

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Sanja VERŠIĆ (Zagreb)

PAVEL FLORENSKIJ I RUSKI SIMBOLIZAM

UDK 821.161.1.02Simbolizam

Primljeno 31. 7. 2012.

U ovome se radu posvećuje pozornost antinomijama prostora u Pavela Florenskoga na primjeru analize boja unutar umjetničke ekspresije, koje proizlaze iz njihova simboličkog aspekta. Smatrajući da u temelju simbolizacije leži skrivena priroda čovjekova postojanja, jedinstvo čovjeka i svijeta, Florenskij veliku pozornost pridaje neočitovanome – unutarnjem, nevidljivom prostoru koji je u ikonografskome prikazu sveti prostor.

Ključne riječi: ruski simbolizam, Florenskij, Belyj, antinomije prostora, simbol, boje, simbolizacija, ikona, unutarnji, nevidljivi prostor

21

VEZA FLORENSKOGA S RUSKIM SIMBOLIZMOM

*Na visinama
Idemo bez puta
sve više i više –
sve je tiše.
Savijaju se umorne noge.
Zrak je sve rjeđi
i pijano klataći se
vrti se svijet i naginje. (...)*

P. A. Florenskij (1904)

(На высотах // Идемъ безъ дороги / выше и выше – / все тише. / Гнутся усталыя ноги. / Воздухъ все рѣже, / и пьянно качаясь / кружится мiръ, накренняясь.)¹

¹ Cit. prema Ivanova 2004: 113.

Kad govorimo o Florenskome i njegovu mjestu u ruskome kozmizmu i kulturi početka 20. stoljeća, a posebice o simboličkoj naravi njegova nazora, potrebno je osvrnuti se na stvaralaštvo pjesnikâ simbolistâ i vezu Pavela Aleksandroviča s njima.² Suvremena znanstvenoteorijska misao ističe bliskost Florenskoga s ruskim simbolizmom, posebice s Vjačeslavom Ivanovom i Andrejem Belym, iako Florenskij nikad nije formalno pripadao ni jednoj književnoj ili filozofskoj grupi (Asojan, Malafeev). Horužij (2001) smješta Florenskoga u krug filozofâ simbolistâ, pronalazeći poveznicu u njihovu shvaćanju života kao utjelovljenja umjetničkoga stvaranja; povezuje ih »jedinstvo života i stvaranja« – *žiznetvorčestvo*, ili prema Belome – *žiznestroenie*.

Konkretna metafizika Florenskoga, prema Horužijevu mišljenju, jedina je »sustavna filozofija« u okrilju ruskoga simbolističkog pokreta, a prema Asojanu i Malafeevu, ona je »u Rusiji jedinstven pokušaj dosljednoga teorijskog tumačenja simbolizma«, to jest nastojanje da se simbolizam »s puta pjesničko-filozofskih dostignuća preusmjeri na put ozbiljnijega, jasnoga istraživačkog programa (paradigme)« (2001: 216). U načinu na koji Florenskij pristupa simbolima ti autori vide »prijelaz sa simboličke estetike na simbolologiju« (216).

22

Simbolizam, ili »sve što je nastalo na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće«, Tolmačev interpretira kao »odraz narušenih granica između dijela i cjeline« (1999: 437). Tvrđnju da je zapadni simbolizam »nereligijski« i »iluzionistički«, a ruski »duboko religijski« potkrepljuje izdvajanjem dviju verzija simbola – *platonovske* i *antiplatonovske*. Platonovska linija, »njemačka«, koju naznačuje Goethe, zastupa »panteistički simbolizam« i na toj liniji izrasta rusko simbolističko pjesništvo. U ruskome srebrnom vijeku, koji se oslanja na filozofiju romantizma, Sedyh prepoznaje elemente »noćne svijesti« (noćnoga tipa kultura) prisutne u odredbi kultura P. A. Florenskoga: »*Noćne* intonacije primjećuju se već u stvaralaštvu Vladimira Solov'eva koji

² »Početkom 1900-ih na književnoj sceni pojavljuje se druga generacija simbolistâ... – Andrej Belyj, Sergej Solov'ev, Aleksandr Blok i Vjačeslav Ivanov. Ta se generacija formirala pod utjecajem ideja i pjesničkoga stvaranja filozofa Vladimira Solov'eva (1853–1900), zbog čega su ih nazivali i 'solovjevcima'. Mlađi simbolisti unijeli su u pjesništvo nova mistična raspoloženja, očekivanje nadolazeće transformacije svijeta pod utjecajem Vječne Ženstvenosti, Sofije Premudrosti Božje, koje je izvornim prorokom bio Vladimir Solov'ev... (...) Ti su pjesnici prihvatili vjeru Vladimira Solov'eva u skorašnju religijsku obnovu svijeta, pobjedu istine, dobra i pravednosti« (Ivanova 2004: 9–10). Njima se nakratko pridružuje i Florenskij, koji u to vrijeme pohađa posljednju godinu studija matematike, tražeći istomišljenike za svoju ideju o utiranju puta cjelovitu svjetonazoru.

ih je posuđivao iz filozofije romantizma. Po mišljenju Florenskoga, epohu romantizma najsnažnije zastupa, naravno, Goethe« (2006: 137).

Prema Byčkovu, Solov'ev utire put »specifičnom smjeru ruske estetike koji se uvjetno može odrediti kao *teurgijska estetika*«,³ a kao njegove predstavnike izdvaja ruske mislioce Pavla Florenskoga i Sergeja N. Bulgakova, teoretičare simbolizma Vjačeslava I. Ivanova, Andreja Beloga, Leva L. Kobylinskoga (Èllisa) i Alekseja F. Loseva (1999: 405–406). Simbolisti posežu za teurgijom jer u njoj vide pokretačku snagu nadolazeće transformacije čovjeka. Vjačeslav I. Ivanov, na primjer, shvaća umjetnost kao »djelovanje viših realnosti na niže« (usp. Byčkov).⁴ Teurgijski je moment vjerojatno jedan od razloga zbog kojih se Florenskij primiče pjesnicima simbolistima. Međutim, jedan dio religijskih mislilaca izražava sumnju u to da se umjetničkom intuicijom proniče u duhovni svijet. Prema filozofu i svećeniku Georgiju V. Florovskom, na primjer, vizionarstvo u umjetnosti ne može zamijeniti vjeru (Byčkov). Ovdje treba napomenuti da je Florovskij jedan od nemilosrdnijih kritičara djela Florenskoga (posebice se to odnosi na *Stup i utvrđenje istine*).

