

**УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ У БЕОГРАДУ**

АНДРЕЈ М. ВУЈНОВИЋ

**ДОПРИНОС СВЕТОЗАРА РАДОЈЧИЋА
МЕТОДОЛОГИЈИ СРПСКЕ ИСТОРИЈЕ
УМЕТНОСТИ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

БЕОГРАД, 2014

**UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY**

Andrej M. Vujnović

**SVETOZAR RADOJČIĆ'S
CONTRIBUTION TO THE
METHODOLOGY OF SERBIAN ART
HISTORY**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2014

Ментор:

др Предраг Драгојевић
Филозофски факултет, Београд

Чланови комисије:

др Драган Војводић
Филозофски факултет, Београд

др Љубодраг Димић
Филозофски факултет, Београд

др Миодраг Марковић
Филозофски факултет, Београд

др Татјана Стародубцев
Академија уметности, Нови Сад

Датум одбране докторске дисертације _____

Андреј Вујновић

ДОПРИНОС СВЕТОЗАРА РАДОЈЧИЋА МЕТОДОЛОГИЈИ СРПСКЕ ИСТОРИЈЕ УМЕТНОСТИ

Резиме

Светозар Радојчић се представљао као наследник руске школе историје уметности. Изјављивао је да је био под утицајем и бечке школе, а његова историјскоуметничка метода конвенционално је представљана као иконолошка. У раду су најпре исцрпно представљени постулати, поступци и резултати до којих су дошли научници који су припадали овим школама. Установило се да им је свима заједнички комплексан, мултидисциплинаран приступ предмету истраживања – поједином уметничком делу и свеукупности уметничких дела – и да су све неком од својих специфичности утицале на обликовање Радојчићевог научног профила. Од руске школе он је преузео усмереност на грађење целине и задржавање на социјалном контексту уметничког дела, те бављење питањем утицаја, пре свега између уметничких центара и периферије. Радојчић је следио кретање интереса бечке школа од интереса за историју стила до интереса за појединачно уметничко дело. Са иконолозима Радојчић дели потребу за укидањем граница између појединих наука, затим интерес за проналажење смисла уметничког дела и настојање да се пронађу силе које утичу на промену карактеристика уметничких форми.

У другом делу рада представљена је Радојчићева личност и биографија, а у средишњем Радојчићев опус. Он је подељен по историјскоуметничким жанровима и по областима које су биле у хоризонту Радојчићевог истраживања историје уметности. У овом поглављу се на конкретним делима, појавама и личностима прати примена појединих метода.

Након спроведене анализе садржаја његових списа, у четвртом поглављу рада анализирани су Радојчићеви методолошки поступци и његови погледи на развој и задатке историјскоуметничке науке и научника у Србији и свету.

На крају истраживања порекла, аспеката и циљева Радојчићевог научног рада дошло се до закључка да је Светозар Радојчић, полазећи од потребе тоталног обухватања старог уметничког дела као комплексне појаве и задатка да се успостави комуникација између дела и савременог посматрача, у потпуности отворио простор историје уметности у Србији за примену најразноврснијих метода.

Његова истраживања у последњој фази рада била су наглашено естетичка. На подлози свих претходних историјскоуметничких метода она су била усмерена на проналазак схватања лепоте која су у поједином периоду стари мајстори уграђивали у своја дела. Радојчићев крајњи закључак је да је јединствена вечна лепота византијске и српске естетике имала од 12. до 17. столећа различите видове који су одређивали метаморфозе стила уметничких облика византијске и старе српске уметности.

Кључне речи: Светозар Радојчић, историја уметности, методологија, књижевност, историја, естетика, Византија, Србија

Научна област: Историја уметности

Ужа научна област: методологија историје уметности

УДК 7.072.2:929 Radojčić S.(043.3)

Andrej Vujnović

**SVETOZAR RADOJČIĆ'S CONTRIBUTION TO THE METHODOLOGY OF
SERBIAN ART HISTORY**

Summary

Svetozar Radojčić represented himself as a follower of the Russian school of art history, though he used to say that he was also influenced by the Viennese school. His method was conventionally represented as iconological. The thesis begins with the detailed postulates, methods and results of the scientists who belonged to these two schools. What all they had in common was a complex, multidisciplinary approach to the subject of their research – an individual work of art and the works of art in their entirety; a specific quality of each method affected the shaping of Radojčić's profile as a scholar. His orientation towards the creation of the whole and focus on a social context of the work of art, as well as his occupation with the question of influence, primarily between the art centers and periphery, he adopted from the Russian school. What he adopted from the Viennese school ranged between his interest in the history of style and individual work of art. With iconologists he shared the need to annul the boundaries between certain scientific fields, as well as interest in discovering the meaning of the work of art and the endeavor to define the forces which change the character of the art forms.

The second part of the thesis deals with Radojčić's personality and his life and the third part with his opus. The latter is divided by art genres and the fields of his professional interest. The employment of certain methods is shown on specific works of art, phenomena and figures.

Following the analysis of the content of Radojčić's writings, his methodology and points of view regarding the development and tasks of both art history as a science and art historians in Serbia and abroad, are analyzed in the fourth chapter.

At the end of the research of the origins, aspects and aims of Radojčić's scientific work, it was concluded that he, taking as his starting point the need to comprehend the old work of art as a complex phenomenon and the task to establish communication between the work of art and a contemporary observer, made the field of art history in Serbia open for implementation of most divergent methods.

His researches in the last phase of his work were markedly aesthetical. On the grounds of all previous methods, they were directed to the discovering of the meaning of beauty which old masters embedded in their works. He finally concluded that the unique eternal beauty of the Byzantine and Serbian aesthetics from 12th to 17th century appeared in a range of different aspects which determined the metamorphosis of the style of the Byzantine and old Serbian art.

Key words: Svetozar Radojčić, art history, methodology, literature, history, aesthetics, Byzantium, Serbia

Scientific field: art history

Specific scientific field: methodology of art history

УДК 7.072.2:929 Radojčić S.(043.3)

Садржај

Увод	1
I – Тло и корење Радојчићеве методе историје уметности	3
1. Руска школа историје уметности	5
<i>Ф. И. Буслајев</i>	7
<i>Н. П. Кондаков</i>	18
<i>Д. Ајналов</i>	42
<i>Н. Л. Окуњев</i>	43
2. Бечка школа историје уметности	48
<i>Алојз Ригл</i>	52
<i>Макс Дворжак</i>	64
<i>Љубљанска школа историје уметности</i>	77
3. Иконолози	
<i>Аби Варбург</i>	81
<i>Ервин Панофски</i>	132
<i>Ернст Гомбрих</i>	159
II – Личност и каријера Светозара Радојчића	170
Однос према друштву	174
Однос према Богу	179
У очима других	181
Корисник и произвођач уметности	195

Уметност и живот	207
Школовање и улазак у науку	211
Прелаз са археологије на историју уметности	218
III – Области истраживања	242
1. Археологија	244
2. Историја уметности	247
<i>Докторат</i>	247
<i>Монографије</i>	257
<i>Попуњавање хијата</i>	
- Минијатруре	281
- Иконе	300
- Пластика	314
<i>Грађење целине</i>	317
<i>Утицаји</i>	386
<i>Стилска кретања византијске и старе српске уметности</i>	408
3. Историја	433
4. Театар	460
5. Музика	470
6. Књижевност	473
<i>Слика и роман</i>	475
<i>Слика и народна песма</i>	479
<i>Слика и свештена литература</i>	486
<i>Стил текста и стил слике</i>	507
7. Естетика	515
<i>Чула</i>	520
<i>Лепота</i>	522
<i>Светло и злато</i>	527
<i>Слика и уметност</i>	532
<i>Фројдизам и марксизам С. Радојчића</i>	535

<i>Непромењиво и променљиво у уметничким делима</i>	539
<i>Стваралаштво</i>	547
<i>Посматрач</i>	569
IV – Циљ историје уметности и пут према њему	573
Поглед на целину српске историје уметности	587
Путеви према византијској и старој српској уметности	594
Поглед у будућност	608
Интроспекција	618
V – Закључак	625
Извори и литература	631
Биографија аутора	656

Увод

У раду који је пред нама настојаћемо да сагледамо историјско-уметничке теме које је Светозар Радојчић постављао и обрађивао, а затим ћемо усмерити пажњу на начине на које је приступао њиховом истраживању и обради. Његов научни рад и личност сагледаваћемо у социјалном контексту у покушају да, са једне стране, дођемо до сазнања о околностима и елементима који су у трећем и четвртном десетлећу 20. столећа резултирали формирањем можда најзначајније личности у историји уметности Србије, а са друге стране до сазнања о стању историје уметности у Србији у периоду у коме је Радојчић био њен корифеј.¹

Данас је на снази оцена да је Светозар Радојчић већ у првим радовима предмету историје уметности приступио на комплекснији и примеренији начин од начина на који се делима ликовних уметности приступало пре њега.² Већ у њима је Радојчић примењивао најсавременије методе науке, због чега се његов рад од почетка са уважавањем прихвата од стране европских ауторитета у историји уметности какви су у то време били Г. Н. Јорга (G. N. Jorga), Л. Н. Окуњев или Г. Мије (G. Millet).³ Али његов историјско-уметнички рад у Србији није био дочекан

¹ Делатност Светозара Радојчића на пољу српске историје уметности од 1945. па до краја његовог живота 1978. године имала је најдужи и, стицајем друштвених околности, најшири и најзначајнији утицај како на саму дисциплину историје уметности тако и, нарочито у периоду његове универзитетске каријере, од 1945. до 1971. године, на заједницу историчара уметности у Србији.

„У стогодишњем развоју наших историјских наука нико није образовао толики број ученика који су и сами постали ствараоци, нити је ико доживео да види тако темељити преображај научне дисциплине којој се посветио.“ С. Ћирковић, *Светозар Радојчић*, Годишњак САНУ LXXXV, Београд 1979, 536; „Средином педесетих допуштен је упис на факултет свих који су завршили било коју средњу школу; највећи прилив неспремних за универзитетске студије био је на књижевности, историји уметности и историји.“ Предраг Драгојевић, *Историја уметности у Србији у првој половини XX века*, докторска дисертација (у рукопису) Београд 1996, 396.

² Дејан Медаковић, *Научна бдења Светозара Радојчића*, Летопис Матице српске, 424, Нови Сад 1979, 758; Војислав Ј. Ђурић, *Рад и улога Светозара Радојчића*, у: Светозар Радојчић, *Одабрани чланци и студије*. 1933 – 1978, 1982, 11; Сретен Петковић, *Књига Светозара Радојчића Портрети српских владара у средњем веку шест деценија касније*, у: Светозар Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд 1996, 133.

³ G. N. Jorga, *Revue du Sud-Est Europeen* XII, Bucaresti 1935, 60 – 61; G. Millet, *Academie des inscriptions&belles lettres. Comptes rendus des seance de l'annee 1935*, Paris, Bulletin d'avril-mai, 159; N.L. Okunev, *Byzantinoslavica* VII, Praha 1936, 317 – 320.

благонаклоно. Утицајни Владимир Петковић је сматрао да Радојчић нема научне веродостојности.⁴ Међутим петнаестак година касније и он ће прво позитивно оценити Радојчићево проучавање „наше најраније средњевековне уметности као и оне под Турцима“⁵, а нешто касније ће га „као озбиљна и солидна научнога радника“ предложити за дописног члана САНУ.⁶

Пред овим радом је задатак да кроз увиде у документе и објављене текстове Светозара Радојчића, те на основу његових доступних записа,⁷ сећања његових пријатеља, неистомишљеника, сарадника и ученика, разабере и изложи Радојчићеву историјско-уметничку методу. Уз овај главни задатак који стоји испред нас, сматрали смо неопходним да одговарајућу пажњу посветимо и најуопштенијим назнакама о личности и животу овог српског научника и у једном ширем потезу изложимо слојевито тло и испреплетено корење његовог научног живота.

⁴ Сретен Петковић, *Књига Светозара Радојчића Портрети српских владара у средњем веку шест деценија касније*, 129.

⁵ *Радна оцена* од 31. XII 1949. у досјеу Светозара Радојчића у Архиву САНУ.

⁶ Препорука из октобра 1950. у досјеу Светозара Радојчића у Архиву САНУ

⁷ Нисмо наишли на записе – дневнике, писма из времена његових студија, и првих деценија рада. Радојчић тек много касније записује сећања на минута времена. То разложно отвара сумњу о уписивању накнадних спознаја и осећаја према догађајима и личностима из тих времена без обзира на оглашену Радојчићеву одмереност и интелектуално поштење. У односу на друге историчаре уметности у Србији на Радојчићевој библиографској листи има кудикамо више аутобиографских текстова у којима највећи део заузима приказ окружења и утицаја под којима се он интелектуално формирао и касније дошао до својих научних ставова.

I – Гло и корење Радојчићеве методе историје уметности

На формирање Светозара Радојчића као историчара уметности утицао је пре свих Изидор Цанкар, код кога је у Љубљани слушао предавања из историје уметности, а затим и Франц Стеле, чији је рад усмерен на заштиту споменика културе Словеније са дистанце пратио такође у Љубљани.⁸ Н. Л. Окуњев му је у Прагу био ментор при изради докторског рада. Ова тројица историчара уметности су доследни представници школа у којима су се образовали: Цанкар и Стеле бечке – учитељ им је био М. Дворжак, а Окуњев руске школе историје уметности – његови професори су били Н. П. Кондаков и Д. В. Ајналов. Карактеристике ових школа, предмета и начина истраживања њихових представника износимо у првом делу рада, како бисмо установили њихов утицај на формирање Радојчићевог научног профила.

Међутим, метода Светозара Радојчића се не повезује ни са руском ни са бечком школом. Постоји својеврсна општа сагласност да је он представник иконолошке методе у српској историји уметности. У академском кругу изнесено је и мишљење да он иконолошку методу није користио на школски начин, већ да ју је дорађивао и обогаћивао.⁹ У покушају реконструкције везе Радојчићеве научне методе са иконологијом проблем представља то што Радојчић није био ученик ни једног иконолога. Чак се није ни школовао у домену утицаја најистакнутијих представника ове методе. Њихови радови једва да се налазе на списковима литературе коју Радојчић користи у својим расправама, и у фуснотама његових радова. Узели смо такође у обзир и чињеницу да се ни сам Радојчић није представљао као иконолог па смо због тога посебну пажњу усмерили на питање о

⁸ У некрологу који је написао Ф. Стелеу Радојчић наводи да је слушао његова предавања на историјском семинару Љубљанског универзитета у свом другом семестру. Светозар Радојчић, *Уз вест о смрти Франца Стелеа*, у: Зборник за ликовне уметности 9, (Нови Сад 1973), 341. Међутим, Стеле на Филозофски факултет долази тек 1938. До тада је, уз посао конзерватора, предавања држао само на Техничком факултету у Љубљани.

⁹ Предраг Драгојевић, *Историја уметности у Србији у првој половини XX века*, 144.

„пореклу“ иконолошке методе у Радојчићевим истраживањима. Разматрање питања сусрета Радојчића са иконолошком методом и о путевима њеног уласка у Радојчићев научни рад и тиме у српску историју уметности ставило нас је и пред задатак да претходно претресемо сложено питање које гласи: што је то иконолошка метода. В. Хекшер (William S. Heckscher) је још пре пола столећа препознао проблем њеног прецизног одређења. У једном предавању је констатовао да упркос свим истраживачима можемо тек „навести о чему се у иконологији ради. Но оно што још увек ствара потешкоће, па се чак чини и немогућим, јест настојање да се постигне задовољавајући опис иконолошке методе“.¹⁰ Иконологија у делу и схватању њеног родоначелника Абија Варбурга (Aby Warburg) сигурно није иконологија коју разрађује и примењује у свом истраживачком раду Ервин Панофски (Erwin Panofsky). Премда је Панофски свој модел у потпуности профилисао и учинио најјутитајнијим методолошким обрасцем историје уметности средине 20. столећа на англоамеричком подручју, никако се не може рећи да је он надоградио, превладао или потиснуо ранији Варбургов модел, уколико о „Варбурговом моделу“, на начин на који се нпр. појављује „модел Панофског“, уопште може бити речи. Не може се рећи ни да је „развој“ иконолошке методе заустављен на облику који јој је дао Панофски.

¹⁰ William S. Heckscher, *Geneza ikonologije*, у: Aby Warburg, *Ritual zmije*, Zagreb 1996, 125.

1. Руска школа историје уметности

Код руских научника се, као и код западноевропских, средином 19. столећа појављује интерес за истраживање властите колективне народне уметности. Основа интереса је романтичарска идеја „синтезе“ научне и моралне делатности на основу уметности заснована на Шелинговој (F. W. J. Schelling) филозофији. Научници којима су на челу били браћа Грим (Grimm) у фолклору и народној књижевности су видели пут којим се иде према народној историји. Њихова пажња је пре свега била усмерена на усмено народно стваралаштво – поезију и приповетке – и језик.¹¹ У Европи је, такође под утицајем романтизма, у научном изучавању средњовековне уметности доминантна била културно-историјска метода. У најранијим фазама истраживања староруске уметности ова се метода било ненамерно, било намерно у Русији није хтела користити у пуном капацитету.¹²

¹¹ Покрет, који је потекао из Немачке и којег су прихватиле многе европске земље, подједнако је захватио фолклор и литературу. Назван је „митолошка школа“. Почивао је на ставу Шелинга (да је митологија „нужан услов и основни материјал свеколике уметности“ и ставу Ф. Шлегела (Friedrich Schlegel) да је митологија „срж и центар поезије“. А. Шлегел (August Schlegel) поставља митологију као основу за ренесансу у националној уметности којој уметници треба да се окрену. Учење ове школе добило је дефинитиван облик у делу браће Грим – *Германска митологија* 1835. Према њиховој теорији народна поезија је имала божански извор, а фолклор је био несвесна и нелична креација „народне душе“. Браћа Грим су, користећи се компаративном методом, ову теорију применили и на много старију „универзалну“ митологију. Митолошка школа је имала два основна правца: етимолошки (лингвистичка реконструкција примарног значења мита) и аналошка компарација митова сличног садржаја. Представници митолошке школе у Русији су били А. Н. Афанасијев, Ф. И. Буслајев, О. Ф. Милер.

Методу и многе закључке митолошке школе су следеће генерације научника – међу којима су били и представници теорије миграција и бивши заговорници митолошке теорије Буслајев и Веселовски – одбациле. Међутим, школа је играла важну улогу у развоју митолошког проучавања. Помогла је у сакупљању фолклора разних народа; поставила је низ теоретских питања, укључујући и питање о националном карактеру уметности; поставила је темеље за компаративне студије митологије, фолклора и књижевности. Сем тога представници ове школе сакупили су обиман материјал који су користили и њихови наследници који су критиковали њихово прецењивање улоге митологије у историји уметности.

¹² И. Кызаслова сматра да је за њу у Русији примеренији назив историјско-културолошка метода пошто је акценат на истраживању не сасвим одређених појмова „историје живота“, „старине“, „народности“. И. Л. Кызаслова, *История изучения византийского и древнерусского искусства в России*, Москва 1985, 36.

