корист субјективности. Јавио се као реакција на реализам и натурализам, а његове присталице користиле су митолошке симболе, снове и машту као визуелни језик душе. Често су комбиновали верски мистицизам са интересовањем за декадентно и еротично. Иако је њихова употреба симбола била радикално различита од литургијског симболизма, ипак им је заједничка тежња да се истина прикаже индиректним методама.

И филмски уметници су обилато користили симбол и визуелне метафоре. Сам трансцендентални стил на филму управо наглашава потребу да се духовно и трансцендентално само нагласи и сугерише, а не описује и препричава, да би се постигао одговарајући циљ. Филм који претендује да додирне онострано и неизрециво задржава извесну тајанственост, недокучивост, нудећи гледаоцу назнаке и путоказе, помажући му да наслути, а остављајући му простор да сам учини покрет и двиг, да се, зарањајући у атмосферу и простор филма, загледа и у себе самог.

Кит Ридер, промишљајући о нејасном завршетку Бресоновог филма „Новац“, пише: „Он нам говори о темељној недовршености Бресоновог дела, што оставља његову публику, у овом случају заувек, да тражи још, а то ’још’ је у његовом делу присутно, можда, више него у њима самима.“²⁸

Очигледно да и филм поседује тежњу да узведе човека на узвишење са ког може боље сагледати стварност и себе самог, или бар угледати путоказе који ће га узбудити довољно да закорачи у неизвесно, да би трагао за тајном постојања. И филм и литургијско богослужење, при том, повремено користе врло слична средства да би њихова суштина и циљ били што аутентичније дочарани и да би у човеку пробудили управо потребу за двигом ка тајанственом и неизрецивом, чежњу за додиривањем недохватљивог, вољу за разоткривањем дубоко скривеног.

²⁷ Cf. Анте Црнчевић, *Литургијска мудрост симбола*, преузето са: www.katolici.org, 13. 12. 2008.

²⁸ Collin Burnett, „Reassessing the Theory of Transcendental Style“, први део: *A Case Study of Le Diable Probablement*, преузето са: www.horschamp.qc.ca/index_offscreen_editorial.html, 13. 12. 2008.

Закључак

Будући да је циљ овог рада био да покажемо сличности између естетских принципа трансценденталног стила на филму и византијске иконе и литургијског богослужења, покушаћемо да резимирамо резултате до којих смо дошли.

Трансцендентални стил је усвојио поједине естетске принципе чистог биоскопа. То су:²⁹

1. Предност слике над наративом

Иако постоји општеприхваћена, мада неодговарајућа подела на наративни и ненаративни филм, трансцендентални филм се не може подвести ни под једну од ових категорија. Он даје предност слици над наративом, избегавајући поједине елементе који одликују наративни филм (користећи „раскошна“ и „оскудна“ средства у одговарајућој мери), али не напушта наратив. „Духовни филм је морао непрестано да се удаљава од својих потенцијала; будући *догађај* по рођењу, морао је да упозна *оскудносћ*.“³⁰

2. Хронолошка неодређеност

Наративну линеарност прекидају средства попут сећања, снова, замишљања, преплитања прошлости, садашњости и будућности, стварајући хронолошку неодређеност и осећање ванвремености. На пример, у филму „Андреј Рубљов“ Андреја Тарковског преплићу се сцене прошлости и садашњости, а и сам ток филма нема чврсту линеарност, док се у „Жртви“ јављају сцене виђења страшне будућности или сусрет са Маријом, који се одвија попут сна.

3. Једнолично извођење

Трансцендентални стил често одликује једноличност, успореност, одсуство театарности, јер се на тај начин ствара контемплативна или чак мистична атмосфера. Једноличност карактерише, на пример, Дрејеров филм „Ордет“, а статичност — сцене умирања у Бресоновим филмовима „Дневник сеоског свештеника“ или „Суђење Јованки Орлеанки“.

4. Одвојеност звука и слике

Насупрот преовладавајућем мишљењу да звук треба схватити као помоћно средство за постизање сценске аналогije добијене визуелним елементима, односно да звучне елементе треба распоредити у простору тако да одговарају одређеним елементима слике, одвојеност звука и слике подразумева да звук није подређен слици, већ је самостални елемент филмског изражавања који може да ступа у различите односе са сликом.³¹ На пример, у филму „Сталкер“ Андреја Тарковског повремено се јавља глас који изговара

²⁹ Cf. Alejandro Adams, „The Primitive Parameters of Spiritual Cinema: Transcendentalism“, у: *El Espíritu de Mi Mamá*, прузето са: www.braintrustdv.com/essays.php, 25. 12. 2008.

³⁰ Paul Schrader, *op. cit.*

³¹ Žak Omon i dr., *Estetika filma*, Clio, Beograd, 2006, 42.

речи Откривења Јовановог или поезију Арсенија Тарковског и тако, као засебан елемент, ствара са сликом посебан однос.