Teoretičari simbolizma drže da je izlaz iz kulturne krize moguć tako da se umjetničkim stvaranjem dosegne neka nova razina postojanja, orijentiranoga isključivo prema višim duhovnim vrijednostima; umjetnost vide kao sredstvo koje bi trebalo dati novu kvalitetu života. Uloga je simbolá da otvori put prema duhovnosti koja, osim na ideji *sabornosti*, počiva i na slobodi (u Beloga, primjerice, ona znači samousavršavanje, nadilaženje »nižega ja« koje osjeća razdvojenost) (Byčkov).

Kontakti Florenskoga sa starijom generacijom simbolista organizacijske su naravi. S Dmitrijem S. Merežkovskim i Zinaidom N. Gippius Florenskij surađuje u časopisu *Novyj put* (*Novi put*), a s Valerijem Ja. Brjusovom u časopisu

³ »Solov'ev je razumio teurgiju kao drevno 'supstancijalno jedinstvo stvaralaštva prožeto mistikom', bit kojega je bila u sjedinjavanju zemaljskoga i nebeskoga načela u sakralnome stvaralaštvu. Posebice je izdvojio suvremenu etapu teurgije, koju je odredio kao 'slobodnu teurgiju' ili 'cjelovito stvaralaštvo'« (Byčkov 1999: 408).

⁴ Florenskoga, pored simbolizma, uz Vjačeslava Ivanova vezuje interes za antiku i povijest ruske kulture (Kožurin 2001). Simbolističko stvaralaštvo i »kozmičko« promišljanje susreću se u ideji *sabornosti* kao duhovnoj obnovi i sintezi umjetničkih i duhovnih aspekata kulture. *Sabornost* je po Ivanovljevu mišljenju moguće uspostaviti preko teatra, ponovnim uvođenjem zbora kao ključnoga elementa duhovne obnove (i ovdje prepoznajemo utjecaj Nikolaja Fedorova). Vjačeslav Ivanov mašta o »preporodu na novim osnovama teatra sa zbornim načelom u nekim novim misterijima u kojima će dostignuća svih umjetnosti biti objedinjena na osnovi sabornoga religioznog iskustva« (Byčkov 1999: 407).

pisu *Vesy* (*Vaga*). Po svojim interesima bliži je generaciji mladih simbolista; početkom 1900-ih povezuje se s Andrejem Belym, Vjačeslavom I. Ivanovom i Sergejem M. Solov'evom. Između 1900. i 1905. godine Florenskij piše pjesme, poeme i nekoliko članaka.⁵ Pjesničko stvaranje u tom razdoblju »odigralo je svoju ulogu u traženju odgovarajućeg žanra za... *Stup i utvrđenje Istine* (1914)« (Ivanova 2004: 11); naglašena patetičnost *Stupa* može se povezati s pjesmama iz toga razdoblja.⁶

Zadaće koje Florenskij sebi postavlja ne uklapaju se u književno stvaranje kao takvo i više su općega svjetonazorskog karaktera. »... i nakon što su se putovi Florenskoga i simbolista razili, on je i dalje visoko cijenio njihove zasluge, o čemu je u lipnju 1935. godine iz Soloveckoga logora pisao svojoj kćeri Ol'gi:

Njihovo je značenje u povijesti bilo jako veliko, mnogo veće nego što se obično misli, i k tomu trojako: u društvenome, jezičnome i samome pjesničkom području. U društvenome: simbolisti su zbacili s prijestolja autoritete, protiv kojih nitko nije smio reći ni riječi... (...) U području jezika: (...) Simbolisti su, unekoliko pretjeravši, ukazali na stvaralačku snagu jezika... (...) I, na kraju, u području samoga pjesništva: otkrili su ruskom društvu poeziju kao takvu. (Ivanova 2004: 13)

24

Kritika koju Florenskij upućuje simbolistima nakon razilaženja s njima odnosi se na njihov subjektivizam i »samovoljno« sluzenje simbolima. U temelju simbolizacije ne leži sloboda, samovolja, nego skrivena priroda čovjekova postojanja, piše Florenskij u radu *Simbolika snova* (1917; 1919). Štoviše, u navedenome radu iznosi mišljenje da su simboli apriorne forme samoga postojanja: »jezik simbola postoji... kao neodvojiv dio samoga našeg postojanja... bez kojega mi ne bismo uopće bili mogući, to jest kao aprioran« (2000: 425). Uživljavajući se u simbol, čovjek, po mišljenju Florenskoga, pronalazi samoga sebe, a želeći proniknuti u sebe, otkriva simbole.

⁵ Izuzme li se poema *Oro* napisana krajem 1920-ih, odnosno početkom 1930-ih, to je jedini period u kojemu se Florenskij izražava u pjesničkoj formi. Svoje pjesme smatra nekom vrstom dnevnikačkih bilježaka; one, po njegovim riječima, nemaju literarno, već autobiografsko značenje (Ivanova).

⁶ Simbolizam je, po mišljenju Ivanove, jedini književni smjer blizak Florenskom. Mnoge pjesme iz tih godina ostaju neobjavljene i prvi se put objavljuju tek 2004. godine, npr. zbirka pjesama *Stepenice* (*Stupeni*), poema *Bijeli kamen* (*Behj kamen'*), poema *Sveti Vladimir* (*Svjatoj Vladimir*), nekoliko skica pjesama iz notesa. Godine 1997. u antologiji ruskoga pjesništva *Pjesme stoljeća* (*Strofy veka*) Evgenija A. Evtušenka objavljena je pjesma Florenskoga »Svidanie 'tam'« (»Susret 'tamo'«).