У Русији се средином 19. столећа истраживања уметности у широким оквирима старе народне културе почиње полако да напуштају у корист појединих делова културе, пре свега старог иконописа.¹³

Крајем четрдесетих година 19. столећа, И. М. Снегирев је први јасно формулисао методолошки принцип младе дисциплине – неопходност показивања везе уметности с „духом“ периода.¹⁴

До средине 19. столећа био је проучен цео низ историјских извора о уметности Русије на којима су се заснивале оцене уметности од 10. до 15. столећа, а уз то било је и покушаја да се формирају опште шеме развитка уметности, али до стварања општеприхваћене шеме није дошло. У то време се поставља и питање о узајамном односу садржаја и форме у иконопису, при чему се истицала грубост форме. Са друге стране, Сахаров је поставио и питање: „Не судимо ли ми по својим мерилима стари свет и његову уметност?“ Није ли се нужно „присетити пре свега, што је црква тада тражила од иконописца“.¹⁵

Када је А. Н. Дидрон (Adolphe Napoleon Didron) 1845. пронашао атоску ерминију појачао се интерес за иконографску тематику, а отворило се и питање о степену стваралачке слободе средњовековног уметника.

У годинама које следе, на горњим основама, а кроз научни рад Ф. И. Буслајева и Н. П. Кондакова, формираће се истраживање староруске уметности као самостална научна дисциплина која ће од почетка подразумевати и проучавање византијске уметности у целини; интерес за византијске старине био је у Русији од почетка и природан и патриотски.¹⁶ Истраживање староруске уметности у

¹³ И. П. Сахаров, *Исследование о русском иконописании* I-II, Санкт Петербург 1849.

¹⁴ И. М. Снегирев, *О значении отечественной иконописи*, Санкт Петербург 1848, 3.

¹⁵ *Кызаслова*, 37.

¹⁶ А. А. Куник не само да је подцртао значај научног познавања Византије већ је и најавио да је изучавање историје Византије неопходно за специјалисте за руску историју због тога што је последња, по његовим речима, већим својим делом одраз византијске. Куник А. А. *Почему Византия остается загадкой во всемирной истории?*, у: Ученые записки Императорской Академии наук по I и III отделениям, Т. II. Вып. 3, Санкт Петербург 1853, 441; Сахаров је био мишљења да без истраживања византијске уметности није могуће схватити нити правилно оценити староруску. Кизаслова, 37. Буслајев је 1862. као задатак руских научника поставио и „обогаћивање истраживања западних научника о старохришћанској и византијској уметности“. Е. К. Редин, *Феодор Иванович Буслаев. Обзор (преглед) трудов его по истории и археологии искусства*, у: Ф. И. Буслаев, *Древнерусская литература и православное искусство*, Санкт Петербург 2002, 31.

На крају, и Кондаков износи све аргументе због којих је изучавање не само Византије већ и Оријента у целини обавезно за руске научнике: „Руска наука треба да конструише научни темел

радовима руских научника било је готово увек повезано са изучавањем византијске, али и уметности осталих Словена, те уметности ренесансе. Интерес за ове теме условило је у руској науци рану појаву проблема уметничких утицаја и покушаја одређења посебности националне културе.

Федор Иванович Буслајев

На својим путовањима по Европи од 1839. до 1880. године – било их је укупно пет – Буслајев¹⁷ се предано упознавао са уметничким и научним вредностима Запада и са његовим научницима. На први пут је кренуо у мају 1839. и то као приватни учитељ деце грофа Сергеја Г. Строганова.¹⁸ На путу је тумач и водич био гроф, а Буслајев је, заједно са његовом децом, учио од њега историју

своје теме на Византији. Верујемо да су истраживања антике и уметности Истока обавезни за руску археологију, не само због тога што су нам сродни и стога разумљиви већ и зато што они чине и наше историјско наслеђе; отуда ово представља данас једини начин за успостављање у руској археологији компаративне научне методе.“ *Византијске цркве и споменици Консатинтинопоља*, Одеса 1886, III – IV.

¹⁷ Федор Иванович Буслајев (1818 – 1897). Рођен је у околини Пензе у чиновничкој породици. Гимназију је завршио у Пензи. По завршетку студија филологије на Московском универзитету 1838, почиње да ради као учитељ. Као приватни учитељ у породици грофа С. Г. Строганова прати га на двогодишњем путу по Немачкој, Француској и Италији. Универзитетску каријеру на Московском универзитету Буслајев започиње 1842. Од 1860 је члан руске Академије. Под утицајем „Граматики немачког језика“ Јакова Грима главни правац његовог научног рада постаје историја руског језика. После другог издања своје Историјске граматике руског језика 1863. интензивније се посвећује историјскоуметничким темама пре свега истраживању византијске и руске иконографије, минијатура и орнаментике. До 60. година 19. столећа из области ликовне уметности објавио је чланке: „Изображение Страшного Суда по русским подлинникам“, „Византијская и древнерусская символика о рукописам от XV до конца XVI века“, „Древнерусская борода“, „Для истории русской живописи XVI века“, „Литература русских иконописных подлинников“, „Русская эстетика XVII века“, „Для биографии царского иконописца Симона Федоровича Ушакова“, „Видение Мартирия, основателя, Зеленой пустыни“, „Подлинник по редакции XVIII века“. Значај који је за руску филологију имала његова *Историјска граматика руског језика* за руску историју уметности има монографија *Обица понятия о русской иконописи* која је објављена 1866. Катедру напушта 1881. да би се посветио завршетку свога главног дела, књиге о илустрованим руским апокалипсама коју објављује 1884. године. После тога, због проблема са видом, готово да престаје да се бави научним радом.

¹⁸ Гроф је пре свега био одличан познавалац историје уметности и власник галерије слика, колекције грчког, римског и византијског новца и богате колекције старих икона. На другом путу по Европи 1864. Буслајев се упознаје са Вагеном (Gustav Waagen) у Берлину и пошто га је Ваген заинтересовао са холандско сликарство, пре Италије обилази Белгију и Холандију. Разлог трећег пута у иностранство 1870. био је западњачки рукопис из 12. столећа *Hortus Deliciarum*, који се чувао у Страсбуру (Strassburg), да би му постао очигледан однос западне илустрације према византијској.“ У Милану испитује византијске минијатуре, а у Равени мозаике. Четврти пут је за циљ имао Рим. Случај је хтео да се у Риму срео са грофом Строгановим са којим посећује предавања на немачком Археолошком институту, обилази галерије, посећује музеје. Пети пут путује у иностранство 1880. како би упознао рукописе апокалипсе на Западу. Посећује Бамберг, Минхен и Беч.

античке и хришћанске уметности и развијао укус. Пут по Италији и Немачкој трајао је две године. Буслајев је себе до краја живота представљао као грофовог ученика. У својим мемоарима је записао: „Он је био за мене други универзитет.. виши и завршни.“¹⁹

Први текст из ликовне области који је објавио био је о цркви Светог Петра у Риму, а објављен је 1842. после повратка из иностранства.²⁰

Већ на првом путу по Европи Буслајев је почео са набавком књига из историје уметности за своју библиотеку. У Дрездену је купио Винкелманову (Wincklemann) „Историју старе класичне уметности“ и Куглерову (Kugler) „Историју сликарства“.²¹ Под утицајем ове литературе заинтересовао се пре свега за класичну уметност и то за канонске црте античке уметности.

У првом раду о античкој уметности – *Женски типови у извајаним грчким богињама* (1851) – Буслајев се упушта у решавање проблема канона. Овај проблем није затворио само у хронолошке оквире антике, већ га је сагледавао према хоризонту поставки старохришћанске и уметности Византије. Средњовековна уметност је, следећи античку скулптуру по закону типичности – по коме једном за свагда лице и одећа одређеног типа добијају свој познати карактер – дошла до резултата да су личности и сцене од стране свих били схваћени у њиховом садашњем смислу.²² Буслајев је по речима Кизаслове „оправдано разматрао

¹⁹ С. Г. Строганов је 1849. издао своју „археолошку монографију“ о цркви Светог Димитрија у Владимиру на Кљазми са краја 12. столећа. Та монографија је за Буслајева, који је са њом био упознат и пре него што је изашла, имала пресудан утицај. Помоћ Строганова Буслајеву се наставила и у домовини, и Буслајев је „Руску илустровану Апокалипсу“ која је објављена две године после грофове смрти посветио човеку који му је отворио врата света ликовне уметности.

²⁰ Исте је године написао и чланак из митолошке области *Српска бајка о цару Трајану*.

²¹ Радови Куглера упознали су Буслајева са европском културно-историјском методом. Кизаслова претпоставља да се под Куглеровим утицајем код Буслајева појавило и схватање о историчности критеријума естетских оцена. Касније је, кад му је интерес за иконографску димензију средњовековне уметности дошао у први план, за своју библиотеку набавио збирку „Емблемата“, речника хришћанске иконографије који су издавани од краја 16. до краја 18. ст. и који представљају праисторију иконографије у Европи. Буслајев је, уз европске књиге које су за тему имале иконографију и на које се у својим радовима позивао, у својој библиотеци имао и Буркхартову (Jakob Burckhard), „Историју Ренесансе у Италији“ и „Историју италијанског сликарства“ од Кроа и Кавалказеле (Joseph Crowe, Giovanni Cavalcaselle). Кондаков је Буслајева називао „европским научником“. *Кизаслова*, 42.

²² Т. И. Буслаев, *Общия понятия о русской иконописи*, у: Сочинения Т. И. Буслаева I, Санктпетербург 1908, 158.

механизам слагања типова у античкој уметности као пројављивање општих закона људског мишљења при изградњи канонизованих приказа“.²³

Буслајев је следећи Јакова Грима дошао до уверења да су речи у почетку изражавале очигледни ликовни утисак. „На тај начин ја сам на крају открио, животну, скривену везу међу двама тако удаљеним подручјима мојих научних интереса какве су историја уметности с класичним старинама и граматика руског језика.“²⁴

У радовима из шестог десетлећа он ликовне и литерарне елементе средњовековних илустрованих рукописа сагледава као органску естетску целину, чиме је створио основу за развој руске науке о уметности. Цела средњовековна иконографија била је за Буслајева специфични приказивачки систем међуодноса уметности и литературе који је утврђивала и освештавала религија. Установио неколико иконографских етапа: претходна, општи период ранохришћанског „предања“, византијски, њему паралелни западни и на крају староруски период.²⁵ Систематски је излагао типологију Христових ликова, ликова апостола, Софије, ђавола те сцена из појединих циклуса. Највише пажње је посветио истраживању иконографских шема „сложених“ икона попут „Верују“ или „Единородни син“. Описивао је и алегоријско-симболичке форме, пре свега на приказима директно повезаним са античким уметничким наслеђем. Типови у виду хришћанских икона су „религиозни портрети“. Тип приказаног лица је трајао у уметности, а посебно на нарочито поштованим иконама је постајао образац за цео низ споменика. Након вишегодишњег истраживања изнео је закључак да због закона типичности у византијском стилу који тежи ка непокретности и беживотности не треба приговарати као што се не приговара ни античкој скулптури због тога што се и уз типичност придржава реалности и не спутава уметничке слободе. Пошто је тип целина портретног начела с идеалним, портретност, коју су захтевали у свештеним иконама, требала се разумевати у смислу одређеног идеалног типа који „у себи сједињује портретност с идеалношћу“.²⁶

²³ *Кызаслова*, 56.

²⁴ Ф.И. Буслаев, *Мои воспоминания*, Москва 1897, 282.

²⁵ *Кызаслова*, 58.

²⁶ Т. И. Буслаев, *Сочинения* I, 158.

Став Буслајева према стваралачкој слободи уметника у источнохришћанској уметности изграђен је не само на основу сагледавања слободе уметника у антици већ и на основу положаја уметника на Западу. Према ствараоцу на Западу и уметник и писац на Истоку изгледају као кописти „предања“. Међутим, Буслајев утврђује да иконографија не спутава слободу ствараоца, али да у Русији ипак није могућ развитак уметникове личности који је могућ на Западу у смислу изградње генијалног мајстора. Уметник је допуњавао у минијатурама идеје текста и тако изражавао своја лична схватања и погледе. Максимална слобода је била могућа при осликавању фантастичних тема, које нису прецизно описане у тексту па је уметник имао слободу тумачења. Простор слободе ствараоца видео је и у ситуацијама када постоји више варијанти неке сцене па он може да изабере ону која му је ближа. Уверење Буслајева је било и да је слободно уметничко „одуховљавање“ неопходан услов за постојање стваралаштва.²⁷ Према је имао озбиљан интерес за проблеме уметничке форме код њега су конкретне анализе форме и стилистичких обележја заузимале скромно место и нису имале систематичан карактер.²⁸

Сматрао је да садржај „одређује“ форму и да учење о форми може бити убедљиво само уз изучавање њеног живог, „органског“ односа са садржајем. Прецизнију разраду ових важних ставова Буслајев није спровео, па на основу тога Кизаслова закључује да је до њих дошао интуитивно.²⁹

Он је, испитујући начине приказивања нарушеног јединства простора и времена које је разрадио средњовековни уметник – сједињавања неколико епизода у једну сцену, приказивања покрета преко низа сукцесивних тренутака, приказивања сцене у унутрашњости као сцене на фону здања – направио одлучујуће кораке у правцу схватања и тачне оцене уметничког језика средњовековне уметности.

Буслајев је истовремено заговарао естетско просуђивање уметничких дела и инсистирао на изучавању дела уметности свих епоха и народа и њиховом

²⁷ Кизаслова, 61.

²⁸ Он је ограничавао интерпретацију форме и због тога – како је сам рекао – што би она била несхватљива његовим читаоцима. Био је мишљења да би његови естетички заноси у његовој отаџбини „били схваћени као халуцинација – или би, што је још горе – (послужили) за досетљивости лицемера“. Кизаслова, 66.

²⁹ Кизаслова, 67.

уважавању, а није постављао ни оштре границе у средњовековној култури између уметности и заната. Ипак је на основу естетског критеријума спроводио одабир ликовних и литерарних дела која је узимао за предмет истраживања било у науци о литератури било о уметности. Али, његов генерални поглед на естетску компоненту старе руске уметности полазио је од става: „Простодушна прошлост није познавала никакве препреке за изражавање својих идеја, није се притискала никаквим техничким условљавањима префињености.“³⁰ Упркос овом гледању на средњовековну форму он ће често у својим делима свесно нарушаваће изгледа стварности у приказу објашњавати и недовољном вештином уметника: „Постепено изобличавање античке лепоте и натурализма у старохришћанској и византијској уметности, које има узрок у невештини средњовековних мајстора, само је себе претворило у нове форме стила...“³¹

Његова теза је да се средњовековна уметност није отуђивала од „лепоте“, али није јој давала искључиви значај као античка уметност. Најбоља дела византијске минијатуре сматрао је једнако вредним као цртеже самог Рафаела, а њихова колористичка својства равна онима на сликама Тицијана и Рубенса. Византијски стил је у раду из 1875. године окарактерисао као синтезу идеалне лепоте и „натуралности“.³² У староруској уметности видео је мешавину префињених и грубих форми због тога што је Русија прихватила византијско наслеђе у време његовог опадања. Док је са једне стране сматрао да су фреске и мозаици 11 – 12. столећа врхунац руске уметности, са друге је у делима 16. и 17. столећа видео обнову античке префињености и врхунац према коме су се кретале.³³

³⁰ Т. И. Буслаев, *Сочинения* II, 150. Сличан став ће се за безмало пола столећа поновити у утицајном Ригловом (Alois Riegl) учењу.

³¹ Т. И. Буслаев, *Апокалипсис* II, Санктпетербург 1884, 203.

³² Т. И. Буслаев, *Мои досуги* I, Москва 1866, 4 – 5.

³³ О томе да је ценио вредности старе руске уметности говори и чињеница да је позивао руске научнике на истраживање руских старина и њихову „примену“ у савременој уметности због тога што је она, уз све остало, и основа руске народности. Иконопис је за Буслајева до његових дана био суштински елемент живота руског народа и он је „замислио да са још неким љубитељима староруске уметности оснује иконописно братство или тачније, целу академију, у састав које би ушли и научници и уметници“. Циљ је био да се иконопис изведе из занатства у вишу област слободне уметничке делатности и да се прошири обавештеност иконописца и образује његов укус. Не зна се што је омело тај пројекат из 1863. Е. К. Редин, *Феодор Иванович Буслаев. Обзор трудов его по истории и археологии искусства*, у: Ф. И. Буслаев, *Древнерусская литература и православное искусство*, Санкт Петербург 2002, 32.

На својим путовањима и кроз контакте са европским научницима,³⁴ он је стицао широка и подробна обавештења не само о актуелним тренуцима историје уметности већ и о савременим европским филозофским и естетичким усмерењима. Чланак *Задачи естетске критике* је кратки трактат у коме се Буслајев дотиче важних питања попут појмова реализма, натурализма, идеализма и материјализма у уметности. Своје погледе на задатке уметности заснива на примерима из савремене европске уметности којима прикључује и руске примере. Задатак који стоји пред уметником је да „проповеда истину живота“. Услове које уметник треба да испуни како би постигао тај циљ је добра обавештеност, високо образовање и развијен укус који подразумева естетичко образовање. „Укус не може бити правилно развијен само на новим делима. Неопходно је изучавање целог уметничког предања које нам је завештано од прошлих времена.“³⁵

Преко грофа Строганова Буслајев се упознао и са руским ерминијама, упутством за иконописце и кључним жанром за научну разраду староруског иконописа.³⁶

Ерминија (*подлинник*) је споменик који буквално обједињује у себи стваралачко начело и литературе и уметности. Буслајев је писао да је после иконоборачке епохе учињен одлучујући корак у одређивању основног круга сижеа у уметности и карактера њиховог приказивања који је чинио садржај ерминија. Ерминије су, по његовом тумачењу, саставили сами уметници, а не духовници, што је довело до тезе да је канонизација уметности настала по сили унутрашњих

³⁴ Био му је познат фактички материјал који је западњачка наука истражила. Писао је рецензије за многе радове својих западних колега. Ти су радови имали теме које су се односиле на паралелно истраживање западне и руске уметности, античке основе византијских споменика, узајамне везе уметности и заната у средњем веку. Ж. П. Рихтер (Jan Paul Richter) му је посветио књигу „Die Mosaiken von Ravenna“ (1878). Буслајев је супротставио своје погледе на каноничност у византијској уметности погледима великих специјалиста Запада. Био је критичан према ставовима Куглера (Franz Kugler), Шнасеа (Carl Schnaase), Виолета ле Дика (Eugen Viollet-le-Duc) о староруском уметничком наслеђу. Написао је и кратак приказ развоја немачке науке о уметности. Добре односе са европским научницима приписао је „суштини саме компаративне научне методе“. Међутим, Буслајевљеви радови готово да се нису преводили на друге језике.

³⁵ *Кызаслова*, 34.

³⁶ Ф. И. Буслаев, *Мои воспоминания*, 323 – 324. Тад почиње и рад Буслајева на истраживању и сакупљању руских илустрованих рукописа. Сакупио их је 150.

потреба уметности.³⁷ У ерминијама је Буслајев видео кључ за све загонетке средњовековног уметничког света и за разоткривање свег старог стваралаштва. Он их је видео као спремиште уметничко-религиозних идеја наших предака и њихових представа о иконопису у целини.

На основу истраживања иконописних ерминија он је кренуо у истраживање уметничког наслеђа старе Русије, а да при том није прекидао везу са филологијом.³⁸ У његовом погледу на средњи век литерарне и уметничке идеје стајале су у сазнању народа као неразорива целина, будући да су у својим замецима усмерени на религиозно созерцање. „Религија је тад упила све духовне интересе човека“,³⁹ а „уметнички стил увек одговара литератури“.⁴⁰

Ове своје опште погледе Буслајев је конкретизовао при анализи појединачних споменика. Анализирајући једну легенду, Буслајев је упоредио „симетричне“ догађаје на којима се заснива сиже са строгим размештајем фигура и целих сцена у средњовековном сликарству.⁴¹ Он је овај приступ проширио до обима да је повезивао конзервативне тенденције у уметности Русије с аналогним процесима у историјском животу народа. Усмерио је интелектуални напор „према разумевању староруског живота, у његовој потпуности и по деловима, путем детаљног истраживања појединачних споменика“.⁴²

По завршетку студија, делом и под утицајем научних путовања по Европи која ће потом уследити, Буслајев је одступио од основне тезе својих професора славенофила – заступника теорије „службене народности“ – о апсолутној религиозности руског народа. Сматрао је да им недостаје критички приступ изворима због чега су произвољно тумачили смисао руске литературе. Сам је имао критички став и према славенофилству, али и према западној култури. Славенофилству је приговарао употребу „методе сањалачких умовања“,

³⁷ *Кызаслова*, 56.