5. Покушај да се изазове одређено расположење или стање ума пре него експлицитно формулисање идеје

„Трансцендентални“ филмски аутор Хоу Сјаосјен у том смислу каже:

Открио сам да сам се ослободио одређених стега: традиционалне приче са почетком, средином и крајем, самообјашњавајућих прелаза и драмског врхунца... Постао сам свестан да имам могућност да се сконцентришем искључиво на људску душу и њене емоције... Мој циљ је да прикажем стања душе, расположења и рефлексије...³²

Ти принципи се могу препознати и у икони и у литургијском богослужењу:

1. Ни у Литургији није у првом плану наратив, већ епифанија Божијег Царства кроз симболизам литургијских слика и радњи.

Византијска икона, такође, не представља препричано јеванђеље или живот неког светитеља, већ пророчку објаву истине о свету и човеку.

2. Временско одређење Литургије је и прошлост, и садашњост, и будућност у сусрету са вечношћу.

Икона о догађајима прошлости говори из перспективе будућности, из есхатона, односно вечности. Осим тога, обједињује у себи разноврсне временске тренутке (на пример, Христос је на истој икони приказан како се рађа и како се купа; апостол Павле се слика на икони Педесетнице, иако хронолошки тада још увек није био хришћанин).

3. Постоји статичност и једноличност као аскетско огољење од свега сувишног и непотребног и у икони и у Литургији као средство усредсређивања пажње на оно што је кључно и битно, што је „једино потребно“.

4. Звук Литургије је молитвена песма која није последица слике, већ равноправни учесник богослужења.

5. Циљ Литургије је узношење у реалност Божијег Царства, доживљај Јединог Светог и сједињење са њим, а не рационално објашњење библијских догађаја.

Икона није информација о Божијем Царству, него његова пројава и место сусрета и својом појавом доводи човека у посебно стање приправности за узлажење ка Светом.

Сматрамо да је веза између трансценденталног стила и литургијског богослужења, на коју су указивали француски феноменолози, као и стила византијске иконе — очигледна, и да су средства која се користе у богослужењу (или икони) да би се изразило оно што је неизрециво и трансцендентно

³² Alejandro Adams, *op. cit.*

и те како примењива и на филму, било да се ради о религијском филму или не. За религијски филм та средства представљају императив уколико аутор не жели да промаши циљ који је пред себе поставио. Религијски филм не може да функционише искључиво као приповест или реконструкција неког догађаја, већ само као јерофанија (пројава светог). За то је неопходно употребити одређен стил способан за такву врсту пројаве, а који се данас назива трансцендентални, при чему сакрална уметност и богослужење могу увек да буду извор са кога се уметник напада и инспирише.

Библиографија:

1. Adams, Alejandro, „The Primitive Parameters of Spiritual Cinema: Transcendentalism“, у: *El Espíritu de Mi Mamá*, прузето са: www.braintrustdv.com/essays.php, 25. 12. 2008.
2. Burnett, Collin, „Reassessing the Theory of Transcendental Style“, први део: *A Case Study of Le Diable Probablement*, прузето са: www.horschamp.qc.ca/index_offscreen_editorial.html, 13. 12. 2008.
3. Зизијулас, Јован, „Символизам и реализам у православном богослужењу“, *Саборносi* 1–4/VII, Пожаревац, 2001, 13–35.
4. Марјановић, Владимир, *Јеванђеље на филму*, Књига комерц, Београд, 2008, 34.
5. Омон, Џак и др., *Estetika filma*, Clio, Београд, 2006.
6. Тарковски, Андреј, *Вајање у времену*, Уметничка дружина „Аноним“, Београд, 1999, 191.
7. Успенски, Леонид, „На путу јединства“, *Теолошки њоiлеги* 3–4, Београд, 1988, 148–149.
8. Hamilton, John, „Transcendental Style“, у: Schrader: *Bringing Out the Dead*, прузето са: www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3768, 25. 12. 2008.
9. Црнчевић, Анте, *Литургијска мудросi симбола*, прузето са: www.katolici.org, 13. 12. 2008.
10. Шмеман, Александар, „Евхаристија — Тајна входа“, *Саборносi* 1–4/VII, Пожаревац, 2001, 57–76.
11. Шмеман, Александар, *За живоi светiа* (превео Јован Ђ. Олдина), Логос – Ортодос – Јасен, Београд – Никшић, 1994, 31–53.

Irina Radosavljević

Belgrade

Byzantine Iconography and Liturgical Worship as Paradigmatic Models of Representation of Sacred on Film

Transcendental style has been defined by Paul Schrader as an artistic form capable to represent transcendental reality on film. Many elements of that style can also be observed in the style of Byzantine icon, especially the avoiding of conventional interpretations of reality and the use of “abundant” and “sparse” means, “abundant” being naturalistic, sensual, emotional, individualistic, and “sparse” being formalistic and hierarchic. Sparse means introduce transcendental reality, both in iconography and film, and are very important elements of visual approaching of media to spiritual requests. Elements of transcendental style can also be found in liturgical worship and many parallels can be drawn between liturgy and film in its attempt to express transcendental and spiritual reality. This was particularly observed by french phenomenologists. Esthetic principals that are present in transcendental style and also Liturgy and iconography can be summarized as: primacy of image over narrative, chronological ambiguity, flat performances, dissociation of sounds and images, an attempt to communicate a mood or state of mind, rather than explicitly formulated ideas. These elements have been proved to be successful in representing and introducing spiritual realities and, therefore, Liturgy and iconography can be seen as guides and inspirations for an artist who is making an attempt to express those realties on film.