Florenskij u simbolistâ kritizira »religijsku dvosmislenost simbolizma« (Struve 2001), izražavajući razočaranje njihovim (ne)razumijevanjem naravi simbola. U »Predgovoru Symbolariuma« (1923)⁷ komentira nemogućnost pjesnikâ da postignu organsko jedinstvo:

[...] treba reći da posao koji se tiče analize simbolâ kao ideografskih znakova... što su nam ostavljeni kao nasljeđe minulih kulturnih epoha, a sada se spontano iznova pojavljuju, da taj posao nije bio ni najmanje obavljen i zato su sve odredbe simbolizma svojevrsna skolastička nagađanja koja lebde u metafizičkome prostoru, ne uspostavljajući živu organsku vezu s realno postojećim fenomenom ideograma ili simbola. (1971b: 524)

Takvim je, oštrim, tonom obojen čitav »Predgovor«:⁸

Moramo priznati da nam osim privlačnih teorija i jako dobrih književnih likova (koji, naravno, nemaju nikakve veze sa simbolologijom) simbolisti nisu ništa ostavili. Bila im je potpuno strana povijesno-komparativna metoda razjašnjavanja simboličkih slika i skupa zakonâ, te ih je nepostojanje u tome području strogo znanstvene metodologije dovelo zapravo do pseudosimboličkih, čisto književnih postupaka, koji su u konačnici kompromitirali sâm pojam simbolizma. (524)

⁷ Po mišljenju Florenskoga, potrebno je znanstveno pristupiti proučavanju simboličkoga nasljeđa kako bi se utvrdilo koje su se promjene vezane uza simbol zbivale u njegovoj evoluciji i do kakvih je modifikacija simbola došlo ovisno o rasama i kulturama određenih naroda. Stoga jedna od glavnih zadaća projekta *Symbolariuma* treba biti »definiranje značenja vizualnih slika što se rabe kao pojmovni znakovi« i ne pripadaju individualnoj, nego narodnoj, kolektivnoj svijesti (1971b: 525). Florenskij očekuje da se u *Symbolariumu* izloži »abeceda svijeta« sistematizacijom osnovnih grafičkih simbola. Njegova simbolologija nije toliko učenje o simbolima koliko pokušaj da se istraže prvobitne strukture kulture od kojih se formirala materijalna i duhovna stvarnost (Asojan, Malafeev). Florenskij je u svojim nastojanjima blizak V. Ivanovu, ali i Jungu i Cassireru. (Spomenimo ovdje i Eliadea, glavnoga urednika mnogosveščane *Enciklopedije religije*, posljednji svezak koje izlazi 1987. godine.)

⁸ Semiotičar Vjačeslav V. Ivanov u radu »Symbolarium. Prijedlozi za rječnik simbola« izravno se nadovezuje na zamisao Florenskoga s početka 1920-ih, predlažući sastavljanje rječnika univerzalnih simbola kojim bi se realizirao tada ukinuti projekt: »Kao i u projektu oca Pavela Florenskoga na prvo mjesto dolaze simboli u takvu *grafičkom* kodu koji se može relativno jednostavno geometrijski i/ili topološki interpretirati, kao što su točka, linija, krug, kugla, piramida, tetraedar, Möbiusova vrpca i sl.«. Taj zacrtani, neostvareni projekt *Rječnika* svakako treba proširiti Jungovim arhetipovima, simbolikom snova, mitološkim simbolima, književnim simbolima i književnim likovima, sustavima bilježenja neverbalnih tekstova, npr. glazbe itd. (v. Ivanov 2007: 284 i d.).

Možemo reći da Florenskij, koji upravo naglašava funkcionalnost simbola, zamjera simbolistima stvaranje nekakva vlastitog svijeta koji nema konkretne veze sa stvarnim čovjekom u stvarnome svijetu. Međutim, po mišljenju Ispugova, i sam se Florenskij zatječe u »zatvorenome krugu«: svijet je izgubio konkretnu formu i zbog toga je teško izgraditi filozofiju povijesti, a filozofija povijesti Florenskoga jest »statičan Svemir... gdje samo simboli žive dinamiku izražajnih metamorfoza«; »povijesno« u Florenskoga jest »u najboljem slučaju kompozicija eidosâ, a u najgorem – slikovita transkripcija eshatologije« (Ispugov 2001: 23). S druge strane, drži Ispugov, njegova »asocijalnost... osvetila mu se krizom svjetonazora« (23).

Kritika simbolistâ P. A. Florenskog jednim dijelom nema osnove,⁹ drži Počepcov, zato što su »teoretičari simbolizma bili drugačiji intelektualni tip – oni su bili pisci, a ne znanstvenici, a naravno da oni imaju drugačije zahtjeve prema objektivnosti« (1998).

PAVEL FLORENSKIJ I ANDREJ BELYJ

26

U definiciji umjetnosti gledište Beloga blisko je *konkretnoj metafizici* Florenskoga. U članku »Simbolizam« (1908) izražava svoju filozofiju života – misao da »umjetnost utvrđuje život kao stvaralaštvo«, a u »slici umjetnosti« (*obraz iskusstva*) umjetnik otkriva očitovanje »izvornoga ja«. Dok se stvarnost u nastojanju da bude spoznata pretvara u pitanje (koje zahtijeva odgovor), umjetnost odražava »živi život«. Na osnovi tvrdnje da čovjek »spoznaje samo ono što proživljava« Belyj zaključuje kako se izvornost *ja* ne utvrđuje u spoznaji, nego u proživljavanju (*pereživanie*). Zakoni iskustvene stvarnosti jesu zakoni prirode i oni su izvan čovjeka, smatra Belyj: »U čemu je razlika između slike stvarnosti i slike umjetnosti? U tome što slika stvarnosti ne može postojati sama po sebi, nego jedino povezana sa svime što je okružuje... A slika umjetnosti za mene postoji kao neovisna, živa slika«. Ako nije povezano sa slikama umjetnosti, *ja* prestaje biti *ja*; priroda je tek »amblem« izvornoga, ali nije izvornost sama (Belyj 1908).¹⁰

⁹ Čini se da je »antinomične naravi« i sâm odnos Florenskoga prema simbolizmu kao umjetničkom pokretu, kojem se početkom 1900-ih približava. To je tema koju bi valjalo zasebno istražiti.