³⁸ „Историчар литературе веома често у минијатурама којима је украшен рукопис до краја ишчитава мисли писца које нису у потпуности изражене у редовима...за историју литературе минијатуре су половина, и веома често, главна половина материјала која се ставља у рукопис.“ *Мои воспоминания*, 368. *Кызаслова*, 51.

³⁹ Ф. И. Буслаев, *Сочинения* II, 199.

⁴⁰ *Исто*, 234

⁴¹ *Исто*, 220 – 251.

⁴² *Исто*, 51.

ирационализам и мистицизам, а западњацима, са којима га је зближавало признавање културне заједнице свих народа, однос према народној старини. Он је православну и западнохришћанску културу сматрао крајностима и приступао им је са објективношћу научника.⁴³ Полазио је од схватања да је извор средњовековне уметности и на Истоку и на Западу исти, али да је у првом делу медијевала византијска уметност била доминантнија. Византијски утицај на Запад завршен је у 12 – 13 столећу, када је, по његовом мишљењу, Запад открио „нове изворе религиозног надахнућа“ и почео да формира благотворни савез уметности и науке. Она страна која даје сада је постала Запад.⁴⁴

Своју концепцију процеса развоја уметности Буслајев је најпре, и можда најпластичније, изнео у тексту *Опита схватања о руском иконопису*. Руску уметност он овде одређује кроз разлику према западној: „Уметност руска самим кашњењем у развиту задржана је до касног времена у потпуној чистоти у областима религиозног стила, без било каквих страних примеса, остала је уметношћу црквеном. Са свом опипљивошћу вањских форми у њој се одразила чврста самосталност и посебност руске народности у свој њеној неразоривој моћи ствараној кроз векове кашњења и застоја, у њеној непоколебљивој верности једном преузетим принципима, у њеној првобитној једноставности и суровости ћуди.“

Посебно поглавље студије посветио је Буслајев прегледу руских иконописних ерминија у којима су се сјединили „наука и религија, теорија и пракса, уметност и занат“ и, с обзиром на њихов сложени састав, теоретски је одредио и свој метод: „То је историјско-компаративна метода; полазна тачка те методе је појашњавање уметничког религиозног предања.“⁴⁵

У постојаности сакралног карактера руске уметности Буслајев је видео етичку вредност, а етичко гледање на одређене појаве у историји уметности условило је његово вредновање и у област теорије уметности. Полазећи од тезе да је уметност Русије сачувала вековно „предање“, Буслајев је пратио судбину

⁴³ Д. В. Айналов, *Академик Н. П. Кондаков как историк искусства и методолог*, у: Н. П. Кондаков, *Воспоминания и думы*, Москва 2002, 331.

⁴⁴ Касније у *Русский лицевой Апокалипсис*, Москва 1884, 54 – 55, Буслајев пише да је западњачки утицај на руску уметност имао два вида: условио је пад иконографије и благотворно је деловао на преображај стила и технике.

⁴⁵ Е. К. Редин, *Феодор Иванович Буслаев. Обзор трудов его по истории и археологии искусства*, у: Ф. И. Буслаев, *Древнерусская литература и православное искусство*, Санкт Петербург 2002, 23

„предања“ од појединих момената у уметничком мишљењу антике, преко ранохришћанске и византијске уметности, до староруске. До карактеристика руске уметности долазио је кроз њено поређење и са уметношћу Византије и са уметношћу Западне Европе.

Врхунац научне каријере Ф. И. Буслајева је двотомна књига на којој је научник радио осам година и обрадио илустрације из 41 руског рукописа настале од 16. до 19. столећа које су повезане са темом Страшног суда (*апокалипсис*).⁴⁶ Најстарији руски прикази Страшног суда су датирани у 16. столеће и потпуно је непознат њихов византијски предложак. Буслајев је за циљ поставио и откривање почетака апокалиптичне иконографије у старохришћанској, византијској и средњовековној уметности компаративно-историјским методом на основу „мало значајних остатака сачуваних у мозаицима и минијатурама“.⁴⁷

Утврдио је да „у иконографији нису у првом плану уметнички интереси, већ созерцање св. текстова“ и да чување „предања“ у земљама византијског круга није било застој, „ленствено кашњење“, већ конзерватизам.⁴⁸

И овде је сам материјал Буслајеву, како сам пише, наметнуо да у обради користи упоредно-историјску методу која омогућује изучавање свих области руске уметности и њеног старог корења.⁴⁹ За методу којом је приступио њиховој обради и обликовању књиге Буслајев каже да је „строго потврдна и егзактна (...) Ја описујем рукописе, а не редакције (...) и из тога описивања изводим предлоге о редакцијама на основама тачних обележја која ми даје тај или други рукопис“.⁵⁰ На свакој страници обраћао је пажњу на одступања минијатуриста од текста, на преосмишљавање позајмица.⁵¹ Трудио се да за анализу изабере рукописе по

⁴⁶ Ф. И. Буслаев, *Русский лицевой Апокалипсис*, I-II, Санктпетербург 1884.

⁴⁷ *Редин*, 27.

⁴⁸ Ф. И. Буслаев, *Апокалипсис* II, 182, 190.

⁴⁹ *Исто*, 28, 53, 57.

⁵⁰ *Кызаслова*, 70. Посао на одређивању „редакција“ које ће још приљежније приступити Кондаков и на њима направити конструкцију целе историје уметности у Византији можда је најистакнутији индикатор филолошке природе руске историје уметности у другој половини 19. столећа.

⁵¹ Синтагми „унутрашња иконографија“ која се јавља у овом раду овде не можемо дати већи значај већ само упутити на интересантну термилошку подударност са термилошким одређењем „иконологије“ Панофског у четвртој деценији 20. столећа. Пре тога на ову тему се освртао и Кондаков. Види и фусноту 87 на 24 страници овог рада.

естетичком квалитету њихових илустрација, премда је укључио и одређен број просечних примерака.

Каснији руски историчари уметности ће му приговарати да је због прихватања концепта развоја, односно теорије о процвату и опадању уметности, потценио руску уметност како у односу на византијску коју је наставила тако и у односу на западњачку која је кренула у другом правцу. Приговор међутим губи из вида јасан став Буслајева да је руски „иконопис са својим вишестолетним кашњењем, свим својим недостацима искупио (...) себе чистотом строгог црквеног стила“ који се рано изгубио у Европи.⁵² Стари руски уметници су „вањску лепоту“ жртвовали религиозној идеји, али су на њено место, као уметнички идеал, поставили „благородство“. Тај идеал је изнад животних идеала и у њему „је руски народ изразио своје схватање људског достојанства“. Тим идеалима се „молитвено обраћа као моделима и руководиоцима свога живота“.⁵³ На тај начин уметност Русије је у целини „испунила“ празнине у уметности Запада и успоставила са њом „складну целину у општој слици историје светског уметничког процеса“.⁵⁴

Праћење историјског развоја уметности и тражење закономерности у њему довело је Буслајева пред питање о утицају блиских уметничких култура. Утицаји на јаке народе, по његовом мишљењу – а Русе је Буслајев сматрао за такве – доносе само корист, пошто такав народ има „снагу да претвори у своје власништво све што му долази извана“, односно да „усвоји за себе из страног само оно што је у складу са његовом суштином“.⁵⁵

Буслајев је пренео методу коју је разрадио на језичком материјалу,⁵⁶ поезији и литератури у сферу изучавања приказивачке уметности. Та метода коју је он

⁵² Ф. И. Буслаев, *Сочинения* I, 31.

⁵³ *Исто*, 32.

⁵⁴ *Исто*, 2.

⁵⁵ Ф. И. Буслаев, *Сочинения* II, 79.

⁵⁶ Буслајев је 1844. представио своју методу у филолошким истраживањима као историјско-упоредну уз појашњење да је „историјски чак истовремено и упоредни јер претпоставља упоређивање форми језика у различитим периодима времена, а упоредни истовремено и историјски јер упоређује језике различитих времена“. *Кызаслова*, 52.

назвао успоредно-историјском укључивала је и културно-историјске принципе изучавања.⁵⁷

Дијахроно, то је била успоредно-историјска, а синхроно, културолошко-упоредна метода. Одређени ликовни приказ, нпр. Страшни суд, у руској уметности упоређује се најпре са литерарним описима догађаја, затим са народним стваралаштвом, па византијским и западњачким примерима. То условљава кретање научног истраживања како по вертикалним, историјским дијахроним линијама, тако и по хоризонталним културолошким равнима.

Помоћу нове методе најпре је утврдио научни приступ истраживању језика, поезије и литературе, а затим је проширио границе дисциплине све до опште слике света. Уз широку, снажну, али уз то и упркос томе и прецизну научну мисао, код њега је био развијен и уметнички укус. Они који су приказивали његов рад истицали су његов литерарни таленат и добар стил писања.

Међутим, Буслајев није установио прецизан појмовни ни постојан термилошки апарат. Уместо термина „стил“, на пример, користио је као синонине речи „манир“, „начин“, „вањска форма“. Под „стилом“ је подразумевао својства појединачног споменика, групе споменика, целе уметничке епохе, смера или уметничког генија народа. Помињао је религиозни, побожни, црквени, иконописни, иконографски, портретни, симболички, утврђени, строги или оштри стил. Синтагма „тератолошки стил“ се односи само на предметни садржај приказа. Даљи правац руске историје уметности кретао се путем који је Буслајев трасирао и припремио. Утолико се после његове смрти говорило о „буслајевској школи“⁵⁸ и предлагало да се сећање на њега у Русији одржава на начи на који се у Немачкој одржава на Винкелмана.⁵⁹

⁵⁷ Кизаслова предности ове методе види у томе што она „омогућује постизање оптималних резултата при појави општих тенденција у развоју уметности или при раду са уметничким културама које су постигле висок степен каноничности. Његове су еуристичке могућности ограничене у сфери анализе индивидуалног стваралаштва.“ Затим, ова метода је ефективна у примени на разноврсни материјал и материјал из разних епоха и разних народа. Она даје могућност да се одреди место одвојених факата у изгубљеном културном контексту и као треће, усмерена је у основи на упознавање закона промене уметничке форме. Недостатак је методе „склоност ка апстраховању у анализи историјско-генеричких процеса од историје друштва и културе у целини“. *Кизаслова*, 46.

⁵⁸ Ајналов школу Буслајева назива универзалном, *Ајналов* 2002, 331.

⁵⁹ *Редин*, 35.

Никодим Павлович Кондаков

Н. П. Кондаков⁶⁰ у рецензији за *Русский лицевой Апокалипсис*⁶¹ пише да је Буслајева упоредно историјска метода усмерена на изучавање иконографије, пре

⁶⁰ Никодим Павлович Кондаков (1844 – 1925) је рођен у Курској губернији. Био је син управника имања грофова Трубецкој. Парохијску школу и гимназију је похађао у Москви. Од 1861. до 1865. је студирао на Историјско-филолошком факултету Московског универзитета. Код Буслајева је слушао само историју литературе, а историју уметности код К. К. Герца, чија предавања на њега нису оставила посебан утисак. Тек по завршетку студија, под утицајем Буслајева је почела да га интересује „хришћанска“ уметност. Од 1871. је предавао теорију и историју уметности на Новорусиском универзитету у Одеси, а приступни говор му је био *Наука классической археологии и теория искусств*. Магистрирао је са радом *Памятник Гарний из Малой Азии и символика греческого искусства*. Докторирао је 1876. са темом *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*. Опонент на одбрани му је био Буслајев.

Од 1888. је предавао на Санктпетрбуршком универзитету и на „Вишем женском курсу“. Постаје виши кустос у Ермитажу. Наставља да се бави византијском уметношћу и проширује истраживање на староруску уметничку культуру.

Кондаков је од 1867. изучавао уметност и историју уметности на путовањим по Европи. На овим путовањима успоставља контакте са немачким, италијанским и француским научницима и укључује у методолошка тражења европске науке о уметности. Оцењивао је рад својих страних колега.

Организовао је и спроводио научна путовања по Русији и иностранству: Синај (1881), Италија и Турска (1882), Крим (1888) Кавказ (1889), Грузија (1890), Сирија и Палестин (1891), Атос (1898), Македонија (1900). Сваки тај пут завршавао се са „издањем монументалног дела, који је доносио огромни потпуно нов материјал“. В. Н. Лазарев, *Никодим Павлович Кондаков*, у: *Византијска живопись*, Москва 1971, 8.

На почетку грађанског рата у Русији, 1917. склања се на Јалту, а 1918. и 1919. поново предаје на Новоросијском универзитету у Одеси. Године 1920. преко Константинопоља одлази у Софију где је до јесени 1922. предавао на универзитету. На Карлов универзитет у Прагу прешао је 1922. године. Умро је у Прагу 1925.

Превод текста његове дисертације на француски језик 1886. донео је Кондакову европско признање статуса водећег специјалисте за историју византијског уметничког наслеђа. Високу репутацију је утврдио својим каснијим радовима: *Мозаики мечети Кахрие-џамиси в Константинополе*, Одесса 1880, *Путешествие на Синай в 1881 году. Из путевых впечатлений. Древности Синайского монастыря*, Одесса 1882, *Византийские церкви и памятники Константинополя* (Одесса 1886), *Русские древности в памятниках искусства I – VI* (Санктпетербург 1888 – 1899, коауторство са И. И. Толстојем), *Византийские эмали* (Санктпетербург 1892), *Русские кладбища. Исследование древностей великокняжеского периода* (Санктпетербург, 1896), *Памятники христианского искусства на Афоне* (Санктпетербург 1902), *Археологическое путешествие по Сирии и Палестине* (Санктпетербург 1904), *Лицевой иконописный подлинник, Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа* (Санктпетербург 1905), *Македония. Археологическое путешествие* (Санктпетербург 1909), *Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с италянской живописью раннего Возрождения* (Санктпетербург 1911), *Иконография Богоматери I-II* (Санктпетербург 1914 – 1915). Постхумно је објављена монографија *Русская икона I - IV* (Праг 1928 – 1933). Скраћено издање ове књиге објављено је на енглеском језику 1927. у Оксфорду.

Кондаков је нарочито утицао на ставове представника француске школе – Дила (Charles Diehl), Мијеа (Gabriel Millet), Брејеа (Louis Brehier), Далтона (Ormonde Dalton) – посебно на њихову концепцију итало-критске школе. Док је почетком 20-тих био у Софији и Прагу извршио је утицај и на неке од бугарских и чешких научника. Учествовао је у Првом међународном конгресу византолога у Букурешту. У поводу прославе његове 80-годишњице узели су учешће многи страни научници. Грабар (Andre Grabar) му је посветио књигу о Бојани.

свега хришћанске.⁶² Окарактерисао ју је као естетско-историјску због тога што је била позвана да обухвати историју „унутрашњег садржаја“ уметности који је у тесној вези са историјом уметничке форме.⁶³

Рецензију књиге свога учитеља Кондаков је написао у време кад је већ био утврдио основне тачке властитих гледишта и вредновања. Тако, износећи овде да је бит методе коју користи Буслајев групирање рукописа по редкацијама и стиловима, Кондаков ће само поновити оно што је и њега самог руководило од самих почетака властитог научног рада.⁶⁴

Као филолошки образован предавао је у младости руски језик и филологију. Био је рецензент и литерарним радовима. Преводио је (Флобера) и писао је белетристику (*Син археолога*). И у научне књиге уноси литерарне описе. За време боравка у Прагу давао је часове ћерки председника Чехословачке Томаша Масарика.

Био је члан више руских академија, те Српске краљевске академије, Чешке и Бугарске академије наука. Одликован је са више руских и европских ордена, међу осталим и српским орденом Белог орла.

⁶¹ Н. П. Кондаков, *Рец. на књ.: Буслаев Ф. И. Русский лицевой Апокалипсис*, у: Журнал Министерства народного просвещения VII, Москва 1885.

⁶² Иконографија се обликовала и канонизовала у периоду до 9. столећа. На Западу је главни духовни пут почео скретати од ње у 16. столећу. У Русији она још живи, што је у вези са склоношћу Руса према црквеном животу. Утолико иконографска истраживања у Русији, у времену Кондакова, нису била нешто што је везано искључиво за прошлост, већ нешто што је од значаја за савремени живот и делатност. Унутрашњу иконографију или садржај треба, чини ми се по Кондакову да истражује и открива историја, док видљивом иконографијом треба да се бави историја уметности као историја стила због тога што је у византијској уметности уметност иконична, односно на специфичан начин типолошка. За њега су хришћански „уметничко религиозни типови и композиције“ иконографија (*История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*, 3). Иконографија је систем визуелних знакова чије су карактеристике апстрактност, идеалност, строго објективни и симболички карактер и у које опет, преко развоја саме форме, улазе елементи уметности. Утолико су у погледу Кондакова иконографија и форма нераздвојне у поједином уметничком делу и једна другу је „заробила“ (*Иконография Богоматери I*, Санктпетербург 1914 – 1915, 355). Појмови којима обједињује иконографију и стил су: „карактер испуњења“, „предаја“, „општи карактер приказа“, „иконаграфска манира“, „икописност“, „начин“, „уметничка манира“ и нови појам „стилска шема“. Његова чувена фраза је да иконографски „прогрес само прати уметничко кретање“ (*Иконография Богоматери I*, 195).

⁶³ „Сваком типу уметности својствене су одређене теме, сижеи и способности изражавања; тип се разликује не толико стилем и маниром колико духовним садржајем. (...) У хришћанској иконографији уметничка манира представе тесно је повезана са сижеом и даје му одређен смисао: усвајање те манире претпоставља усвајање одређеног садржаја религиозног изгледа богословске идеје.“ *Исто*, 114.

⁶⁴ „Налазећи главни интерес византијске уметности у њеној иконографији, ја сам поставио као задаћу посматрање што веће количине споменика те врсте у европским библиотекама и, држећи недовољним посматрање области византијске минијатуре искључиво по посебностима стила, сматрао сам за пожељно, уколико је могуће открити постојање познатих редакција, различите црте у типовима по месту и времену настанка, с тим да би одредио и опште историјско кретање које је стално постојало у тој области како се не би говорило о византијској традиционалности и мртвилу.“ *Отчет доцента Н. Кондакова о его занятях за границей с 1-го марта по 1-е сентября 1875 г.* у: Записки имп. Новоросийского университета XVIII ч. II, Одесса 1876, , 180 – 181.

Настављач и ученик Буслајева, Н. П. Кондаков је у приказу *Апокалипсиса* приговорио да метода наставника није у довољној мери специјализована. У предговору посмртном издању списа Буслајева, Кондаков је приговорио учитељу и то што је процену стила споменика „базирао на (...) субјективном естетском утиску“.⁶⁵

Ајналов је однос Буслајева и Кондакова описао следећим речима: „Н. П. је наследио од Буслајева све посебности његова усмерења. Неке делове тога усмерења Н. П. је продубио, друге ни мало није обрадио, али интереси школе су у њему били увек.“⁶⁶

Кондаков сам каже да није овисио од ауторитета и да је његова срећа што се ослањао само на Буслајева,⁶⁷ те то што је ценио „свежину“ како саме науке историје уметности тако и њеног дела „хришћанске уметности“.⁶⁸

Рад Буслајева на целини византијских минијатура сам по себи је „указао на пут за изучавање византијске приказивачке уметности“.⁶⁹ Другим речима, Буслајев је Кондакову дао подстицај и основу за израду конструкције историје византијске уметности у целини, коју је овај у својој дисертацији и извео. Али, треба имати на уму да је Кондаков, као и Буслајев, настојао да на историјски начин објасни „производе уметности у вези са идеалним усмерењем епохе и са саржајем литературе.“ Утолико циљ Кондакова, као ни Буслајева, по мишљењу Ајналова није био „класификација споменика, већ појашњење животних страна културе, идеја у смени епоха“.⁷⁰

Као и Буслајев, и Кондаков је свој научни интерес усмерио на антику, средњи век и ренесансу.⁷¹ Истраживао је њихове посебности, њихова сродства и разлике.