¹⁰ Kad se »slika« koja se proživljava »utvrdila u riječi, boji ili tvari«, ona, drži Belyj, postaje umjetničkom slikom preko koje *ja* sebe spoznaje. U postojećim umjetničkim formama

Svoje dojmove o zajedničkim druženjima i razgovorima s Florenskim, Èrnom i Svencickim Belyj bilježi u memoarskoj prozi *Početak stoljeća (Načalo veka, 1933)* u kojoj opisuje period između 1901. i 1905. godine:

Susreo sam se s trojicom studenata: s Vladimirom Èrnom, koji je ostao na Fakultetu kod profesora Trubeckoga, Valentinom Svencickim, tada još studentom filologije, i Pavelom Florenskim, koji je završavao Matematički fakultet... i pohađao predavanja moga oca,¹¹ pokazavši se vrlo sposobnim, čak talentiranim, za matematiku. Oni su došli k meni. (...) Bitan je Florenskij. (...) Vrlo je vjerojatno da je on inicirao posjet... jedino je njega tada zanimala nova umjetnost; i razumio ju je; Èrn tih godina nije imao osjećaj za pitanja lijepoga; Svencickij nije bio profinjena ukusa; a osim toga; Florenskomu sam mogao biti zanimljiv i kao sin oca; cijenio je ideje moga oca. ... brbljao je o modelima za »en« dimenzije, koje je bio osmislio Karl Weierstrass, i o tome da postoji Hegelova loša beskonačnost i konačna beskonačnost matematičara Georga Cantora; prisjetio se nečega poznatoga: iz dječjih knjiga; glas koji se stišava, osmijeh tužno-uplašen; suptilan, nekako krhak, osjetljiv um koji ne leti, nego tiho puže, s repom koji bježi iza horizonata povijesti; dođe ti da ga prikažeš u stilu egipatskoga crteža – i pored nogu još nacrtas krokodila! (2001: 44)

27

Belyj vrlo slikovito opisuje dojam koji je na njega ostavio Pavel Aleksandrovič:

Pored Èrna... P. A. Florenskij kao mumija sjedi u naslonjaču; okice su neprimjetno prikovane za čizmu, isti Gogol¹² koji kima glavom¹² nad pepelom svojih *Mrtvih duša*: mrtve duše – to su Èrn i Svencickij; (...) njegove su riječi nejasne pod težinom aritmologije, kao potočić koji presuše... (46)

Povodom objavljivanja knjige Beloga *Simbolizam* (Moskva, 1910) Florenskij iz Sergieva Posada pjesniku upućuje pismo:

Pišem Vam, odvojivši se konačno od Vaše nove knjige o simbolizmu. Htio bih s Vama podijeliti radosno i vedro raspoloženje nakon čitanja Vaše knjige. Pritom mislim upravo na Vaše analize ritma (»ritmologije«) i srodnih

stvaralaštvo se, prema Belome, odrazilo dvojako. U povijesti umjetnosti razlikuje dva tipa simboličkih slika, dva mita kao dva načela (postojanje i stvaranje): sliku Heliosa koji osvjetljuje ono što u prirodi već postoji i sliku svirača Orfeja koji stvara ono čega u prirodi nema.

¹¹ Andrej Belyj – pseudonim Borisa Nikolaeviča Bugaeva (1880–1934); sin Nikolaja Vasil'eviča Bugaeva (1837–1903), profesora matematike i dekana moskovskoga Prirodoslovno-matematičkoga fakulteta.

¹² U originalu: »nosom«.

pitanja... Te su analize iznimno zanimljive; uistinu daju nešto novo; u njima se susrećeš s pravim znanstvenim radom; one imaju potencijal razviti se u prvorazrednu znanost... (Ivanova 2004: 476–477)¹³

Godine 1904. izlazi zbirka pjesama Beloga *Zlato u plavetnilu* (*Zoloto v lazuri*). Godine 1907. Florenskij će, inspiriran pjesništvom Beloga, objaviti pjesničku zbirku *U vječnome plavetnilu* (*V večnoj lazuri*). Po objavljivanju zbirke Beloga Florenskij pjesniku simbolistu posvećuje ove stihove:

Andreju Belomu

*Svetim si me plamenom trenutačno očarao! –
liturgijske pjesme razlijegali su se odlomci.
Krizolitnoga strujanja posvuda se vidio tok,
zlatasti se iskrili plamići.*

*Poput tekućega zlata najednom je zasvjetlucao ocean –
kao čipka vatrenih linija.*

*Izdužio se kao stup plavi tamjan
i skrtnuo u eter tamnomodri...*

28

travanj, 1904.

Андрею Белому

*Ты священным огнем меня разом увлек! –
песнопения обрывки носились.
Хризолитовых струй всюду виделся ток,
золотистые змейки искрились.*

*Жидким золотом вдруг засверкал океан –
огнистых кружесом линий.*

*Потянулся столбом голубой фимиам
И в эфир отвердел темно-синий...*

апрель, 1904.

(Ivanova 2004: 144)

¹³ I nakon njihova razilaženja Florenskij se zanima za radove Beloga o ritmu. Period druženja ostavlja traga na obojici. Moguće je da Florenskij utječe na predodžbe Beloga o »euritmiji« premda su njegovi radovi nastali kasnije (stihološke studije *Dijalektika ritma*, 1917; *Načelo ritma u dijalektičkoj metodi*, 1927. i dr.). Bugaevljevim aritmološkim idejama Florenskij posvećuje radove *Ideja diskretnosti kao element svjetonazora* (1903) i *O jednoj pretpostavci svjetonazora* (1904).

»Trenutačna očaranost« pjesničkim stvaranjem Beloga izražena je slikama *zlatastih plamičaka* koji se *iskre*, iznenadnoga *svjetlucanja* oceana, *krizolitnoga strujanja*, *vatrenih linija*. Stihove Beloga Florenskij uspoređuje s *plamenom* koji ne samo da osvjetljava nego i, simbolički, pročišćava. Taj plamen nosi atribut svetosti (elementi duhovnosti, visoke moralnosti). Na aspekt svetosti, božanskosti izravno upućuje, u pretposljednem stihu, i riječ *tamjan*, koji se *izdužio kao stup*, čime se dodatno naglašava vertikalni odnos: zemaljsko – nebesko, božansko. *Stup* je nešto što je nepokolebljivo i neoborivo u svojoj čvrstoći i postojanosti,¹⁴ a liniju pogleda usmjerava prema nebu, povezujući zemlju s nebom.

Florenskij u pjesmi ostvaruje sintezu osjetilnih doživljaja: vizualnoga (plamen, boje); olfaktivnoga (miris tamjana); taktilnoga (tvrdoća stupa, vez čipke, voda oceana, tekuće zlato); auditivnoga (odlomci liturgijske pjesme koji se razliježu).