⁶⁵ Н. П. Кондаков, *Предисловие*, у: Сочинения Ф. И. Буслаева I, Санктпетербург 1908, II – III.

⁶⁶ Д. В. Ајналов 2002, 327.

⁶⁷ Н. П. Кондаков, *Воспоминания и думы*, Москва 2002, 90.

⁶⁸ *Исто*, 70.

⁶⁹ Н. П. Кондаков, *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*, Одесса 1876, 26. (Пловдив 2012, 31)

⁷⁰ Ајналов 2002, 333.

⁷¹ Један од првих објављених текстова Кондакова је приказ Каницових радова о православној уметности у Србији. Н. П. Кондаков, *Православное искусство в Сербии*, у: Сборник Общества Древнерусского Искусства, Москва 1866, 49 – 52.

У приступном обраћању у коме је објавио програм лекција које ће предавати на Новорусиском универзитету у Одеси 1871, Кондаков износи анализу усмерења и резултата историје уметности у Европи у последњих 30-40 година. Констатовао је да су описивање и атрибуција којима је у основи „уметничко-историјска анализа“ досегли висок ниво развита. Са позиције „уметничко митолошке“ школе, Кондаков је истицао важност истраживања „унутрашњег смисла“, „садржаја“ уметности.

Као и Буслајеву, и Кондакову је уметност била израз живота народа и његових духовних потреба. Циљ сваке историјске науке је видео у досезању народног погледа на свет или уметничког погледа на свет, што је проширило анализу споменика уметности и на њихову везу с различитим сферама идеологије и живота. Не само историју него и живот уметности схватао је Кондаков као један органски процес који не само да нема празнина него се не може делити на област „високе“ и примењене уметности. Занимала су га врхунска уметничка дела антике и средњег века, али такође и савремене народне иконе израђене на кори дрвета (лику) и античке грчке плесачице урађене у теракоти.

И у изградњи слике општег развита уметности Кондаков је сматрао да је будућност науке повезана са упоредним изучавањем различитих делова културе. Истраживања су му од 1873. усмерена и на културне односе источног и западног – овде на античком материјалу – света. У магистарском раду о споменику харпији у Малој Азији⁷² Кондаков назначавач тачке према којима ће у каснијем периоду бити усмерен његов интерес: то је типологија ликова на основу које групише споменике, затим однос симбола и алегорија са религиозном представом, однос на који је снажно утицала уметност Истока. С обзиром да споменик није видео већ да је о њему писао на основу цртежа, он се не задржава много на питањима стила, али указује на разлику између дела уметника и дела занатлија и супротставља „натуралност“ и „профињеност“ грубости и конвенционалности. Указује такође и на важност естетске оцене уметничког дела.

У тексту о грчким фигурама од теракоте у коме се античким темама још увек бави на начин „митолошке школе“, Кондаков је на путу да одвоји сакралну

⁷² Н. П. Кондаков, *Памятник гарпий из Малой Азии и символика греческого искусства*, Одесса 1873.

уметност од митолошко-религиозног сазнања. Премда се уметност и мит често додирују, оне за њега постају две различите области и њихов однос престаје бити такав да уметност увек зависи од мита.⁷³

Теоретска питања код Кондакова нису заузимала тако значајно место као у делима Буслајева.⁷⁴ У једном од својих ретких теоретских списа⁷⁵ Кондаков износи мишљење да је нужно да историчари уметности најпре студирају историју класичне уметности у којој је истраживање историје стилова и школа досегло највиши ниво.⁷⁶ Истраживање историчара уметности треба да иде у правцу „непосредног изучавања сваког споменика, на то како споменик утиче на посматрача и преноси му оно што је некад говорио уметнику који га је стварао. Никакве унапред постављене теорије о лепом не треба да ометају то непосредно посматрање и досезање старог споменика уметности“.⁷⁷ Естетичарским дедукцијама и нормативима Кондаков претпоставља научни пут чија је основа и почетак појединачни споменик. Овај став га представља као типичног представника индуктивне методе или „естетике одоздо“ која је владала у другој половини 19. и на почетку 20. столећа.⁷⁸

Од средине осамдесетих пажња Кондакова је највећим делом усмерена на средњовековни споменички материјал. Он увиђа да је за обраду споменика овога периода неопходно да се разради „естетички начин“ другачији од онога који је примењивао при обради античке грађе.⁷⁹

⁷³ Н. П. Кондаков, *Греческие терракотовые статуэтки в их отношении к искусству, религии и быту*, у: Записки Одесского общества истории и древностей XI, Одесса 1879, 32 – 34.

⁷⁴ „Премда сам завршио филозофију и био наговаран да останем на универзитету, филозофија ме је мало привлачила. Кант ме је замарао као и свако одвећ апстрактно мишљење.“ У: Н. П. Кондаков, *Воспоминания и думы*, 192. Њега није занимала филозофија, али, за разлику од Варбурга, ни психологија, већ само чињенице или оно што Лазарев назива „прагматична историја“. В. Н. Лазарев, *Никодим Павлович Кондаков*, 14.

⁷⁵ Н. П. Кондаков, *Наука классической археологии и теория искусства*, у: Записки имп. Новороссийского университета VIII, Одесса 1872, 1 – 42.

⁷⁶ Н. П. Кондаков, *Исто*. Античка уметност је и њему самом била школа у којој је изградио „научне начине истраживања стилова, и опште погледе на изучавање уметности, који су оживели научно изучавање византијске и руске уметности...“ Айналов 2002, 300.

⁷⁷ Н. П. Кондаков, *Наука классической археологии и теории искусства*, 4 – 5.

⁷⁸ Кондаков још 1924. истиче предност реалне стране и пажљивог одабира чињеница над општим расуђивањима. Прашка предавања су делимично објављена 1931. под насловом *Чтения по истории античного быта и культуры*.

⁷⁹ Н. П. Кондаков, *Наука классической археологии и теория искусства*, 8.

Кондаков је 1876. године објавио своју докторску дисертацију о византијским минијатурама.⁸⁰ Богати рукописни материјал омогућио му је да пред себе постави крупан задатак да на основу анализе византијских минијатура изнесе општу карактеристику развитка целе византијске приказивачке уметности. То је било могуће због ширине захвата коју омогућује компаративна метода. Помоћу ње је пратио процес измене сижеа између минијатуре, фреске и мозаика, рељефа, емајла и ампула. Сем тога, користећи исту методу он, испитује однос византијске и каролиншке минијатуре и повезује обрасце византијске иконографије са неким шемама из доба ренесансе и са описима из руских ерминија.⁸¹

Новости које садржи ово дело је сагледавање развитка византијске уметности као закономерног процеса и гледање на социјалну потку уметничког стваралаштва као на силу која утиче на кретање византијске уметности. При томе он одлучујући утицај на промену карактера уметничке делатности види не толико у политичким догађајима колико у „унутрашњем животу“ друштва, „усмерености ума“ и „духа народа“. Унутрашња стања Византије на која се осврће били су иконоборство, општа образованост, улога монаштва. Карактер иконографских типова зависио је од светоназора.⁸² Кондаков је „међутим јасно видео и реалтивну

⁸⁰ Н. П. Кондаков, *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*, Одесса 1876. Дисертацију Лазарев сматра књигом у којој је извршен комплетан преврат у науци, и књигом у којој је Кондаков формулисао свој иконографски метод (В. Н. Лазарев, *Никодим Павлович Кондаков*, 8, 13). Међутим, тако реско одредити методу Кондакова као иконографску чини се да не доводи до појашњења методе већ пре до њеног замаглења. Сам Кондаков никад није свој метод назвао иконографским. Његову методу није назвао иконографском ни Ајналов у раду чији је и сам наслов указивао да је фокусиран управо на истраживање методе Кондакова. Интензивно истраживање иконографије било је само део комплексног приступа хришћанској уметности како Буслајева тако и Кондакова. Хришћански сижеи у делима византијских уметника-занатлија били су у вези са хришћанском литературом и усменим предањем и није их се могло проучавати без исцрпног познавања те литературе, али не само њене наративне него и њене синтаксе и семиотике. Утолико иконографија има снажну заснованост на филологији, али суштински метода Кондакова је историјска, културолошка, упоредна, речју комплексна или универзална. Док јој је метода Буслајева комплексна, И. Л. Кизаслова, следећи Лазарева, методу Кондакова назива иконографском. Чини нам се прихватљивијим мишљење Мангоа да је метода Кондакова филолошка, а доминантни предмет његовог истраживања иконографија.

⁸¹ У оставштини Кондакова се налази необјављени рукопис о западноевропској минијатури који је настао паралелно са дисертацијом. Ајналов 2002, 328.

⁸² Н. П. Кондаков, *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*, 147.

самосталност уметности као сфере културе, која има своју специфичност“ и своју властиту „унутрашњу“ историју.⁸³

У дисертацији, Кондаков је засновао и истакао у први план „хипотезу редакције“.⁸⁴ На основу ове хипотезе из филолошке области и историјског приступа постављено је изучавање узајамног односа споменика као „оригинала“ и „копија“.⁸⁵ Познати или непознати оригинал заједно са његовим копијама чинио је одређену редакцију. Преко специфичности иконографије долазио је до одређења времена, а некад и места настанка споменика.

Један од његових постулата је био да „сваки период уметности карактерише пре свега уметничка форма, а манира представљања, будући постојанија и мање осетљива за појаве времена, не може служити за пуно одређење епохе.“⁸⁶

Уметност се у виђењу Кондакова кретала – иако не увек – по, у то време већ конзервативној биолошкој шеми „процвата и опадања“. Већ у дисертацији Кондаков ће довести у питање апсолутно преимућство античке уметности у односу на византијску. Њему је једнако испразна уметност која се због слабог знања и недостатка вештине уметника изражава орнаментима као и „савршена“ аристократска, касноантичка уметност сведена на натурализам.⁸⁷

С друге стране, одступање од „живости и природности“ у раној и делом зрелој византијској уметности приписивао је копијама које одступају од

⁸³ *Кызаслова*, 105.

⁸⁴ Н. П. Кондаков, *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*, 5 – 6.

⁸⁵ Касније ће доћи до филолошког уједначавања терминологије па ће уместо речи „копија“ у употребу бити уведена реч „препис“.

⁸⁶ Н. П. Кондаков, *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*, 131. „Манира представљања“ за Кондакова је готово била синоним за иконографију. У књизи недостаје прецизно одређење термина. За стил времена, нпр., понекад се користио и термин „тип“ (византијски тип приказивања). Уместо речи „стил“ често је коришћена реч „манира“ и „карактер приказивања“.

⁸⁷ Појаву безсадржајне, орнаменталне уметности Кондаков је повезивао или са заборавом идејног садржаја приказа, или са стандардизацијом иконографије, али и са недовољном вештином у баратању средставима уметничког изражавања. *Иконография Богоматери II* 12 – 16. Декоративност као чиста уметност без унутрашњег садржаја није везана само уз орнаменталну уметност, већ и уз натурализам касне античке уметности. „У тој аристократској нехајности која може припадати само савршеној уметности (...) истиче се један недостатак који је битан: празнина унутрашњег садржаја.“ *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*, 44. Види и страницу 29. овог рада. *Унутрашњи садржај* (значај) ће касније у науци Панофског постати кључни појам и циљ историјско уметничког рада. Види: Erwin Panofsky, *Ikonografija i ikonologija: uvod u proučavanje renesansne umjetnosti*, у: *Život umjetnosti* 17, Zagreb 1972, 69.

оригинала.⁸⁸ Кондаков није био далеко од теорије уметности по којој је посебност уметничких дела у односу на остале човекове производе – животност и оригиналност. По тој шеми уметност се отуђује од себе у копијама и поново се из копија уздиже према уметности и оригиналности захваљујући развоју националних специфичности и животности.

Премда је у византијској уметности принцип класификације по иконографским ознакама сматрао занемареним и због тога на њега фокусирао свој истраживачки интерес, он није напуштао ни груписања дела византијске уметности на основу стилистичких обележја, али је стилска анализа њему увек остајала други принцип систематизације споменика. Користио се њоме нарочито у ситуацијама у којима иконографске ознаке нису давале довољно података за датацију. Однос оригинала и копије, ранијег и старијег дела утврђивао је често на основу анализе квалитетног нивоа дела: копија је, премда не увек, у целини била слабија од оригинала.⁸⁹

У књизи о споменицима Атоса предсказује да ће се научни интерес зауставити на „истраживању форме и упоредном изучавању њеног историјског кретања. Свако археолошко истраживање, коме ће бити страна ова основна и јединствена метода нашег предмета, биће бесплодан посао и за будуће делатнике бескорисан“.⁹⁰ Али, иконографија и даље остаје „азбука сакралне уметности“.⁹¹ Значај иконографије у даљем изучавању византијске уметности нису умањивали ни каснији истраживачи.⁹²

У књизи на више места Кондаков указује на зависност сижеа приказа од свештеног текста и богословских погледа, зависност која је нарочито била изражена управо код минијатура због непосредне блискости текста и слике. Успут

⁸⁸ У последњој својој књизи у жанру археолошког путописа Кондаков пред људским фигурама на иконама 14. и 15. столећа износи мишљење да су „погрешни сви наши закључци о тзв. опадању уметности. Требало би може бити потпуно одстранити ... сам термин „епоха опадања“ оставивши израз „епоха процвата“. Али као обично Кондаков није доследан. Већ у овој књизи, а и касније, пише о епохи опадања. Н. П. Кондаков, *Македонија. Археологическое путешествие*, Санктпетербург 1909, 100.

⁸⁹ Н. П. Кондаков, *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*, 118.

⁹⁰ Н. П. Кондаков, *Памятники христианского искусства на Афоне*, Санктпетербург 1902, 3.

⁹¹ *Исто*, 2.

⁹² „Ни један рад из области византологије не може ни убудуће избићи иконографске екскурсе.“ В. Н. Лазарев, *Никодим Павлович Кондаков*, 13.

се задржавао на стилском сродству уметности и литературе једне епохе – на истоветности њиховог симболичко-реторског поретка и њиховој апстрактности.⁹³

У рецензији једне изложбе у Италији Кондаков каже да иконографија чини само једну страну средњовековне уметности. На примеру руске иконе показује да је друга страна иконописа „њено писмо, њено уметничко испуњење и форма... Чак и површинско познавање те стране руског иконописа указује на целу њену оригиналност“.⁹⁴

Традиционална стилска анализа уметничке форме коју је примењивао Кондаков није следила ону која је доминирала у науци о уметности западне Европе у 90-тим годинама 19. столећа.⁹⁵ Он се отворено супротставио савременим истраживањима форме која су се спроводила у Европи и тезу да је једини садржај уметности формални садржај видео је као уништење садржаја.⁹⁶ Оно што је категорички одбијао да прихвати из тренда нове историјско-уметничке науке и што ће нарочито доћи до изражаја у његовом осврту на Риглов приступ је пренаглашавање улоге „хемијских реактива“ попут „уметничког хтења“ у сложеном и пре свега друштвено условљеном процесу стилског кретања уметности.⁹⁷ Риглове стилистичке анализе биле су за Кондакова само изрази „савремене склоности према декадентној насади“, коришћење закона оптике за интерпретацију уметности и безсадржајна реторика.⁹⁸ Њему су била

⁹³ Н. П. Кондаков, *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*, 10, 143, 202...

⁹⁴ Н. П. Кондаков, *Рец.: Ан. Муньос. „Византийское искусство на выставке в Гротта-Феррата“*. Рим 1906. у: Журнал министерства народного просвещения, февраль 1907, 412.

⁹⁵ Кизаслова, следећи Лазарева, оцењује да интерпретација форме и стила у овој књизи није била целовита нити је имала систематски карактер какав је имала стилска анализа која се појавила у европској науци о уметности крајем 19. столећа. По њеном суду, узајамне компоненте стилске анализе код Кондакова остајале су одвојене, а њихова реална повезаност била му је скривена и дотицао је се само интуитивно. *Кизаслова*, 110.

⁹⁶ Н. П. Кондаков, *Археологическое путешествие по Сирии и Палестине*, Санктпетербург 1904, 3.

⁹⁷ Кондакову је у односу на византијску варварска представљала опадање уметности у њеном историјском ходу кроз средњи век. Оцењује је као „грубу романску уметност“. И за саму византијску уметност 15. столећа у коме су се, по његовом мишљењу, њене форме потпуно урушиле, пише да је „тешко наћи, ако се изузму првобитни радови дивљака, веће грубости и варварског унаказивања форме“. Н. П. Кондаков, *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*, 263.

⁹⁸ Н. П. Кондаков, *Археологическое путешествие по Сирии и Палестине*, 23 – 39. По његовом мишљењу, уколико би се наука определила да иде смером којим се креће Ригл, „уместо било каквог суштинског истраживања споменика и његова садржаја биће довољно изнети свој суд о формалним шемама и са тим ће бити исцрпљена задаћа историчара који као да је унапред затворио очи и уши да

неприхватљива апсолутна стилска мерила и дијахронске анализе које је користио Ригл. У полемици са Риглом Кондаков ће одредити и своју позицију: „Стојећи у низу историчара, и неприпадајући новим естетима, ја не процењујем један уметнички вид као виши од другог, ако те појаве нису дате у једној средини и не односе се једна на другу као оригинал и копија, мајсторски рад и занат“.⁹⁹ При обради споменика крајњи циљ му није описивање појединачног споменика него његов однос „према главним историјским обележјима изабране групе старина“.¹⁰⁰

На основу традиционалне стилске анализе, он је могао да први издвоји самосвојне црте основних етапа у развоју стила византијске уметности и препозна споменике који садрже готово апсолутна својства за сваку „стилску“ епоху: за рану епоху византијски рукопис Исуса Навина и бечки *Диоскорид*, за послеиконокластични период *Библију* краљице Христине, за епоху од 9. до 11. столећа *Менелог* Василија II.¹⁰¹

У дисертацији Кондаков почиње и са анализом односа традиционалног и индивидуалног у византијској уметности и анализом разлике између занатског приступа делу и слободног стварања. На основу *Менелога* Василија II у коме су уметници били појединачно познати, посветио се проблему различитих „руку“ у изради манускрипта. Бележио је степен приказивања психичких стања личности у ликовном делу рукописа.

При ставовима изнесеним у дисертацији остаће Кондаков и у својим последњим радовима. У његовом последњем великом раду у коме је иконографију Богородице у иконишној уметности довео до врха и крајњих граница ови ставови ће бити само незнатно измењени и модификовани да би били очигледнији. И у овом раду се симболичка димензија иконографије представља кроз супротстављање са

не би видео и да не би чуо то што представљају и преносе споменици прошлости, као да њихови ствараоци нису имали да кажу нешто озбиљно, или представе важно, већ су се само бавили питањима групирања, светлом и сеном и сл.“. *Исто*, 24.

⁹⁹ Н. П. Кондаков, *Археологическое путешествие по Сирии и Палестине*, 25.

¹⁰⁰ Н. П. Кондаков, *Памятники христианского искусства на Афоне*, 60.

¹⁰¹ Н. П. Кондаков, *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*, 227 – 228. Кондаков ће касније објаснити да се у историјској науци на почетку јавља као њен најважнији акт „избор из представљених старина оне врсте предмета који по своме карактеру образују „споменике“ епохе, и после избора (...) касније распоређивање по времену и узајамној вези које би као резултат имало њихов историјски распоред попут знакова поред пута намењених будућим истраживачима“. Н. П. Кондаков, *Памятники христианского искусства на Афоне*, 9.

историјском, наративном интерпретацијом сижеа. Међутим, исто тако директно повезивање сакралне уметности са богословљем није сматрао обавезним због тога што богословље оскудева у животности на основу које би иконографски тип претворило у уметнички лик. И овде се иконографија представља само као писмо, као систем хијероглифа, док је карактеристика уметности оригиналност.

Само је констатовао, без детаљне разраде, конвенционалност у приказу градова, ентеријера и необичних шема „гора“. Потцртавао је везу иконографије са местом и епохом у којој је настала и уметничким укусима њених твораца. Као и пре, излагање основних етапа у развоју уметности пратило је описивање општег привредног устројства и оно што је називао „посматрањем животних, културних и религиозних услова стварања уметности“ и „стањем умова“. Икона се мењала, по његовом мишљењу, по потребама онога ко јој се моли.¹⁰²

Богородичин култ је повезао са положајем жене у црквеној служби у првим вековима хришћанства и са њеним положајем у времену Комнина,¹⁰³ али је на значају добио и иманентни развој уметности. Слобода уметности је овисила и о посебној техници остварења дела. У минијатурама рукописа стваралачка индивидуалност је имала више простора него при изради дела техником емајла. Аутономију уметности подржавала је и „теорија копије“ и закон „наслеђа и настављања“ по коме се развија иконографија.¹⁰⁴ По овом закону ни једна форма која се појавила и која је била подвргнута уметничком осмишљавању није нестала без трага, већ се даље развијала.¹⁰⁵

Компаративна метода утврђена у дисертацији Кондакова била је условљена и усмерена делом и односом источне и западнохришћанске уметности средњег века. Било је готово неизбежно да се кроз упоређивање приступи и процени вредности једне и друге уметности. У књизи Кондакова о мозаицима у цркви

¹⁰² Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери* I, 5.

¹⁰³ Н. П. Кондаков, *Мозаики мечети Кахрие-џамиси в Константинополе*, Одесса 1880, 35.

¹⁰⁴ Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери* I, 370.

¹⁰⁵ „Старо никад не одлази у целини, ново улази у низ са старим и веома је важно приметити, уколико је изабрани тип додирнут новим уметничким покретом он и чува стари начин и преживљава у том виду у извесним одвојеним сферама.“ Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, I, 7 – 8.

Христа Хоре,¹⁰⁶ која је уследила након књиге о минијатурама први пут се у великом формату византијска уметност оцењује већом оценом него њој савремена западњачка уметност. Ова оцена Кондакова довела је у питање романо-германску концепцију светске историје и отворила пут истраживањима и теоријама западњачких научника попут оних које су, по објављивању књиге Кондакова, изнели Ш. Дил (Charles Diehl) и Ј. Стшиговски (Josef Strzygovski).

У овој књизи је, међутим, дошло и до колизије концепције и хронологије Кондакова о процвату и опадању византијске уметности са високим квалитетом мозаика Хоре, што је условило њихову погрешну датацију у крај 11. столећа које је за Кондакова било време врхунца процвата византијске уметности.¹⁰⁷ Уз историјска сведочанства о споменику у књизи се налазе и белешке о савременом животу у Цариграду.

У каснијим радовима Кондакова који су настали по материјалу са путовања слични описи су наглашеније присутни. Тако у путопису о обиласку Синаја 1881. године он повезује описе природе и приче о политичкој и културној историји краја са описом старина синајског манастира.¹⁰⁸ Ова књига је постала и класични образац жанра „археолошких путовања“, чија је функција популаризација историје уметности и културе. Иако настао ван кабинета, у теренским условима, текст се дотиче и неколико значајних теоретских тема. Тако Кондаков као циљ византијске уметности означава „тражење унутрашњег сакривеног смисла у самој уметничкој форми“,¹⁰⁹ а као један од најважнијих задатака историје уметности одређује истраживање узрочно-последичних веза између уметничког стваралаштва и сила које га покрећу како би се дошло до „унутрашње историје“ византијске уметности.¹¹⁰

¹⁰⁶ Н. П. Кондаков, *Мозаики мечети Кахрие-џамиси в Константинополе*, Одесса 1880.

¹⁰⁷ Лазарев ову грешку Кондакова тумачи недостатком суптилног ока које је „неопходна претпоставка за сваку истинску историју уметности за разлику од чисте историје“. В. Н. Лазарев, *Никодим Павлович Кондаков*, 12.

¹⁰⁸ Н. П. Кондаков, *Путешествие на Синай в 1881 году. Из путевых впечатлений. Древности Синайского монастыря*, Одесса 1882.

¹⁰⁹ Н. П. Кондаков, *Путешествие на Синай в 1881 году. Из путевых впечатлений. Древности Синайского монастыря*, 145.

¹¹⁰ *Исто*, 124.

Оцену да су мозаици Русије и Запада „бледа, олињала копија“ мозаика Цариграда поновиће Кондаков у књизи којом ће завршити период научног рада везан за Одесу, у монументалном делу о византијским црквама и споменицима Константинопоља.¹¹¹ У овом делу је поновио и своје претходне мисли да је појединачни споменик главни извор за грађење историје уметности и да се на основу његових особина треба осмишљавати истраживачка метода опште науке о старинама.¹¹² Кондаков и овде повезује поједине споменике са подацима из писаних извора да би објединио у једну слику чињенице историје, културе и уметности. Своју методу не ограничава само на показивање сродства појединих споменика, већ сматра да се она треба проширити на анализу посебности и варијанти и одређивање оних узрока који су те посебности проузроковале у сваком датом случају. Полазећи од става да наука у истраживању не треба споменике да ограничава „естетском анализом“, већ да их осветли „изнутра из њих самих и извана подацима живота, културе и политичког живота“, ¹¹³ Кондаков уз историју и топографију цариградских цркава у књизи гради и широку слику „унутрашњег живота“ града: описује политичке догађаје, религиозне покрете, дворске церемоније, живот манастира, развој науке.¹¹⁴ У овој књизи Кондаков се бавио и истраживањем специфичног поштовања и иконографијом икона нарочито Богородице Одигитрије, темом која ће у научном раду аутора у наступајућем периоду добити знатно више простора.

Преласком у Санкт Петербург интереси Кондакова се, пре свега, усмеравају на примењену уметност, на планско изучавање староруског уметничког наслеђе и разраду „теорије утицаја“. У радовима из 90. година 19. столећа – о руским старинама, византијском емајлу и руском благу – наука Кондакова је добила „универзални карактер“, а он се етаблирао као вођа руских археолога (археологија

¹¹¹ Н. П. Кондаков, *Византијские церкви и памятники Константинополя*, Одесса 1886, 53.

¹¹² „Археолошка наука ће постати самостална и главна када, изучивши споменике ради њих самих повеже их својим истраживањем, али не ограничавајући естетском анализом, осветли те споменике изнутра, из њих самих и извана чињеницама живота, културе и политичког живота.“ *Византијские церкви и памятники Константинополя*, 228.

¹¹³ *Исто*, 210.

¹¹⁴ *Исто*, 13, 47.

овде у ширем смислу као наука о старинама). Са њима је у Европи стекао и глас специјалисте за историју примењене уметности.¹¹⁵

У овој етапи, након обиласка европских музеја у 1887. години и завршетка проучавања источних колекција Ермитажа, те развоја концепције о улози Истока у средњовековној европској уметности, завршило се његово научно формирање.¹¹⁶ Кондаков раније „народњачке“ ставове о уметничким делима уводи у теорију утицаја и позајмљивања.¹¹⁷ Споменици културе као сведоци народног живота у овим радовима добијају и улогу сведока о контактима између племена и народа. Смисао науке Кондаков сада види у проналажењу везе између источне, западне и руске уметничке културе кроз неколико историјско-културних епоха. Његов упоредно-историјски и културно-историјски приступ и даље употпуњује иконографска анализа значајног броја споменика, чиме се према комплексности предмета успоставила и одговарајућа комплексност истраживачког захвата. За сваки појединачни споменик покушао је да открије формални, технички, стилски и иконографски образац у суседним земљама. На тај начин он је питање стила

¹¹⁵ И. И. Толстой, Н. П. Кондаков, *Русские древности в памятниках искусства*. У периоду од 1888. до 1899. објављено је у Санкт Петербургу шест књига. Објављене су у коауторству са Иваном Ивановичем Толстојем, с тим да је Кондаков био аутор текстова; *Византијске емали*, Санктпетербург 1892; *Русские клады. Исследование древностей великокняжеского периода*, Санктпетербург, 1896. *Византијски емајл* је 1892. истовремено у Санктпетербургу објављен на руском, а у Франкфурту на Мајни на француском и немачком језику.

¹¹⁶ Кизаслова оцењује да истраживачи дела Кондакова нису увидели значај овог путовања на његово научно формирање. Ајналов је нпр. давао већи значај путу на Синај 1881. и нарочито путу у Сирију и Палестину 1891. него овоме путу. *Кизаслова*, 119.

¹¹⁷ Теорија „утицаја“ код Кондакова била је у директној вези са ставовима филолога којима је проблем утицаја био један од главних предмета истраживања кроз цело 19. столеће. Кондаков: „Маштао сам о томе и маштаћу да приближим археолошку науку макар за корак оној научној анализи која је у историји литературе, дала тако блиставе резултате... И у археологији је могућа такав снажни историјски рад.“ Ту научну анализу је проводила у Русији школа А. Н. Веселовског (1838 – 1906) који је био стручњак за средњовековну, византијску и западњачку литературу, словенски фолклор и ренесансну поезију. Кизаслова је изнела заједничке карактеристике ова два научника. На индивидуалном нивоу заједничко им је било то да су били ерудите, имали су склоност према индивидуалној чињеници; уз то су имали и широк интерес. Обојица су заступали и неке опште тенденције науке тога времена: 1. остварили су прелаз од нормативне према „историјској“ естетици и на тој основи су проширили границе својих дисциплина, 2. указивали су на садржинске вредности уметности у тесној вези са широко схваћеном историјом културе. Увек изнова су одређивали специфичност својих дисциплина. Обојица су имали интерес за традиционално колективно стваралаштво као и стални интерес за питања разноразних културних утицаја што није искључивало истраживање самосвојних црта одређене културне појаве. Обојица су имали и интерес за специфичне закономерности живота сижеа или иконографије. Веселиновски је показао нарочит интерес за „теорију позајмљивања“ у време кад је она тек улазила у службену науку. *Кизаслова*, 122 – 123.

директно довео у однос са питањем културних и уметничких утицаја, али „утицај“ у целини није схватао као силу која покреће развитак уметности.¹¹⁸

У делима из овог периода уз истраживање онога што су Руси преузели од Византинаца и чиме је Исток утицао на уметност Русије Кондаков трага и за оригиналним елементима руске старе уметности. Он и даље у делима тражи нуклеус народног живота испод површинских и инспиративних слојева страног утицаја. Налази га у карактеру колорита и цртежа, техници, одступању од византијске иконографије и промени њеног емоционалног садржаја. Византијске мајсторе је сматрао уметницима, а као националну специфичност руских и грузијских емајла види мању савршеност у поређењу са византијским и разлику у колористичкој гами.¹¹⁹ Нешто касније, разматрајући однос „идеалног“ и „реалног“ у иконографским типовима, закључиће да се ови типови само у посебним случајевима јављају као производи богословских идеја. Реална форма је при том одређена националним карактером у који су стављане апстрактне идеје који у збиру дају „духовни тип“ који се поново враћа у сферу народне уметности, непрекидно се на тај начин обнављајући животним импулсима. Кад се тај процес прекине, настају само идеалистичке шеме.¹²⁰

У једном краћем прилогу Кондаков даје класично одређење важног аспекта проблема „утицаја“: „свака уметност почиње своју делатност с такозваним позајмљивањем, тачније говорећи, општењем с вишом културом..¹²¹ Та култура је за Славене у периоду 11 – 12. столећа била византијска. Она је историјски новим народима дала израђене иконографске „шаблоне“ које су они затим стваралачки обликовали. У једном каснијем чланку ће написати: тзв. „зрелост племена у културним односима гради се од вековима прерађиваних културних позајмица, и народну личност и индивидуалност никако не треба да тражимо у примитивним формама, већ у тој самој преради културних типова“.¹²²

¹¹⁸ *Кызаслова*, 122.

¹¹⁹ Н. П. Кондаков, *Византијские емали*, Санктпетербург, 1892, 93-130.

¹²⁰ Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери* I, 2

¹²¹ Н. П. Кондаков, *О научных задачах истории древнерусского искусства*, 6.

¹²² Н.П. Кондаков, *Зооморфические инициалы греческих и глаголических рукописей X-го – XI-го стол. В библиотеке Синайского монастыря*, Санктпетербург 1903, II.

Кондаков је мишљења да постоје посебни закони развитка иконографије који се разликују од закона који управљају општим развојем уметности.¹²³ Ни у овом периоду не одступа од става да у истраживању приоритет има појединачни споменик: „Споменик треба најпре да буде осветљен сам по себи, по својим историјским карактеристикама, и те карактеристике затим треба да буду приказане као историјске црте у ходу иконографског типа, сижеа, и у кретању уметничке форме.“¹²⁴ Полазећи од минуциозне анализе и најмањег комада он долази до општих теоретско-естетичких теза о вези реалности, уметности и религије: „Сцена која је по пореклу реална и по томе сама жива, даје утисак животности, а у исто је време мистична.“¹²⁵ Посебно је наглашена мисао о релативној самосталности уметности: уметност је „увек користила у цркви и друштву релативну слободу, руководила се увек уметничким принципом, изражајности, природности, или у крајњем случају јасноћом приказа и због тога је уметнички споменик уствари увек изражаваће мисли, осећаја, личних, месних и временских укуса. У том одређењу не учествују само монументални производи уметности, већ и дела уметничке индустрије“.¹²⁶

Велику количину материјала из области примењене уметности у књизи *Русские клады* – у њој су обухваћени производи уметности и занатства од злата и емајла настали у античким колонијама на југу Русије, затим дела Скита, Сармата, Гота, народа средње Азије, Кавказа и Закавказја и дела старе Русије до 14. столећа – Кондаков разврстава тако што и у примењену уметност уводи „жанрове“. Теоретска новост у овој књизи је „закон непрекидног прогреса“: то што често називамо опадањем уметности је по Кондакову њен препород.¹²⁷ Кроз писање *Руских старина у споменицима уметности* обликовао је идеју о томе да се стил дела примењене уметности одређује техником његовог остварења, формом и наменом.¹²⁸

¹²³ Н. П. Кондаков, *О научных задачах истории древнерусского искусства*, 44 – 45.

¹²⁴ Н. П. Кондаков, *Византийские эмали*, 254.

¹²⁵ *Исто* 258 – 259.

¹²⁶ *Исто* 254.

¹²⁷ Н. П. Кондаков, *Русские клады. Исследование древностей великокняжеского периода*, Санктпетербург, 1896, 79, 81.

¹²⁸ *Русские древности в памятниках искусства* III, 4, 112.

Од 1905. Кондаков почиње да објављује књиге у којима на исцрпан начин обрађује руски иконопис. Почео је са књигом о иконографији Христа.¹²⁹ У књизи о иконографији Богородице на основу сагледавања веза руске, византијске и италијанске уметности ране ренесансе Кондаков гради теорију јединственог развитка европске уметничке културе. По тој теорији након утицаја византијске уметности на италијанску у 13. и почетку 14. столећа дошло је до обрнутог процеса, односно утицаја италијанске на византијску уметност у 14. и 15. столећу.¹³⁰ То се десило у оквиру итало-критске школе.¹³¹

Аутор се најпре одредио према теми: „Ми смо дужни тражити, пре свега разјашњење историјског карактера теме коју смо поставили за истраживање (...) затим одредити себи ту средину у којој је та тема настала и раширила се ..“¹³² Тим путем се долази до јасног увида да чак и у „традиционалној иконографији Богородице, сваки век, а неретко у њему свако поколење уноси и нове теме и нова дела која су повезана са личним надахнућем које води кист позваних уметника“.¹³³ Наставак ове књиге је двотомно дело *Иконографија Богородице*.¹³⁴ Обрада иконографије је у њој досегла врхунац. Разрађени су многи генетички низови споменика којима су језгра били основни иконографски типови Богородице. Кондаков је посебну пажњу фокусирао на прототипове. Испитивао је и долазак до, између истовремено постојећих иконографских шема, нарочито поштованог типа.

¹²⁹ Н. П. Кондаков, *Лицевой иконописный подлинник. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Исторический и иконографический очерк.* Санктпетербург 1905.

¹³⁰ Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с италийской живописью раннего Возрождения,* Санктпетербург 1911, 12 – 13.

¹³¹ Исто 52. Његова теорија о итало-критској уметности је у функцији законитог укључења источно-хришћанске уметности у јединствени процес развитка европске уметничке културе. Одсуство директних контаката између италијанске и руске уметности захтевало је тражење карика које недостају у ланцу утицаја. Пронађене су у посредничкој улози балканске и молдавско-влашке уметности као преносника утицаја. Кондаков међутим није узео у обзир открића изузетног самосталног процвата палеолошке уметности до којег је око 1910. дошла западњачка византологија.

¹³² Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с италийской живописью раннего Возрождения,* 98 – 99.

¹³³ Н. П. Кондаков, Исто, 129 – 130. Бавећи се, у посети Атосу 1898, пре свега развојем типова икона Богомајке раширеним у староруској уметности Кондаков констатује да је одређена „икона неоспоран сведок оној снази народног стремљења ка уметничком оваплоћењу, које ... без знања клира и било каквог хијерархијског руководства израдило низ типичних ликова...“ Н. П. Кондаков, *Памятники христианского искусства на Афоне,* 116.

¹³⁴ Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери I-II,* Санктпетербург 1914 – 1915. Планирани трећи том је био посвећен главним приказима у италијанској уметности – у основи је написан 1917. и дорађиван у Софији и Прагу. Ватикан је откупио рукопис, али га није објавио.

На основу претходних и каснијих варијанти те помоћу писаних извора покушавао је да реконструише изгубљени тип.

Типолошка систематизација приказа Богородице почивала је на ономе што Лазарев назива „теорија „копија“, што је једна варијанта теорије „утицаја“.¹³⁵ Важни иконографски типови Богородице били су за њега очигледно сведочанство културних веза и уметничког наслеђа разних земаља и народа.

Руска икона,¹³⁶ дело настало као збир готово тридесетогодишњих истраживања објављено је после смрти аутора.¹³⁷ У уводном делу је расправа о поштовању икона, њиховој техници и терминологији која је у вези са њима. Уметнички стил Кондаков овде схвата као израз времена и народног духа.¹³⁸ Преко анализе византијских, итало-критских и балканских икона он утврђује опште и посебне црте руске иконе. Оцењује је високом оценом и то посебно њене боје: јарку палету и хармоничне, нежне тонове. Ценио је да је руска икона по квалитету боје изнад византијске.

Поделу руских иконописних школа вршио је на основу тога какав је која средина имала осећај и како је користила боје, светло и сенке.¹³⁹ У првом периоду научног рада, који се највећим делом одвијао за време његовог боравка у Одеси, Кондаков је био посвећен истраживањима античке, а делом византијске и примењене уметности. Објављивањем *Иконографије Богородице* завршио се период у коме је Кондаков у Санкт Петербургу интензивно истраживао пре свега византијску и староруску уметност.