Dominantan su element u pjesmi boje: zlatna (*svjetlost*, *svjetlucanje*, *zlatasti plamičci*), crvena, crvenozlatna (*vatrene linije* čipke), zelena (*krizolitno strujanje*),¹⁵ plava, tamnomodra (*plavi tamjan*, eter *tamnomodri*, plava boja oceana).¹⁶

Atribut svetosti nose, kao i tamjan, i odlomci psalama što se razliježu eterom. U pjesmi je naglašen kinetički moment: cjelokupna je slika u gibanju, pokretu: *razlijeganje* odlomaka, *krizolitno strujanje*, posvuda se vidi *tok*, tekućost zlata, *svjetlucanje* oceana, *vatrene linije*.

Trenutačna očaranost, čak iluminacija, postignuta je glagolima *iskriti se*, *zasvjetlucati* i imenicama *plamen*, *zlato*, *plamičci*. Od svih osjetilnih doživljaja najnaglašeniji je vizualni, kojem Florenskij pridaje najveću pozornost i daje mu prednost pred drugima, također važnim elementima perceptivnosti, na jedinstvu kojih izgrađuje svoju *konkretnu metafiziku*.

¹⁴ Čini se da slika *stupa* kao čvrstoga duhovnog oslonca nije zanemariva u okviru aksiološkoga pojmovlja Florenskoga. Eteričnost tamjana supstancijalizira se u stupu, a njegovo ključno filozofsko djelo *Stup i utvrđenje istine*, koje će nastati deset godina kasnije, traktat je o »živome religioznom iskustvu« kao temelju Istine.

¹⁵ Krizolit (olivin) – kristal tamnozeleno ili zlatnozeleno boje. U narodu postoji vjerovanje da posjeduje iscjeliteljska svojstva, da nositelju podaruje otpornost, ustrajnost i mudrost te da se pomoću njega dospijeva u »više sfere«.

¹⁶ Prema simbolici boja, zlatna je simbol božanskih sfera i duhovne čistoće. Crvena je boja posvećenja. Plava boja simbol je zraka i Duha Svetoga. Ima tri izvora (*Stup i utvrđenje istine*): proizlazi iz crne, bijele i crvene. Primjerice, plava koja proizlazi iz crvene predstavlja eteričnu vatru.

Živoj slici boja i iskrenja plamičaka, igri boja – izražajnošću postiže sintezu verbalnoga i likovnoga, pjesništva i slikarstva – Florenskij suprotstavlja sliku stupa. Ta pjesma iz rane stvaralačke faze svojevrsan je *credo* kojem će filozof ostati vjeran i na kojemu će temeljiti osobni svjetonazor, ali i stav svoga vremena o nužnosti da se prevlada dualnost svijeta, tražeći način da pomiri antinomije. Nepostojanost, nesupstancijalnost, promjenjivost, nestalnost manifestiranoga svijeta (čak je i ocean u kretanju, kao da teče *poput tekućega zlata*) Florenskij u završnim stihovima teži opredmetiti u stupu (simbolu čvrstoće, postojanosti, oslonca, konkretnosti): *kao stup... tamjan... skrutnuo se u eter*. U završnome stihu poseže za oksimoronom¹⁷ *skrutnuo se u eter* kao jedinim načinom da ostvari jedinstvo eteričnoga, duhovnoga i predmetnoga, konkretnoga.

30 Hansen-Löve, unutar simbolističke mitopoetike, *plamen/vatru* i *svjetlost* interpretira kao jednakovrijedne forme očitovanja »kozmičke« (božanske) i »stvaralačke« (čovjekove psihičke) praenergije, prasile, uopćeno upućujući na prvobitno Heraklitovo shvaćanje svijeta kao »vječno žive vatre«. Prema Hansen-Löveu, upravo se pomoću vatre u mitopoetici simbolizma ostvaruje »metamorfoza«, kreativno ponovno rađanje, ali i »*sublimatio*« i »katarza« (2003: 267–268). Primijenimo li, s druge strane, te odredbe na analiziranu pjesmu Florenskoga, možemo izdvojiti sublimacijski aspekt vatre/plamena u funkciji pobuđivanja »svete ljepote« i očaranosti pjesničkim jezikom Beloga.

SIMBOLIZAM BOJA I »NEVIDLJIVI« PROSTOR

Pjesma Florenskoga »Andreju Belomu« počiva na naglašenoj vizualnosti, otkrivajući bogatstvo unutarnjega, nevidljivoga prostora koji je, za razliku od »vanjskoga«, predmetnoga, vidljivoga jedinstven (nerascjepkan), ali je i svet, jer pojam jedinstva Florenskij u prvome redu vezuje uza sveti prostor. Tema boja u Florenskoga je najviše prisutna u analizama ikona u *Stupu* i *Obrnutoj perspektivi* (o ulozi boja unutar prostora umjetničkoga djela raspravlja u *Analizi prostornosti*). Boja se, tako, u Florenskoga ne vezuje samo

¹⁷ U Florenskoga je, primjećuje Kusse, često pribjegavanje oksimoronima u kojima se, pored naglašavanih proturječja, također odražava ideja antinomičnosti Istine: »nepomična pokretljivost misli«; istina je »nepomično kretanje i nepomičnost koja se kreće«; znanost i filozofija, »bez obzira na to što su jedna drugoj suprotstavljene, ipak su u svojoj biti – jedno, jezik« (1999: 151–152).

uz perceptivnost ili prostor osjećaja, nego u prvome redu, kao u pravoga »srednjovjekovnoga mislioca« kakvime se predstavlja, uz aksiologiju ikone – kao analogon prostornosti same.

Zlatna boja na ikonama, na primjer, »ne odgovara ničemu što je fizički vidljivo« (2008: 32), dok se *Sofija* vrlo često ikonografski prikazuje okružena svijetloplavom i tirkiznom bojom.¹⁸ Modroplava simbolizira *zrak, nebo, božansku prisutnost*, duhovnu čistoću, nevinost, kao i u Sv. Jeronima i Tome Akvinskoga. I na Giottovim freskama (prikazima Sv. Franje Asiškoga) plava simbolizira *nebeski svijet* (simbol je *Duha Svetoga*) (2007: 426–427). Florenskij razlikuje tri izvora plave boje. Plava koja proizlazi iz crne upućuje na kozmogoniju, na *Duh Božji koji lebdi nad bezdanom*; ta se boja vezuje uz krštenje. Plava koja proizlazi iz crvene upućuje na eterični plamen i predstavlja krštenje vatrom (njezino je značenje ljubav prema istini). Plava koja proizlazi iz bijele znači istinu vjere; upućuje na biblijske žive vode i predstavlja krštenje vodom. Te tri vrste plave boje (s nijansama crvene, plave i zelene) »odgovaraju trima glavnim stupnjevima antičkoga posvećenja i trostrukom kršćanskom krštenju: vodom, Duhom i vatrom« (429–430). Zelena, crna i tamnoplava boja predstavljaju jedan simbol i ukazuju na *svijet koji se rađa iz prvobitne vode*. Modroplava (azurna) govori o ponovnome rođenju, čovjekovu duhovnom formiranju. Crvena boja simbolizira posvećenje, blagoslivanje.¹⁹

Florenskij izdvaja tri interpretacije unutar simbolizma boja, odnosno različita značenja koja nose boje u trima jezicima (i u ovome dijelu, treba primijetiti, njegove su analize na prvi pogled »čisto semiotičke«). Razlikuje *božanski, sveti i svjetovni* (ili *narodni*) jezik. Tako, primjerice, svijetloplava

¹⁸ Ovdje treba istaknuti »obrnuto« rezoniranje Florenskoga, karakteristično za cjelokupno njegovo mišljenje: »[...] ne prikazuje se Sofija svijetloplavom bojom zato što je nebo svijetloplavo, nego nebo jest svijetloplavo zato što je Sofija okružena svijetloplavom bojom. Kao što je sunčeva svjetlost prirodni simbol Trojedinoga Boga, tako je i plavi prozirni veo – prirodni simbol Sofije. Drugačije ne može ni biti: svijet duhovni stvarniji je od svijeta prolaznoga...« (2007: 436).

¹⁹ Na istoku se, primjećuje Florenskij, plava boja smatra bojom fizičke smrti. Zanimljiv je autorov stav da se »atributi Boga« raskrivaju preko poganskih božanstava (kao i prihvaćanje ideje ponovna čovjekova rođenja, što se kosi, kao ideja reinkarnacije, s naukom Crkve); kao Božji atributi božanstva se predočavaju određenom bojom. Tako se, na primjer, bog Višnu prikazuje u zelenkastoj ili tamnoplavoj boji, a Saturn, Memnon, Krišna, Buda, Višnu-Narayana i dr. u crnoj ili tamnoplavoj boji; kipovi koji predstavljaju Merkura rade se od svijetloplavoga kamena. Svi su oni »na neki način povezani s vodom« (2007: 430).

boja u božanskome jeziku simbolizira »vječnu istinu«, u svetome jeziku – »besmrtnost«, a u svjetovnome jeziku – »vjernost« (usp. 2007: 431).²⁰

U radu *Nebeski znaci* (1919) Florenskij nastavlja svoje analize simbolike boja na ikonografskim prikazima *Sofije* s naglaskom na *svjetlosti*. Svjetlost je »nedjeljiva, apsolutna, jedinstvena, kontinuirana«. »Nedjeljivoj svjetlosti« suprotstavlja »razdrobljenost stvari«, a »energiji osvjetljavajuće svjetlosti« – »pasivnost osvjetljene stvari«. Kao treći element izdvaja »prazan prostor« (»ništa«) ili »svjetlost kojoj je intenzitet jednak nuli«, koja je tek »čista mogućnost« (1985c: 58). Polazi od pretpostavke da ta tri načela – »aktivno«, »pasivno« i »nulto« (tj. »ništa«) i određuju raznolikost boja na nebu. Treba istaknuti da Florenskij u spomenutome radu definira Boga kao svjetlost u konkretnome, perceptivnome smislu (neposredan doživljaj slave Božje jest svjetlost, jedna, jedinstvena, nedjeljiva, apsolutna odsutnost tame). Bog je »svjetlost«, »punoća«, »aktivno načelo«. Sofija kao posrednik Duha Svetoga, »sredina koja pridaje boju svjetlosti« nije ni samo Božanstvo ni svjetlost Božanstva. Florenskij ju »smješta« na pola puta: između »božanske energije« i »pasivnosti materije« (ona nije ni Bog ni tvar), a pripadaju joj plava i ljubičasta boja. To »ni – ni« određuje njezinu boju, a obilježja te boje jesu »svjetska duša«, »duhovna bît svijeta« (61).²¹ Pavel Aleksandrovič pripisuje Sofiji još jedan metafizički aspekt, »rajski« – to je razina na kojoj još ne postoji distinkcija između dobra i zla. Njezine su boje u ovome slučaju zlatastozelena i prozračnosmaragdna.

Tri su osnovne boje koje Florenskij izdvaja prema trima aspektima prvobitne stvari, dok ostale boje dobivaju svoje značenje kao međubojne (*cveta*

²⁰ Zanimanje za boje i njihovu simboliku prisutno je još u Platona (u dijalogu *Timej* raspravlja se o postanku boja iz svjetla i tame). O bojama raspravljaju L. da Vinci (*Trattato della pittura*, 1651, postumno) i Goethe (*Zur Farbenlehre*, 1810). Florenskij se u *Stupu* poziva na Goetheovu teoriju boja i utjecaj koji imaju na psihu (Goethe razlikuje »pozitivne« i »negativne« boje). Žuta je boja, prema Goetheu, najbliža svjetlosti, dok je plava nešto neshvatljivo, boja ništavila. Florenskij se poziva i na antropozofa Steinera (s kojim prijateljuje Belyj). Steiner plavu boju u *aurama* ljudi tumači obilježjem njihova plemenita duha i služenja drugima. Poziva se i na teozofsko učenje koje u literaturu uvodi temu odnosa energetskih tijela i boja čovjekove aure (*nevidljivi energetski prostor tijela*). Prema teozofima, koji boje vezuju uz »život duše«, svijetloplava prelazi u svijetloljubičastu kod snažnoga čina volje da se aktivno služi svijetu (usp. 2007: 432, 437–438). Florenskij, kako se čini, čita i dobro poznaje ezoterijsku literaturu teozofskih autora poput A. Besant i Ch. W. Leadbeatera.