Његови радови настали у емиграцији имају превасходно историјско-културну усмереност. На предавањима које је држао на софијском и прашком универзитету под насловом *О улози источноевропских, словенских и номадских*

¹³⁵ „Утицајем“ се Кондаков посебно бавио у реферату на VI Археолошком конгресу у Одеси 1884. Види: Н. П. Кондаков, *Какая возможна в современной науке археологии постановка вопроса о влиянии в области искусства вообще и византийского искусства в частности*, у: Бюллетень VI съезда ИМАО в Одессе, Одесса 1884.

¹³⁶ Н. П. Кондаков, *Русская икона I - IV*, Праг 1928 – 1933.

¹³⁷ Са друге стране, Кизаслова у овом делу види „сабрале“ и све мањкавости науке Кондакова и последице тога. По њеној оцени *Руска икона* представља суму дореволюционарног изучавања староруских икона и делом је кад се појавила већ била анхронизам. *Кизаслова*, 151.

¹³⁸ Н. П. Кондаков, *Русская икона*, III, 9.

¹³⁹ *Исто*, 2.

народа у образовању општеевропске културе¹⁴⁰ уметност се интерпретира као део историје културе и до краја се развија идеја општеевропског културног јединства, чиме Кондаков са истраживања руске културе прелази у шири простор европске народне уметности средњег века.¹⁴¹ Уметничка дела се највећим делом користе као илустрације чињеница из историје културе и потискују на периферију интереса. У првом плану је историја и историја религије, животних реалија разних народа, њихове одеће и карактера. Унутар концепције „културног комплекса“ Кондаков ради на прецизирању места словенске културе. Последњи, за живота објављени рад Кондакова је о манихејцима и богумилима.¹⁴²

Руски историчари уметности прве генерације су настојали да пре свега нађу место византијске и руске уметности у општој историји уметности и да им повисе оцену којом су их до тад оцењивали западњачки научници. Руску историју уметности започиње Ф. И. Буслајев у крилу филолошке науке, а на раменима западњачке историје уметности. Буслајев је при крају живота себе представио следећим речима: „Ја сам био само скромни следбеник (...) западних аутора.“¹⁴³ И Кондаков је, као и Буслајев, био свестан да су основу за истраживање историје уметности у Византији поставили западњачки научници. Он посебно истиче француског научника Сероа Даженкура (Seroux d'Agincourts). У својој дисертацији Кондаков пише да је Даженкур још 1823. први „научно оценио византијске

¹⁴⁰ Део предавања је објављен под насловом *Очерки и заметки по истории средневекового искусства в культуры*, Прага 1929. Пре тога је у чланку *Мифическая.сума с земною тягою*, Списание на Българската академия на науките. Књ. XXII, София 1921, 53 – 66. објединио историју култа, костима и фолклора.

¹⁴¹ Образлажући разлоге због којих је дошао у Праг Кондаков пише: „Изучавао сам током 60 година културу уметничког развитка Европе, али је изграђено научно схватање (расејано) у 30 томова и низу мањих чланака. Сада се као моја научна задаћа (поставља) општа и јединствена историјска формулација (...) на основи културе, живота и паралелне анализе уметничких форми и идејног садржаја споменика. Све то је лакше објединити и проценити на општем универзитетском курсу, али ја желим извршити ту високу научну задаћу у истински културној средини, на старом универзитету да се не бих ограничавао недостатком литературе (...) и да бих могао рачунати на научни пријем.“ Л. Л. Копецкая, *Н. П. Кондаков и чешская среда*, у: Мир Кондаова, Москва 2004, 193.

¹⁴² Н. П. Кондаков, *О манихействе и богумилах (отрывки)*, у: Сборник статей по археологии и византиноведению, Семинариум им. Н. П. Кондакова I, Прага 1927, 289 – 301.

¹⁴³ Алпатов, *Из истории русской науки об искусстве*. У: Искусство 8, Москва 1960.

минијатуре и широко се користио тим сазнањима“.¹⁴⁴ У једном од последњих радова посвећених костиму и коњској опреми у Византији Кондаков је записао: „Што се мене тиче, ја сам увек био заузет истраживањем тога како се антички грчко-римски свет преобразио у нови, европски свет и настојао сам показати како главна улога у том процесу промене припада Византији, источном центру Европе.“¹⁴⁵

Критички поглед на рад Н. П. Кондакова изнео је В. Лазарев у тексту из 1925. године Лазарев је уз одређене дораде прикључио овај текст уводном делу издања свог капиталног дела *Византијско сликарство* из 1971. године, што је, ван сваке сумње, уз све критичке примедбе које му упућује, и одавање почести Кондакову. Критика садржи и приговор Лазарева да је архив Кондакова у којем је похрањена огромна сакупљена грађа хаотичан, без система.¹⁴⁶ Међутим, суштински приговор који Лазарев упућује Кондакову је да је он недовољно ценио самосвојност уметности. Ни у једном раду Кондаков није јасно, по мишљењу Лазарева, применио методу упоредног изучавања форми.¹⁴⁷ Лазарев је за то нашао „субјективни“ разлог у томе што Кондаков за разлику од историчара уметности попут Дворжака, Велфлина, Бодea или Лонгија, није имао способност „да схвати и осети уметност.“¹⁴⁸ Две структурне слабости теорије Кондакова по Лазареву су заснивање теорије кретања византијске уметности на неисторијским категоријама процвата и опадања и на основу проучавања минијатура погрешна процена да се византијска уметност у целини, у 13. и 14. столећу, урушила.¹⁴⁹ Дело Кондакова је

¹⁴⁴ Н. П. Кондаков, *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*, 21.

¹⁴⁵ *Les costumes orientaux a la Cour Byzantine*, Byzantion I, Paris 1924, 42.

¹⁴⁶ В. Н. Лазарев, *Никодим Павлович Кондаков*, 15.

¹⁴⁷ Премда говори о „изучавању споменика ради њих самих“, о „кретању уметничких форми“ или о „упоредном изучавању форми“, Кондаков ни у једном раду није јасно исказао методу упоредног изучавања форми као такву. То због тога што он припада времену у коме се „историја уметности још није у потпуности одвојила из скупине сродних јој хуманистичких дисциплина. Она је тесно била повезана са класичном филологијом, која је играла главну улогу.“ У његовим се делима „естетска дела ни по чему не одвајају од историјских... нити се на њима примењују принципи уметничке анализе, већ се они оцењују само по техничким, иконографским и културно-животним ознакама“. В. Н. Лазарев, *Никодим Павлович Кондаков*, 12.

¹⁴⁸ В. Н. Лазарев, *Никодим Павлович Кондаков*, 12. За разлику од Лазарева Ајналов је био мишљења да је Кондаков имао „висок степен дара за изучавање форми и њихово упоређивање.“ Захваљујући томе таленту он је релјефе на вратима Св. Сабине у Риму датирао у 5 – 6. столеће оборивши њихово дотадашње смештање у 12 – 13 столеће. *Ајналов* 2002, 343.

¹⁴⁹ В. Н. Лазарев, *Никодим Павлович Кондаков*, 18.

било и споља ограничено општим стањем науке у времену настанка: са једне стране у 19. столећу историјом уметности су се најчешће бавили или историчари или историчари културе који често нису били свесни специфичног карактера предмета свога истраживања, а са друге Кондаков, попут већине научника 19. столећа, није прихватао „равноправност свих стилова – тог неопходног постулата савремене науке о уметности“.¹⁵⁰ На крају наука у његово време још није била дошла до „скрупулозне изоштрениости критичког апарата“.¹⁵¹ Опредељеност Кондакова за „иконографску методу“ и оправдање за то што се није у већем степену посветио уметничким изражајним средствима нашао је Лазарев и у природи самог предмета изучавања – византијској уметности. У византијској уметности је слобода индивидуалног стваралаштва¹⁵² била ограничена. Она није допуштала ни изненадна и оштра одступања од традиционалних иконографских типова. У сваком случају, врло је дискутабилна теза Лазарева да је Кондаков „готово стављао знак једнакости између иконографије и уметности“.¹⁵³

Кизаслова, следећи Лазарева, оцењује да интерпретација форме и стила у делима византијске уметности код Кондакова није била целовита нити је имала систематски карактер какав је имала стилска анализа која се појавила у европској науци о уметности крајем 19. столећа. По њеном суду узајамне компоненте стилске анализе остајале су одвојене, а њихова реална повезаност била му је скривена и дотицао је се само интуитивно. У целини, она у приступу Кондакова потцртава недостатак систематичности, затим недоследности у употреби термина и нестабилност његове теорије.¹⁵⁴

Лазарев најпре истиче чињеницу да је Кондаков у хуманистичке науке унео један нови део – историју византијске уметности. У његову највећу заслугу Лазарев међутим уписује то што је израдио „потпуно оригиналну методу за ову научну дисциплину и тиме установио своју сопствену школу“.¹⁵⁵ Али, кад је 1871. године

¹⁵⁰ Исто, 9.

¹⁵¹ Исто, 15.

¹⁵² „Атрибуциони метод и распоред материјала по стилистичким групама нису у даном случају били увек примењиви с обзиром да су у извесним случајевима били у раскораку са општим карактером византијске уметности.“ В. Н. Лазарев, *Никодим Павлович Кондаков*, 13.

¹⁵³ В. Н. Лазарев, *Никодим Павлович Кондаков*, 14.

¹⁵⁴ *Кызаслова*, 104 – 110.

¹⁵⁵ В. Н. Лазарев, *Никодим Павлович Кондаков*, 7.

Кондаков почео са предавањима о историји средњовековне уметности на Новоросијском универзитету, ова дисциплина је била толико непопуларна да првих петнаест година није имао ученика. Са популарношћу историје уметности и у остатку Европе ствар није боља стајала. Велфлин наводи да ни на предавањима Буркхарта „слушалаца за струку историје уметности није било“.¹⁵⁶

На крају његове просветне каријере иза Кондакова је остала широка и чврста научна школа која се бавила истраживањем средњовековне уметности и културе. Непосредни су му ученици били Д. В. Ајналов, Е. К. Редин и Ј. И. Смирнов, преко којих се његов утицај пренео и на руску науку совјетског периода. Сам је будућност науке о уметности видео у научницима који се баве питањима технике, рестаурације и датирања споменика, а уз то публикују фотографије. У низ ових научника, уз В. Т. Георгиевског, Н. В. Покровског, В. В. Сулова, Д. В. Ајналова, Л. М. Мацулевича, уврстио је и Н. Л. Окуњева.¹⁵⁷ На Западу су после његове смрти наставили да истражују културу источне Европе Н. П. Тољ и А. В. Соловјев, а општа питања иконописа и религиозно-естетичке мисли Н. Е. Андрејев, Г. А. Острогорски, В. Н. Лоски.

Кондаков је сам говорио да се бави „хришћанском археологијом“ (археологијом у широком смислу науке о старинама) или „хришћанском уметношћу“ и њеним изворима. Изван тога тематског и хронолошког оквира он није излазио. Другачије речено, он се бавио иконичном, црквеном уметношћу, а пре свега њеним унеколико потиснутим иконографским делом, и његова „иконографска метода“ је била примењива док је постојало иконично значење лика.¹⁵⁸ Он до краја није одступио од става којег је изнео 1875. године о томе да својим иконографским истраживањима жели само да успостави равнотежу у посматрању дела хришћанске – нарочито византијске и словенске уметности – равнотежу која је поремећена пренаглашеном употребом традиционалне стилске

¹⁵⁶ Hajnrh Velflin, *Razmatranja o istoriji umetnosti*, Sremski Karlovci – Novi Sad 2004, 256.

¹⁵⁷ Н. П. Кондаков, *Рец. В. Т. Георгиевског „Фрески Ферапонтвога манастиря“*, 1915. Отчет о пятьдесят пятом присуждении наград гр. А.Ц. Уварова, Пг. 1915, 47 – 54.

¹⁵⁸ Иконично значење лик је имао у руској уметности све до времена Кондакова и због тога је и уметност 19. столећа била предмет његовог научног интереса. Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери* I, 4.

анализе, па због тога његову методу није превише тачно сводити на и називати иконографском. Он се користио комплексном методом која је онајпре била усмерена на истрживања иконографије.

Питање је колико данас, након оживљавања Кондакову паралелне Варбургове „историје уметности“ и недавним усмерењима савремене ликовне продукције, може бити оправдан приговор који је Лазарев упутио Кондакову што се својом методом одвојио од форме и што је његов иконографски тип „индиферентан према проблему естетског својства“.¹⁵⁹

Кондаков је у истраживању ставио акценат на оно што је занемарено – иконографију, али је увек обраћао пажњу на формални квалитет и стилску припадност анализираног предмета у обиму, на начин и уз коришћење терминологије традиционалне стилске анализе. Он се бавио иконографијом ликовних дела, али је истраживао и везе дела са историјско-културним контекстом епохе и одређивао место дела у иманентном развоју уметности.¹⁶⁰ Његов став према новој стилско-формалној анализи која је цвала у задњим десетлећима 19. и првим 20. столећа био је крајње негативан. У ономе што су започели естетичари на Западу видео је скретање пажње са живота и комплексности ликовног дела на оно што је подсмешљиво назвао „хемијским реактивима“.

Приговор који се односи на његову периодизацију византијске уметности унутар које је уметност епохе Палеолога представљена као њена пропаст може се односити само на ставове које је Кондаков изнео у *Историји*. По периодизацији коју је изнео у својој дисертацији историја византијске уметности почиње са оснивањем Константинопоља и цвета до иконоборства, у коме долази до њеног опадања. На крају 9. столећа долази до другог процвата који траје три столећа. У овом периоду се гради јерархични стил и општа структура живота, и по суштини и по усмерењу, постаје црквена, а иконографски типови се фиксирају. Од 12. столећа почиње опадање. У 13. и 14. столећу опадање завршава у уметничким формама које се растварају. Византијска уметност скончава у урушеној техници и бојама

¹⁵⁹ „За научника који се бави само иконографијом сви прикази су једнако добри поготово ако они испуњавају празнину у еволуцији неког типа којег он изучава.“ В. Н. Лазарев, *Никодим Павлович Кондаков*, 14.

¹⁶⁰ Манго његов приступ одређује као фактографски, иконографски, куртолошки и, филолошки. Cyril Mango, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, 1961, IX – XI.

минијатура које губе савршенство и сјај, а на крају ишчезава и сам иконографски тип.¹⁶¹ Укратко, византијска уметност престаје да постоји, њена историјска улога се завршава и прелази на Запад, у руке „живљих сила“.¹⁶²

У каснијим радовима најпре ће изнети „закон непрекидног прогреса“ на основу кога оно што често називамо опадањем уметности треба сагледати као њен препород.¹⁶³ Затим ће у последњој својој књизи у жанру археолошког путописа пред људским фигурама на иконама 14. и 15. столећа написати да су „погрешни сви наши закључци о тзв. опадању уметности. Можда би требало потпуно одстранити (...) сам термин `епоха опадања` и оставити израз `епоха процвата`“.¹⁶⁴

Кондаков је византијску уметност схватао као јединствени комплекс споменика са подручја Константинопоља, Азије, Сирије, Палестине, Египта, Балканског полуострва, Кавказа, Италије и Русије. Унутар ње главну улогу у сликарству и скулптури имају Египат и Сирија, у архитектури Мала Азија, у иконографији Палестина.¹⁶⁵ Задатак научника је видео у „схватању и појашњењу улоге, значаја и индивидуалне физиономије сваке уметничке школе и посебности“.¹⁶⁶ Да би их упознао, он је кренуо на „бесконежна“ путовања. Истражујући на терену и по европским музејима и библиотекама, Кондаков је дошао до закључка да је основа византијског стила састављена од три компоненте: хеленизма, источнохришћанске уметности и уметности номада. У том комплексу

¹⁶¹ Н. П. Кондаков, *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*, 289.

¹⁶² Исто, 282.

¹⁶³ Н. П. Кондаков, *Русские клады. Исследование древностей великокняжеского периода*, Санктпетербург 1896, 79, 81.

¹⁶⁴ Н. П. Кондаков, *Македония. Археологическое путешествие*, 100.

¹⁶⁵ Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери I*, 125 – 135; *Археологическое путешествие по Сирии и Палестине*, 40.

¹⁶⁶ В. Н. Лазарев, *Никодим Павлович Кондаков*, 16. Ајналов као велик допринос Кондакова наводи поглед на византијску уметност у којој распознаје разноврсну периферију и уметност „периферије“ као специфично национално пројављивање или измену „општег“ стила пре него што се на Западу започело са разликовањем романо-готичких стилова. (*Ајналов 2002*, 335). Други „гигантски“ корак који је направио Кондаков Ајналов види у довођењу порекла уметничких византијских форми у везу са Сиријом, Палестином и Малом Азијом. Трећи је изучавање руске уметности. Док му је „методолошки“ за почетке руске уметности било неопходно упознавање са византијском (за византијску упознавање са античком), за руску уметност од 15. столећа било је неопходно познавање уметности епохе ренесансе која је у Русију долазила преко дела итало-критске школе. (*Ајналов 2002*, 340) У последњим предавањима бавио се поређењем тератолошког стила у западној и источнохришћанској уметности. „Он је поставио темељ научном изучавању византијске уметности и трасирао пут према изучавању њене периферије и према изворима из којих потиче њен стил.“ *Ајналов 2002*, 343.

стожер је био хеленизам, а најистакнутије место од 4. столећа дао је Константинопољу, у коме су се спајале компоненте византијске уметности, у коме никада није умрла традиција хеленистичке културе и који је често за провинцију постављао образце високог, престоничког стила.

Његов допринос изучавању византијске уметности и културе уопште садржан је у првом реду у огромној количини прикупљеног чињеничког материјала и систематизацији тога материјала на иконографском нивоу. Затим у томе што је на основу претходног историјски поставио византијску уметност и направио њену периодизацију. Његова концепција о три извора византијске уметности имала је велики одјек као и ставови о улози Истока у формирању европске културе.¹⁶⁷ Био је и предводник ауторитативне „хеленистичке партије“.

Димитриј Власевич Ајналов

Димитриј Власевич Ајналов¹⁶⁸ је као студент у Одеси почео сарадњу са Н. П. Кондаковим. Кондаков му је ставио у задатак да направи каталог копија у музеју који је основао при Универзитету у Одеси.¹⁶⁹ Његова дисертација *Эллинистические основы византийского искусства* објављена 1900. године аутору је донела интернационалну репутацију и 1903. постављење за професора на Универзитету у Санкт Петербургу. Овај рад, који је и „данас користан и стимулативан“,¹⁷⁰ одређен је у основи ставом Кондакова о превасходно хеленистичкој основи византијске уметности и његовим преусмерењем истраживања старохришћанске уметности према Истоку.¹⁷¹ Својеврсан „данак“ слеђењу Кондакова дао је Ајналов тиме што је

¹⁶⁷ Оспоравао је радикалне али хипотетичке теорије Стшиговског о примату Оријента у формирању средњовековне уметности, до којих је дошао управо под утицајем Кондакова и његовог удаљавања од ватиканске тезе о доминантном утицају Рима у формирању византијске уметности.

¹⁶⁸ Димитриј Власевич Ајналов (1862, Мариупол – 1939, Лењинград). Студирао је историју уметности код Кондакова у Одеси. Од 1890. предаје на Казанском, а од 1903. је професор на Петербуршком универзитету. Од 1914. је члан Руске академије наука. Значајнија дела су му *Эллинистические основы византийского искусства* (1900), *Византийская живопись XIV столетия* (1917), *История русского монументального искусства* (1932-1933), *Этюды о Леонардо да Винчи* (1939).