²¹ No Sofija je i roza, tj. crvena onda kada svjedoči o pojavi Boga na Zemlji; ona je, napominje Florenskij, »roza sjena« kojoj se molio Vladimir Solov'ev.

promežutočnye);²² ipak, sve boje pokazuju odnos same Sofije prema »nebeskoj svjetlosti«: »Sunce, najfinija prašina i tama praznine u osjetilnome svijetu, i Bog, Sofija i potpuna tama, tama metafizičkoga nepostojanja u duhovnome svijetu – to su načela što uvjetuju raznolikost boja, i ovdje i ondje, pri međusobnoj potpunoj usklađenosti jednih i drugih« (62). Ta tri elementa odgovarala bi, prema današnjoj terminologiji, svjetlosti, materiji i antimateriji – trima elementima koji univerzum »drže na okupu«.

Staroruski ikonopisci nadovezuju se u slikanju ikona na bizantsku estetiku, poštujući umjetničko-religijski simbolizam; svaka boja izraz je određene duhovne biti. Srednjovjekovni slikar služi se bojom radi estetske izražajnosti, ali i radi postizanja dubine koja se u ikoni ne može postići drugim sredstvima.²³ Svjetlost simbolizira duhovnu ljepotu i ona je uvijek unutarnja (neki događaj koji nije zemaljski uvijek okružuje zlatni sjaj) (Nikitina 2001).

Simbolizam boja, kanoniziran u srednjovjekovnoj kulturi, svjedoči o dvojnosti prostora, vidljivoga i nevidljivoga; na »dubinu« unutarnjega prostora upućuju zlatna ili svijetloplava boja. Uvođenjem perspektivnoga prikaza u renesansi simbolizam boja prestaje biti dominantnim načelom. Na prijelazu prošlih dvaju stoljeća simbolistička koncepcija najavljuje povratak bojama narušavanjem perspektivnih odnosa među objektima; pojavljuje se »*antiprostorna* tendencija iracionalizacije prostora« (*ibid.*: 196).

Povratak bojama aktivno zastupa slikar Vasilij V. Kandinskij (*O duhovnome u umjetnosti*, 1912). On misli da je uloga apstraktnoga umjetnika izravno utjecati na čovjekov unutarnji svijet; boje i apstraktni oblici trebaju izazvati buđenje duhovnoga potencijala u čovjeku. Slika se treba odlikovati velikim duhovnim i intelektualnim potencijalom kako bi u gledatelja izazvala emocionalni odgovor. Pritom suvremeni umjetnik ima potpunu slobodu individualnoga (subjektivnoga) izražavanja, za razliku od srednjovjekovnoga koji se morao držati zadanoga »teksta« (kanona). Moglo bi se reći da u

²² Florenskij se poziva na »uobičajenu simboliku boja u katolika«: »bijela znači nevinost, radost ili jednostavnost. Plava... ukazuje na nebeski zor. Crvena objavljuje ljubav, patnju, moć, pravednost. Kristalna... stvara sliku neporočne čistoće i jasnosti. Zelena govori o nadi, ili o neprolaznoj mladosti, ili o kontemplativnome životu. Zlatna se smatra nebeskom slavom. Žuta označava kušnje patnjom i zavišću. Tamnosmeđa i siva boje su skromnosti. Ljubičasta izražava šutnju ili kontemplaciju. Crna je boja tuge, smrti ili mira. Grimizna je simbol kraljevskoga ili biskupskoga položaja« (2007: 613).

²³ U bizantskoj kulturi najvažnija boja, grimizna, simbolizira božanske vrline; crvena je boja vatre koja pročišćava i simbol je života; bijela (suprotna crvenoj) simbolizira božansku svjetlost; crna označava kraj i smrt; zelena simbolizira mladost i rast; plava i svijetloplava (suprotna zelenoj) simbol su transcendentnoga svijeta (v. Nikitina 2001: 173–174).

tome smislu – simbolizacije boja – avangardni umjetnik želi zauzeti mjesto srednjovjekovnoga ikonopisca, a da u novome kulturnom kodu umjetničko djelo, uvjetno rečeno, preuzima ulogu srednjovjekovne ikone kako bi u suvremenoga (ne)religioznoga čovjeka »aktiviralo« duhovnu komponentu. Zanimljivo je na ovome mjestu primijetiti da ne poseže samo Florenskij za usporedbom čovjekovih organa s predmetima kulture; to čini i Kandinskij. Boje su sredstva kojima se može utjecati na dušu:²⁴ boja je »tipka klavira«, oko je »batić«, a duša – »klavir s mnogo žica« (Kandinskij 1992).

Suvremenik Florenskoga Vasilija Kandinskij teži perceptivnoj sintezi. Nastoji ju ostvariti kombiniranjem boja i oblika kako bi postigao određeno zvučanje djela ili simfoniju (osnovna je ideja da umjetničko djelo vibrira, odašilje zvukove). Prema »psihologiji boja« Kandinskoga, *plava* odgovara obliku kruga i zvuku violončela te simbolizira kozmičku energiju; *crvena* simbolizira samosvjesnu energiju, a odgovara obliku kvadrata i zvuku trube; *narančasta* je simbol »čiste« energije, a odgovara kretanju i zvuku zvona. *Žuta* odgovara obliku trokuta i zvuku fanfare te simbolizira dinamiku duhovnoga rasta čovječanstva; također simbolizira iracionalnost. *Ljubičastoj* odgovara zvuk gajda i fagota, a simbolizira nestabilnost; *zeleni* upućuje na zvuk violine i izvor je mira itd. (v. Kandinskij 1992, pogl. V).