¹⁶⁹ Д. В. Айналов, *Академик Н. П. Кондаков как историк искусства и методолог*, 330.

¹⁷⁰ С. Mango, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, VIII.

¹⁷¹ Методу коју користи у свом докторату Ајналов је, по речима Мангоа, преузео од Кондакова и она је „суштински филолошка тј. артефакти су кориштени као интермедијалне везе у ланцу

у књизи о византијском сликарству 14. stoleћа „палеолошку ренесансу“ представио као нус-продукт италијанског дуечента и њену једину оригиналност видео „у избору и адаптацији нових форми ренесансне уметности висококомплексном и богатом наслеђу византијске уметности“. Али, без обзира на одступања од касније изнесених и усвојених процена Г. Мијеа (Gabriel Millet) о „палеолошкој ренесанси“, и ова књига Ајналова је пуна тачних опажања и добро искоришћеног истраживања. Од његових каснијих публикација од највећег интереса за византологе су његова темељна студија о енкаустичним синајским иконама и књига о ранохришћанским црквама Крима.¹⁷²

Димитриј Ајналов се на јасној, чврстој и дугој линији руске науке о уметности налази негде око средине и кључна је тачка утолико што чини повезницу између царског и совјетског периода руске историје уметности. Његов учитељ Никодим П. Кондаков је после грађанског рата напустио Русију са једном групом својих ученика међу којима су били А. Грабар и Николај Л. Окуњев. Ајналов је остао у Русији и тековине свог учитеља пренео је историчарима уметности у совјетској Русији међу којима су најистакнутији В. Лазарев и М. Алпатов.

Николај Лвович Окуњев

Николај Лвович Окуњев¹⁷³ био је студент Ајналова на Историјско-филолошком факултету Петербуршког универзитета од 1905. до 1912. године. Уз

трансмисије која је водила према неком изгубљеном оригиналу“. (Mango, XI) „Као што је и класичар способан да на основу неколико средњевековних рукописа реконструише текст античког старог аутора и да дефинише карактеристике текстуалне рецензије од које није сачувано ни једно парче, тако су и александријске, антиохијске и палестинске „школе“ којима је Ајналов приписао одлучујућу улогу у формирању византијске уметности биле – у његово време – ништа више од апстрактног постулата, готово потпуно неподржане од било ког значајног уметничког дела за којег би било познато да долази из ових региона.“ (Mango, XII)

¹⁷² С. Mango, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, X.

¹⁷³ Николај Лвович Окуњев (1886 – 1949). Средњу школу је завршио у Седлецу, данас у источној Пољској. Као студент објављује свој први рад *Вновь открытая роспись церкви св. Феодора Стратилата в Новгороде* (1911), *Город Ани* (1912), *Храм св. Софии в Константинополе*, (1915), *Крещальня Софийского собора в Киеве* (1915), *Некоторые черты восточных влияний в средневековом искусстве южных Славян* (1925), *Архитектура Пскова и некоторые ее особенности* (1928), *Fragments de peintures de l'église Sainte-Sophie d'Ochrida* (1930), *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture medievale orthodoxe* (1931).

подршку Ајналова и Кондакова Окуњев је 1909. године у групи студената специјалиста који истражују споменике Новгорода. Он је обрађивао цркву Светог Теодора Стратилата.¹⁷⁴ Са радом на споменицима Новгорода и околине магистрирао је код Ајналова 1912. године. Архитектуру цркава Јерменије истраживао је 1911. и 1912. године. Та ће истраживања наставити све до 1917.¹⁷⁵ Године 1913. прихвата предлог директора Руског археолошког института у Константинопољу, академика Ф. И. Успенског, да преузме место научног секретара у Институту и да води музеј и библиотеку. Са Успенским је договорио да има право на слободу избора научне теме и право на службени обилазак словенских земаља на Балкану и земаља западне Европе у трајању од три месеца у току једне године.

Због лоше сарадње са Успенским, а пре свега због почетка рата 1914. године Окуњев није реализовао планирани пут у Србију. У јесен 1914. године враћа се у Санкт Петербург и постаје научни сарадник Академије наука. Карактеристику за Академију му је написао Кондаков. У карактеристици пише да је Окуњев „најпре истраживао област староруске и византијске уметности“, пре свега зидно црквено сликарство 14. столећа и разјашњавао њихове стилистичке особености. Због поређења са новгородским сликарством, изучавао је мозаике Кахрија цамије, фреске у Мистри и зидно сликарство српских цркава. Српским црквама је „хтео посветити своју посебну пажњу и чак их учинити главним предметом истраживања имајући у виду значај који је имала Србија као место прелаза за итало-грчке утицаје на Русију који карактеришу цело руско сликарство 14 – 15 века“. У томе га је омео рат, али он је сакупио „сву литературу о српским црквама, направио њихову хронолошку класификацију и водио је даљње истраживање иконографије и стила, колико је последње било могуће без личног познанства са споменицима“.¹⁷⁶ Путовања у руској школи историје уметности, као уосталом и у другим „школама“ све од Винкелмана, указују на правац у коме је усмерен интерес било школе у целини било појединог њеног учитеља или ђака. Видели смо да су прва путовања

¹⁷⁴ Герольд Иванович Вздорнов, *Материалы для биографии Н. Л. Окунева*, у: Зборник за ликовне уметности 12, (Нови Сад 1976), 310.

¹⁷⁵ Споменике Јерменије 1913. истражује и Ј. Стшиговски (Josef Strzygovski).

¹⁷⁶ Вздорнов, *Материалы для биографии Н. Л. Окунева*, 315.

Буслајева на Запад имала за циљ самообразовање. На њима је он стицао знања о античкој и западњачкој уметности и развијао укус. Последња су за циљ имала увид у средњовековне рукописе по библиотекама и музејима Европе који су били релевантни за његов рад о руским апокалипсисима. На свој први пут на Запад и Кондаков је кренуо због увида у материјал на основу кога је писао историју византијске минијатуре и византијске уметности у целини. Главни правац каснијих путовања му је био усмерен на упознавање са комплексом византијске културе, па одредишта постају Сирија, Палестина, Синај, Атос, Мала Азија, Македонија. Неостварени циљ Кондакова била је и Србија. Нема потврде, али врло смо близу помисли да је Кондаков и двојицу својих ученика – Грабара и Окуњева – усмерио на истраживања две балканске теме византијске уметности: Бугарске и Србије. Али, сва ова истраживања византијске уметности, а нарочито њених варијанти на Балкану, била су у функцији истраживања посебности руске уметности.

За време боравка у Константинопољу, Окуњев је истраживао Свету Софију и друге константинопољске споменике. Извештај о тим истраживањима објавио је 1915. године. Те године објављује и своја истраживања о Светој Софији у Кијеву. Припремио је и низ чланака о уметности, који су штампани у Новом енциклопедијском речнику у издању Брокгауза и Ефрона. Године 1916. предаје историју уметности на Санктпетербуршком универзитету. У Одеси је 1918. и 1919. године са А. Грабаром слушао *Увод у историју руског иконописа* и курс о иконографији италијанске Мадоне које је држао Кондаков.¹⁷⁷

У фебруару 1920. године Окуњев напушта Одесу и преко Константинопоља стиже у Југославију. На место професора Семинара за историју Јужних Словена на факултет у Скопљу постављен је исте године. Предавао је и држао вежбе из предмета „Хришћанска уметност старог века на Истоку Европе“.

¹⁷⁷ Окуњев је у Одеси држао отворена предавања која су посећивали пре свега млади уметници. То је „не мало огорчило Н. П. Кондакова који у старости није подносио дилетантски однос према уметности. Нарочито се Кондаков није слагао са ставовима Окуњева о томе да је оцена квалитета уметничких дела када је реч о уметности средњег века непотребна, с обзиром на то да је, како кажу, свако естетско суђење субјективно, а у односу на стару уметност оно је посве необавезно“. *Исто*, 318. Кондаков је замерке које се односе на естетске судове упућивао не само свом ученику већ и свом учитељу. (Види страницу 20.) Није прихватао да естетски суд почива на субјективизму. Веровао је да се може и мора доносити на основу објективних, рационалних премиса.

Окуњев, који је од 1913. године „унутар руске археолошко-историјско-уметничке школе“ сабирао и анализирао литературу о српским споменицима, за време боравка у Скопљу, у периоду од 1920. до 1922. године, почиње са њиховим интензивним истраживањем. Сакупљао је грађу о споменицима у Скопској Црној Гори, затим о Маркову манастиру, црквама у кањону реке Треске, Старом Нагоричину, Псачи. У говору на Светосавској прослави 1923. године изнео је резиме својих истраживања.¹⁷⁸ Стандард руске школе је био да се сакупљена грађа најпре објави.¹⁷⁹

Године 1922. је у „археолошкој експедији“ коју предводи Сергеј Смирнов која обилази српске цркве да би се припремили картони за мозаички украс владарског маузолеја Карађорђевића на Опленцу. Само тада се упознао са 29 српских споменика.

Не зна се на чији је наговор Окуњев 1920. године дошао у Југославију, а не зна се ни због чега ју је 1922. напустио и настанио се у Прагу.¹⁸⁰ У Прагу на Карловом универзитету предаје историју византијске уметности и уметности Источних Словена. Међутим, он ће се све до 1937. године враћати на просторе средњовековне српске државе, истраживати споменике и објављивати монографије

¹⁷⁸ Говор је под насловом *Стари српски живопис и његови споменици у ближој околини Скопља* објављен у часопису *Црква и живот* II, 1 – 2, Скопље 1923, 31 – 34.

¹⁷⁹ Иван М. Ђорђевић, *Значај Николаја Лвовича Окуњева за српску историју уметности*, у: *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 545. Као грађу објављује у Гласнику скопског ученог друштва монографије о Старом Нагоричину и Матеичу. Илустративну грађу под насловом *Monumenta Artis Serbicae* почиње 1928. да објављује у Загребу. Остале три књиге ове серије изаћи ће у Прагу до 1932.

¹⁸⁰ И. Ђорђевић, *Значај Николаја Лвовича Окуњева за српску историју уметности*, 547 – 548. Што се тиче његова доласка у Југославију није без основе претпоставка да се истраживањем српске средњовековне уметности бавио по плану и на наговор Н. П. Кондакова. Уз споменути препоруку Окуњеву за прелазак на петербуршку Академију у том правцу може се посматрати и писмо Кондакова, који је био и члан српске Академије, Ватрославу Јагићу од 20. марта 1901, у коме пише: „Ја више не говорим о томе како је пут у Србију за мене постала неопходност јер сам добио толико висок појам о значењу Српске уметности међу словенском да бих се до краја живота посветио словенско-руској уметности од XII – XV столећа.“ У: *Никодим Павлович Кондаков, 1844 – 1925. Личност, научно наследство, архив*, Санкт Петербург 2001, 54. Са друге стране, 1922. кнегиња Наталија Г. Јашвил и Н. П. Кондаков су, уз помоћ Т. Масарика, у Прагу радили на окупљању руских научника, па није немогуће да је поново под утицајем Кондакова Окуњев променио боравиште. Види: *Мир Кондакова*, Москва 2004, 211 – 218 и 224 – 230. Сем тога треба имати на уму и чињеницу да рад Окуњева у Србији није добро примљен од најутицајнијих српских историчара уметности тога времена В. Петковића и М. Васића. *Ђорђевић*, 545, фус-нота 7.

о њима.¹⁸¹ Исте године по доласку у Праг штампа први преглед српског зидног сликарства средњег века.¹⁸² Године 1930. објављује рад о портретима краљева ктитора у српском црквеном живопису.¹⁸³ Јосиф Мисливец је у некрлогу Окуњеву написао да је посао на откривању фресака у Нерезима од 1924. до 1928. године „био и остао“ највећи допринос Окуњева византијском сликарству.¹⁸⁴

Ратна опасност 1938 – 1939. је међу Русима окупљеним око института Кондакова изазвала расправе око тога да ли остати у Прагу или Институт преместити у Београд. Најпре се Н. П. Тољ који је био на челу Института пре него што ће се настанити у Њу Хејвену, преселио у Београд. За останак Института у Прагу били су Н. Е. Андреев и Н. Г. Јашвил док су пресељење у Београд заговарали В. А. Мошин, А. В. Соловјев и Г. А. Острогорски.¹⁸⁵ Спорења су престала након бомбардовања Београда 6. априла 1941. У првом налету бомбе су погодиле и библиотеку Института, која је нешто раније из Прага допремљена у Београд. У том бомбардовању су погинули ћерка Окуњева Ирина Окуњев-Расовскаја, историчарка уметности, и зет, Расовскиј Димитриј научни секретар Института и специјалиста за руске номаде. Део библиотеке који није уништен у бомбардовању крајем 1941. је враћен у Праг.¹⁸⁶

Као тежак болесник дошао је Окуњев у Југославију после Другог светског рата. Премда су га његови ученици готово носили по манастирима, „инзистирао је да види `још једном` све“. Болест га је спречила да у потпуности оствари намеру и

¹⁸¹ Монографија о цркви Ђурђеви ступови у Расу 1927, сликарству Сопоћана и о цркви Светог Ђорђа у Старом Нагоричину 1929, о Леснову и Матечу 1930, о Ариљу 1936, о Милешеви 1938, о Морачи 1946.

¹⁸² Проф. Н. Л. Окуњев, *Сербскія средневековыя стейстонописи*, Прага 1923.

¹⁸³ N. L. Okunev, *Портреты королей-ктиторовъ въ сербской церковной живописи*, у: *Byzantinoslavica II*, Prague 1930, 74 – 99.

¹⁸⁴ J. Myslivec, *Nikolaj Lvovič Okunev*, *Byzantinoslavica X*, 2, Prague 1949, 215. О Нерезима је Окуњев објавио два чланка: *La découverte des anciennes fresques du monastère de Nérèz*, у: *Slavia VI* 2 – 3, 1927 – 1928, 603 – 609 и *Алтарная преграда XII века в Нерезе*, у: *Seminarium Kondakovianum III*, 1929, 5 – 23. Мисливец на истој страници – у фусноти 29 – спомиње рукопис монографије о Нерезима, који није довршен премда је имао увод, историју цркве и анализу њене архитектуре.

¹⁸⁵ В. Грохова, *Деятельность института им. Н. П. Кондакова в Праге и его международное значение*, у: Мир Кондаова, Москва 2004, 220. Колико је Институт био близу одлуке да се пресели у Београд указује податак да су у Београду у периоду од 1937. до 1940. изашла три броја, 9 – 11, *Сборника статей посвященных памяти Н.П. Кондакова* под насловом *Анналы института имени Н.П. Кондакова*. Исто, 221. О јасној подели између заговорника останка Института у Прагу и његовог пресељења у Београд у својим сећањима не сведочи В. А. Мошин. Види В. А. Мошин, *Под теретом*, Панчево 2008, 119.

¹⁸⁶ Исто, 221.

морао је да се врати у Београд. Један од његових прашких ученика био је и Светозар Радојчић.¹⁸⁷

2. Бечка школа историје уметности

Сумарно гледано тематско усмерење руске школе историје уметности своди се у рубним деловима на истраживања антике и ренесансе као пролога и епилога онога на шта је пажња руских истраживача пре свега фокусирана: уметност Византије и руску уметност. Територијално, оквир њихових истраживања је подручје Западне Европе и територије Далеког истока. Оно што је приоритет је уметност на тлу Русије, Блиског истока, Мале Азије, Балкана и Италије.

Једна друга гласовита школа, бечка школа историје уметности, која се развијала на сличним постулатима као и руска школа у приближно истом временском периоду, у свом истраживању била је усмерена на порекло и развој историје уметности у Западној Европи, пре свега њеног северног, германског дела и то кључних периода: ранохришћанске уметности, готике, холандског сликарства, маниризма и барока.

Као и руска школа и бечка има снажно филолошко опредељење. Јулијус фон Шлосер (Julius von Schlosser) је, износећи историјат ове школе, потцртао да је карактер историје уметности у Бечу одређивала филологија, али је у Бечу, за разлику од Русије, то била класична филологија „с оруђима херменеутике и критике, најфиније брушеним стољећима“. Бечку школу карактерише повезаност са *Аустријским институтом за историјско истраживање* који је 1869. године реорганизовао Прус Т. Зикел (Sickel), ученик Школе повеље (*Ecole des chartes*) од које преузима традицију француских дипломатичара из 17. столећа.¹⁸⁸ Сам Шлосер, последњи представник „старе“ бечке школе, 1934. године себе представља као „филолога“ у смислу припадника филологији коју доживљава као стару, велику, чврсту дисциплину „која настоји од неизбежне критике текста, што јој је темељ,

¹⁸⁷ Светозар Радојчић, *Николај Лвович Окуњев* (некролог), у: *Старинар*, Н.С. II, Београд 1951, 356.

¹⁸⁸ Julius von Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte – Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich*, Innsbruck 1934. Наводимо по: Julius von Schlosser, *Бечка школа повјести уметности – осврт на стољеће њемаčkog зnanственог рада у Аустрији*, у: *Бечка школа повјести уметности*, Zagreb 1999, (323 – 391) 351. Избор и превод Сњешка Кнежевић.

продријети до посљедњих темеља повијесне спознаје¹⁸⁹. Уз ово, ваља имати на уму да је Шлосер био и следбеник Б. Крочеа (Benedetto Croce), који је уметност сместио у подручје истраживања опште лингвистике.

Почетак бечке школе историје уметности био је оснивање катедре за историју уметности у Бечу 1853. године и постављање Рудолфа в. Ајтелбергера (Rudolph Eitelberger, 1817 – 1885) за професора. После Вагена (G. F. Waagen) који је 1844. постављен за првог професора историје уметности у Берлину, Ајтелбергер је био други који је постављен за професора историје уметности на неком универзитету на немачком говорном подручју.¹⁹⁰ Ајтелбергерова делатност означила је и распон интереса бечке школе: након посете лондонској светској изложби 1862. године основао је *Аустријски музеј за уметност и индустрију* 1864, затим Средишњу комисију, претечу Завода за заштиту споменика, покренуо је и едицију *Средњовековни умјетнички споменици аустријског царства*, наставу је одржавао у Музеју што је постала традиција бечке школе, а у академској делатности подуку је градио „на техничко-повијесном, изравном опису појединачног умјетничког дјела“ како би тиме предусрео „опасност теоретизирања“.¹⁹¹

Уз Ајтелбергера у историју бечке школе уписан је и професор Мориц Таузинг (Moritz Thausing, 1835 – 1884), аутор значајне монографије о Диреру. Његова је заслуга што је Италијана Ђованија Морелија (Giovanni Morelli, 1816 – 1891) који се школовао у Берлину и у којем је докторирао медицину, повезао са бечком школом. Егзактан начин за одређивање ауторства појединог дела Морели је налазио у анализи рукописа уметника, у маниру, у њеним најистинитим, па због тога најсигурнијим обележјима, „калиграфским шарама“. Значај Морелија за бечку

¹⁸⁹ Julius von Schlosser, *Bečka škola povijesti umjetnosti*, 388.

¹⁹⁰ Ајтелбергеру је као подстицај и подршка у музејском и научном раду био Густав Адолф фон Хајдер (Gustav Adolf von Heider 1819 – 1897). Хајдер је био секретар бечке Уметничке академије, а потом од 1850. чиновник аустријског Министарства просвете. На том месту се испојио као тип високог државног службеника осетљивог за уметност и историју. Био је научничка природа и готово паралелно са француским истраживачима бавио се средњовековном иконографијом – 1861. је објавио текст *О типологији илустрованих рукописа*. Био је покретач и одржавао је најважније уметничке часописе тога времена *Саопштења ц. и кр. Средишње комисије за истраживање и одржавање умјетничких и повијесних споменика* и *Гласник* у којима су, између осталих, објављивали Шнасе, Либке (Wilhelm Lübke), Спрингер.