34

ZAKLJUČAK

U analizama prostora u Pavela Aleksandroviča Florenskoga kao temeljnu antinomiju izdvajamo antinomiju vidljivo/nevidljivo, koju autor prepoznaje u svakoj čovjekovoj djelatnosti unutar prostora kulture, bilo da je riječ o filozofskome, matematičkome, likovnome, pjesničkome ili nekome drugom prostoru. Pojam simbola jedan je od središnjih pojmova u autorovoj interpretaciji svijeta: simbol je realnost koja u sebi nosi energiju druge, više realnosti. Razumijevajući simbolizaciju P. A. Florenskoga kao onu u temelju koje je energija, »nevidljivi« duhovni prostor može se shvaćati kao prostor energije. Stoga se iz te vizure prepoznaje važnost autorova skretanja pozornosti na izražajne mogućnosti u umjetničkome prostoru, odnosno na načine i svrhu kreativne komunikacije (Kandinskij) i doživljajnosti (Belyj). Izražajnost se, na primjer, u mediju književnosti postiže odabirom riječi, u mediju glazbe

²⁴ Zapravo, ističe Kandinskij navodeći kao primjer kromoterapiju, boje utječu i na dušu i na cjelokupno fizičko tijelo, a velik utjecaj boja primjetan je i u životinja, pa čak i u biljaka.

odabirom zvukova, u mediju slikarstva odabirom boja, koje u ikonopisu imaju dominantnu simboliku. Florenskij smatra da boje na ikonama posreduju u izravnoj komunikaciji u svetome prostoru: u ikonografskome prikazu svetost kao izraz visokih vrijednosnih kvaliteta simbolizira zlatna boja.

Boje, kao i riječi, zvukovi i tonovi, unutar prostora umjetničkoga stvaranja o kojemu je ovdje riječ, jesu sredstva kojima se estetski eksternalizira vrijednosno i ostvaruje komunikacija u »nevidljivome« duhovnom prostoru.

LITEARTURA

- Asojan, Ju. i A. Malafeev. 2001. *Otkrytie idei kul'tury*. Moskva: OGI.
- Belyj, A. 1908. *Simvolizm*. Internet. 31. srpnja 2012.
- Belyj, A. 2001. »Načalo veka. (Glava III. Raznoboju. 'Ajaksi' /1930–1933/)*«. U: P. A. Florenskij: pro et contra. Ur. K. G. Ispugov. S-Pb: Russkij hristianskij gumanitarnyj institut: 43–48.*
- Byčkov, V. 1999. »Providenija teurgičeskoj èstetiki«. U: *Losevskie čtenija. Obraz mira – struktura i celoe*. Ur. A. A. Taho-Godi. Moskva: Logos: 405–415.
- Florenskij, P. A. 1971. »Symbolarium (slovar' simvolov). Predislovie«. U: *Trudy po znakovym sistemam. №.5.* (gl. ur. Ju. Lotman). Tartu: 521–527.
- Florenskij, P. A. 1985. »Nebesnye znamenija (Razmyšlenie o simbolike cvetov)*«. U: *Sobranie sočinenij. Stat'i po iskusstvu*. T. 1. Paris: Ymca-Press: 57–62.*
- Florenskij, P. A. 2000. »Simvolika videnij«. U: Svjašč. Pavel Florenskij. *Sočinenija v četyreh tomah*. T. 3 (1). Moskva: Mysl': 422–433.
- Florenskij, P. A. 2007. »Stolp i utverždenie istiny«. U: *Stolp i utverždenie istiny: Opyt pravoslavnoj teodicej*. Moskva: OOO Izdatel'stvo AST: 31–634.
- Florenskij, P. A. 2008. »Obratnaja perspektiva (U vodorazdelov mysli)*«. U: *Imena: Sočinenija*. Moskva: Èksmo: 28–85.*
- Hansen-Löve, A. A. 2003. *Russkij simvolizm*. SPb: Akademičeskij proekt.
- Horužij, S. S. 2001. »Filosofskij simvolizm P. A. Florenskogo i ego žiznennye istoki«. U: *P. A. Florenskij: pro et contra*. Ur. K. G. Ispugov. S-Pb: Russkij hristianskij gumanitarnyj institut: 521–553.
- Ispugov, K. G. 2001. »Pavel Florenskij: nasledie i nasledniki«. U: *P. A. Florenskij: pro et contra*. Ur. K. G. Ispugov. S-Pb: Russkij hristianskij gumanitarnyj institut: 8–30.
- Ivanov, V. V. 2007. »Symbolarium. Predloženiija k slovar'ju simvolov. (2002)*«. U: *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury*, T. IV, Moskva: Jazyki slavjanskih kul'tur: 284–289.*
- Ivanova, E. V. (ur.) 2004. *Pavel Florenskij i simvolisty: Opyty literaturnye. Stat'i. Perepiska*. Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury.
- Kandinskij, V. V. 1992. *O dubovnom v iskusstve*. Moskva: Iskusstvo. Internet. 31. srpnja 2012.

- Kusse, H. 1999. »Formy argumentacii u P. A. Florenskogo i A. F. Loseva«. U: *Losevskie čtenija. Obraz mira – struktura i celoe*. Ur. A. A. Taho-Godi. Moskva: Logos: 144–163.
- Nikitina, I. P. 2001. *Prostranstvo mira i prostranstvo iskusstva*. Moskva: RGGU.
- Počepcov, G. 1998. *Istorija ruskoj semiotiki do i posle 1917 goda*, Moskva: Labirint. Internet. 31. srpnja 2012.
- Sedyh, O. M. 2006. »'Nočnaja' tema v tvorčestve P. A. Florenskogo«. U: *Na puti k sintetičeskomu edinstvu evropejskoj kul'tury*. Ur. V. Porusa. Moskva: Biblejsko-bogoslovskij institut sv. Apostola Andreja: 131–144.
- Struve, N. A. 2001. »K stoletiju svjaščennika Pavla Florenskogo«. U: *P. A. Florenskij: pro et contra*. Ur. K. G. Ispugov. S-Pb: Russkij hristianskij gumanitarnyj institut: 554–556.
- Tolmačev, V. M. 1999. »K voprosu o tipologii simvolizma«. U: *Losevskie čtenija. Obraz mira – struktura i celoe*. Ur. A. A. Taho-Godi. Moskva: Logos: 436–445.

Abstract

PAVEL FLORENSKY AND RUSSIAN SYMBOLISM

36

The paper focuses on Pavel Florensky's antinomies of space based on the analysis of colours within artistic expression, which arise from their symbolic aspect. Considering that the basis of symbolization consists of the hidden nature of human existence, the union of a man and the world, Florensky draws attention to the non-manifested – the inner, invisible world, which is presented iconographically as a holy space.

Key words: Russian Symbolism, Florensky, Bely, antinomies of space, symbol, colours, symbolization, icon, inner, invisible space