¹⁹¹ Julius von Schlosser, *Bečka škola povijesti umjetnosti*, 336.

школу је био у томе што је „из њемачког романтизма водио у позитивизам друге половине стољећа“.¹⁹²

Оснивачем Бечке школе у потпуном смислу сматра се Франц Викхоф (Franz Wickhoff, 1853 – 1909), због тога што је он направио потпуну синтезу свих саставних елемената школе који су се претходно појавили: наставио је издавање Ајтелбергерове збирке изворних списа о историји ликовне уметности, прихватио је Морелија због његове природнонаучне методе, а Зикела је сматрао својим правим учитељем.

Ни почетком 20. столећа из историјских и лингвистичких научних кругова на историју уметности се још није гледало као на потпуну науку што је „без разлога јер је у само мало предмета повијести умјетности још могуће недодирнуто блебетање и плитко неразумијевање“. Зикелов аманет кога се држала бечка школа је да се никада не пактира с дилетантизмом.¹⁹³ На семинарским вежбама код Викхофа студенти су читали и брижљиво интерпретирали изабране делове писаних извора који сежу до старохришћанског доба. Он је установио тројство наставе историје уметности, класичне археологије и историјских помоћних наука, тројство које је одређивало наставни програм старије генерације ученика бечке школе.

Викхоф „је есенционално био нефилозофска, па и антифилозофска глава“. Реаговао је против „схематског, естетичког брбљања, против сваке чисто формалистичке `занатске естетике`, али је заправо био против сваке естетике.¹⁹⁴ Шлосер сумња да је прочитао чак и малу, али за естетику изузетно значајну књигу Едварда Ханслика свог колеге, професора на бечком универзитету, *О музички лепом*.¹⁹⁵

Викхофову *Бечку Гenezу* (1895) Шлосер представља као прву „повијест римске умјетности, оног запостављеног подручја“ које је и хронолошки и есенцијално „између археологије и `новије` повијести умјетности, као први израз западњачког умјетничког духа“.¹⁹⁶ Викхофу је очи за овај период отворио савремени импресионизам – за разлику од Алојза Ригла и Макса Дворжака, који су

¹⁹² Исто, 345.

¹⁹³ Исто, 353.

¹⁹⁴ Исто, 350.

¹⁹⁵ Исто, 359.

¹⁹⁶ Исто, 356.

претходно сагледане облике старијих периода препознавали у новијој уметности. И Риглу и Дворжаку Шлосер спочитава да историју уметности третирају проблемски. Тај поступак је за Шлосера примерен логичкој, али не и „естетској сфери, или ако, онда уз сасвим посебне претпоставке. Јер иначе нестaje управо оно што је важно: индивидуално и особно.“¹⁹⁷

Викхоф је био последњи представник прве етапе у развоју бечке школе у којој су историчари уметности радили на утврђивању самог уметничког дела, његове аутентичности, места и времена његова настанка те његовог аутора. У овој фази настају исцрпни каталози уметничких дела и спроводи се истраживање документарних историјских извора помоћу којих се критичком методом утврђивало само уметничко дело.¹⁹⁸ У *Бечкој Генези* Викхоф износи закључке који чине прелаз од класицистичке (идеал-узор-норматива) и позитивистичке (биолошки развој уметничких стилова: рађање, развој, апогеј и пад) према модернистичкој историји уметности Алојза Ригла, у којој се одустаје од нормативности и, следствено, негира „опадање“ уметности, а задржава само позитивистичка категорија њеног „развоја“. Историјска иронија је да Викхофови ставови у овој монографији почивају на потпуно погрешној убикацији и врло оквирној датацији *Генезе*.¹⁹⁹

Бечка школа је данас најпознатија по средњој етапи, односно периоду који обухвата последње десетлеће 19. и прва два 20. столећа, раздобље у коме су јој на челу били Алојз Ригл и Макс Дворжак. Истраживања ове двојице историчара уметности усмерена су на откривање основа, узрока и закона непрестаног стилског напретка ликовних уметности, чиме су ушли у најужи круг представника *модерне* у историји уметности.

¹⁹⁷ Исто, 371 и 380.

¹⁹⁸ Snješka Knežević, *Uvodna napomena*, у: Већка школа povijesti umjetnosti, Zagreb 1999, VII; М. Шапиро је разликовао „класичну“ бечку школу која завршава са Ј. Шлосером, од „нове“, која почиње са Хансом Зедлмајром (Hansom Sedlmayrom) и Оттом Пачом (Ottom Pächtom), Meyer Schapiro, *The New Viennese Scholl*, Art Bulletin XVIII, 1936, 258 – 266.

¹⁹⁹ Кључно дело на коме је примењена строга критичка метода и које је представљено као прва манифестација западњачког духа није, највероватније, настало у Риму у 5. столећу већ у Сирији крајем 6. столећа како мисли и од чега у својим општим закључцима полази Викхоф.

Алојз Ригл

Утицајни опус Алојза Ригла²⁰⁰ је настајао у периоду тек нешто дужем од деценије. Прва у њему је књига *Питања стила* (1893).²⁰¹ у којој као наследник Викхофа на месту кустоса текстилне збирке у *Аустријском музеју за уметност и индустрију* доводи у питање техничко-материјалистичку теорију о настанку геометријског стила, теорију која се надовезује на ставове Готфрида Семпера (Gottfried Semper). Ригл полази од тога да је од потребе за заштитом тела текстилом човеку била елементарнија потреба украшавања непосредно самог тела, па следствено томе корен геометријског стила не може бити у начину ткања, пошто се људско тело украшавало геометријским орнаментом и пре појаве текстилне

²⁰⁰ Алојз Ригл (Alois Riegl, 1858, Линц – 1905, Беч). У Боемији и Галицији похађао је гимназију у којој се говорило пољским језиком. На Бечком универзитету је почео да студира право, али те студије напушта и почиње да слуша предавања из филозофије и историје код Франца Брентана (Franz Brentano), Алексијуса Мајнонга (Alexius Meinong) и Роберта Цимермана (Robert Zimmermann). У периоду 1881 – 1883. пролази курс на *Аустријском институту за историјска истраживања*, који је био потребан за јавну службу у аустријским архивима. У Институту се преко Мориса Таузинга упознао са Морелијевом „научном методом“ и заинтересовао за историју уметности. Докторирао је 1883. радом о романичкој цркви Светог Јакова из Регензбурга (рукопис је изгубљен). У Аустријском музеју за уметност и индустрију запослио се 1886. на месту кустоса за текстил, на коме је пре њега радио Ф. Викхоф.

Хабилитира са радом *Средњевековне илустрације календара* 1889. у коме испитује хеленистичку традицију у средњевековним рукописним календарима. Приватни доцент постаје 1889, 1895. ванредни, а 1897. редовни професор историје уметности на Универзитету у Бечу.

Риглове прве две књиге *Старооријентални теписи* (1891) и *Питање стила: основи за једну историју орнамента* (1893), иако су произашле из рада у музеју, показују његов интерес за теорију и за интердисциплинарни поглед на историју уметности. *Питања стила* су донела Риглу позицију екстраординаријуса на Универзитету Бечу 1894. У књизи *Народна уметност. Кућна марљивост и кућна радиноост* (1894) користио је економску историју у конструисању историје народне уметности. Ригл у својим истраживањима не поклања пажњу само потцењеним жанровима (теписи и таписерије) него и потцењеним периодима: на предавањима о барокној уметности (1894 – 95) која се у његово време још увек сматра декадентном, покреће питање новог вредновања овог стила чиме продужава оно што је започео Викхоф: једнако вредновање свих стилова и одбацивање идеје о деградацији уметности. *Касноримска уметничка индустрија* (1901) је најзначајније Риглово дело. Последње његово дело објављено за живота је *Холандски групни портрет* (1902). Рад о барокној архитектури (*Извори барокне уметности у Риму*) је објављен постхумно 1908.

У оквиру *Централне комисије за истраживање и заштиту споменика* Ригл се интензивно бавио конзерваторском делатношћу. Његов појам „старосна вредност“ и важност знакова коришћења на споменику је истакнута у пионирском раду *Савремена заштита споменика* (1903). Од њега потиче и заштитарска мантра „конзервација не рестаурација“.

²⁰¹ Alois Riegl, *Stilfragen. Grubdlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, 1893. Наводимо по: *Pitanja stila – Uvod*, у: Већка школа повјести умјетности, Zagreb 1999, у избору и преводу Сњешке Кнежевић. За ову књигу Шлосер каже да је „засновала његов углед и уистину остала и његовим главним дјелом“. Julius von Schlosser, *Bečka škola povijesti umjetnosti*, 364.

уметности. Тиме је отклоњено владајуће начело у науци о уметности: „идентификација текстилне орнаментике с украшавањем плохе или плошном орнаментиком“. Само „украшавање плохе постаје вишим јединством, а текстилно украшавање подређеним дијелом јединства, једнако вриједно као и друге умјетности украшавања плохе“.²⁰²

Сам поднаслов књиге, *Основе за повијест орнаментике*, указује на Риглову намеру да успостави историцизам у области орнаментике. У области орнамента Ригл, за разлику од претходника²⁰³, види огољено деловање закона стила. Историјском гледању развој витичастог орнамента показује исту каузалну повезаност која се може следити столећима као и „античке умјетничке митологије и кршћанске сликовне типике...“.²⁰⁴ То је почетак изградње његовог става не само о равноправности свих жанрова уметности него уздизању над осталима оних врста ликовне уметности које су до њега сматране мање вреднима – архитектуре и примењене уметности.

Ригл се није супротставио само семперистичком,²⁰⁵ техничкоматеријалистичком тумачењу стила, већ и осталим владајућим извођењима порекла и закона стила: Гудјерово симболичко²⁰⁶ и дарвинистичко биолошко²⁰⁷ тумачење стила нису ништа мање промашени од претходног. Већ овде Ригл као принцип поставља иманентни уметнички ставарлачки нагон који ће се за десетак година преобразити у чувено „иманентно уметничко хтење“. Тај нагон већ садржи и националну, расну димензију:²⁰⁸ оно чега нема у старој оријенталној

²⁰² Alois Riegl, *Pitanja stila – Uvod*, 6.

²⁰³ У вези са геометријским орнаментом постоји предрасуда о „наводној неповијесности тога стила и његова непосредно технички материјалног подријетла“. *Исто*, 7.

²⁰⁴ *Исто*, 10.

²⁰⁵ Али не и Семперово: Готфрид Семпер „би био последњи који би на место слободног стваралачког умјетничког хтијења ставио битно механичко-материјални порив опонашања“. *Pitanja stila*, 5. Међутим, Семперово учење које следи Руморову и Бемову линију за Ригла ипак јесте материјалистичка метафизика и догматика.

²⁰⁶ „Гдје год је човијек очито слиједио иманентно умјетнички ставарлачки нагон, тамо Goodyear види симболизам, исто као што умјетнички материјалисти у истом случају уводе у поље технику, случајну мртву сврху.“ Alois Riegl, *Pitanja stila – Uvod*, 9.

²⁰⁷ Материјалисти (семперовци) нису ништа друго него „преношење дарвинизма на подручје духовног живота“, *Исто*, 4.

²⁰⁸ Ова карактеристика Риглове теорије ће у каснијим радовима добити злослутне формулације попут ове у *Историјској граматици ликовних уметности*: „германски народи су одмах доказали да поседују несумњив таленат за владање и да су, с обзиром на своју урођену добру природу, мало склони томе да користе право јачер“. Alois Riegl, *Historical Grammar of the Visual Arts*, (first version

орнаментици, а што се од Микене јавља у хеленистичкој уметности је орнаментални мотив витице. „Стварање витичасте орнаментике стоји отада уопће у предњем плану орнаменталних уметности.“²⁰⁹ Њено кретање иде једним правцем преко Рима у средњовековну уметност Европе, док се други правац наставља у сараценској уметности арабеске. Бит арабеске је да је она изворно биљновитичасти орнамент који се у сараценској орнаментици толико апстраховао да се готово не препознаје. Развој у Европи неће стати на средњем веку већ ће се наставити и у уметности ренесансе.

Тенденције уметничких нагона Оријента и Запада Ригл показује на примеру акантуса: изходни облик акантуса је египатска „пластички мишљена палмета“ и смер којим се креће његов развој је натурализација у грчкој уметности, што је по његовом суду део нормалног развојног тока. Укратко: на Истоку смер стилског кретања се креће од натурализма према апстракцији, а на Западу од апстракције према натурализму. Усмереност Ригловог научног интереса на ову проблематику резултираће у каснијим радовима – уз повремена одступања²¹⁰ – закључком да нема раста и опадања, него само једнаковредних кретања у различитим правцима.

Рукопис *Историјска граматика ликовних уметности* је настао као припрема за предавања која је Ригл држао напредним студентима од 1897. до 1899. године, у времену које је на средини између радова у којима је истраживао форму и стил и оних о рецепцији уметничких дела, али је објављен тек 1966, па се утолико веома условно може говорити о томе да је био инспиративан за структуралисте.²¹¹ На предавањима која су остала сачувана у овим списима Ригл је уџбенички сведено изложио не само „историјску граматiku“ ликовних уметности него, пре свега,

1897 – 1898) New York, 2004, 85. Међутим у истој књизи Ригл прецизно одређује своју позицију према раси: „Нема потребе да се било каква одлучујућа улога приписује расним разликама људи о којима је реч. Од почетка се чини очигледним да би Север био мање оптерећен тешким теретом традиције и да би сходно томе, по правилу, представљао прогресивнију тенденцију.“ *Исто* 78. Универзалистички аксиом бечке школе да једна историја уметности доказује постојање универзалне уметности Н. Белтинг види као сублимирани облик хегемонизма Аустро-Угарске која се хтела протегнути на Исток. (Hans Belting, *Kraj istorije umetnosti?* Zagreb, 2010, 209). Можда у овом светлу треба гледати и на податак да је Изидор Цанкар од стране католичке цркве послат на студије историје уметности у Беч да би покрио истраживање хришћанских споменика на подручју данашње Словеније. Други ученик бечке школе са подручја СФРЈ био је Љубо Караман.

²⁰⁹ Alois Riegl, *Pitanja stila – Uvod*, 10.

²¹⁰ Види страницу 60 овог рада, фуснота 246.

²¹¹ Има покушаја повезивања његовог учења и са постмодернизмом Дериде. Benjamin Binstock, *Alois Riegl Monumental Ruin*, у: Alois Riegl, *Historical Grammar of the Visual Arts*, 28.

концепт и речник своје историјско-уметничке теорије која ће преко неких других његових текстова извршити значајан утицај и на иконологију Ервина Панофског. Ригл *Историјску граматику ликовних уметности* представља као метафорички назив за суштински елементарну науку ликовних уметности, која треба да замени претходну нормативну естетику и која треба да повеже све уметности.²¹² Он, у потрази за општим законима који господаре свим врстама ликовне уметности, полази од тога да сва уметничка дела поседују следеће заједничке елементе: 1. сврху, 2. материјал, 3. технику, 4. мотив и 5. површину и облик.

Однос између облика и површине може бити различит, али детаљним посматрањем увидећемо да је њихов однос на Партенону, Фидијиним скулптурама и на сликама атичких ваза до у детаљ исти. „Развојни закон тих елемената вриједи, дакле једнако за све четири врсте умјетности. (...) Не морамо више проматрати поједина умјетничка дјела за себе, па ни поједине умјетничке врсте, већ елементе.“ На основу истраживања елемената може се изградити јединствена наука историје уметности и Ригл у томе препознаје будућу улогу историје уметности која не искључује специјалистичке студије којима се утврђује место и време настанка уметничког дела. Сагледати целину ликовне уметности, односно „уистину спознати биће ликовне умјетности“, моћи ће се „тек с помоћу повијести развоја елемената ликовне умјетности, ако је буде водио највиши чинилац свега људског умјетничког стваралаштва“.²¹³ „Чинилац“ је изван и изнад заједничких елемената ликовних дела и Ригл креће у потрагу за тим вишим јединством „које влада над мноштвом ових елемената“. У потрагу за унутрашњом, уметничком сврхом Ригл полази од дефиниције уметничког стваралаштва као „натјецања с природом“.²¹⁴

Не буди, како мисли Семпер, бављење занатом уметнички смисао, већ он овиси о „назору на свијет као изразу човјекове потребе за срећом“. У свим

²¹² „Ако нетко жели знати зашто се неки језик развијао управо тако и никако друкчије, ако жели разумјети положај језика у целокупној култури човјечанства, ако, једном рјечју, жели знанствено спознати одређени језик потребна му је историјска граматика.“ У метафоричном смислу се говори и о „језику уметности“, па се, следствено, метафорички може говорити и о „историјској граматици уметности“. Alois Riegl, *Historijska gramatika likovnih umjetnosti (druga verzija iz 1899)*, у: Већа школа повјести умјетности, 27.

²¹³ Исто, 27.

²¹⁴ Умјетничко стваралаштво засновано на машти „је натјецање с природом, као израз хармоничног назора на свијет“. Исто, 29 и 31.

уметностима, од грчке, преко средњовековне хришћанске до нововековне, засноване на вери у каузално „човјек ствара природу какву је идеално замишља“, па се може рећи „читаво умјетничко стваралаштво, у свако вријеме било је идеалистично“.²¹⁵ Машта гради хармоничну слику света која је различита код разних народа и у разним временима, али је „морамо познавати желимо ли у најдубљој бити упознати умјетност одређених народа и одређеног времена“.

Ригл ће исцрпно представити развој елемената посебно мотива, облика и боје под утицајем сваког од три погледа на свет.

Најстарији познати од три владајућа погледа („свјетоназора“) је антропоморфни политеизам и он има две фазе: ону староисточних народа и фазу Грка и Римљана.²¹⁶ Други светоназор је хришћански монотеизам у периоду од 313. до 1520. – од Миланског едикта до реформације,²¹⁷ а трећи природнонаучни. Природни предмети у овом погледу на свет су узајамно повезани и односе се као узрок и последица. Закон каузалности се противио хришћанском учењу о слободној вољи и хришћанском концепту индивидуалности. „Умјетност старог вијека приказује догађаје, људима сличне силе, али људски лик превладава. Свијет је само ради човјека, и то, превладава тјелесно савршено лијеп човјек. Сlike крајолика, жанра, животиња, јављају се тек у раздобљу пропадања. Умјетност кршћанског средњег вијека приказује ствари за људе. Сав ред је у бити етички и срачунат на човјека. (...) И у тој умјетности превладава човјек, и то добар човјек. За природнознаствену умјетност човјек вриједи као и сваки други предмет природе. Човјек не затвара круг створова.“²¹⁸ Он није сврха природе, па отпадају телеолошка гледишта. Холанђани су били ти који су први изједначили вредност човека и природе. Код „Романа, посебно у Шпањолаца, непрестано у уметности превладава човјек“.²¹⁹

Погледи на свет су одређујући за ликовне елементе. Ригл се најпре фокусира на мотив као елемент који показује природни предмет с којим се човек такмичи и на то како прихвата мотиве природе преко спољних чула. „Умјетничко дјело као

²¹⁵ Исто, 30.

²¹⁶ Исто, 35.

²¹⁷ Исто, 36.

²¹⁸ Исто, 40.

²¹⁹ Исто, 41.

композицију обликује унутарње осјетило, а и проматрач унутарњим осјетилом прихваћа умјетничко дјело.“ Уметник спољња, материјална искуства природе чини унутрашњима и посматрач прихвата уметничко дело на два начина: чулом додира и чуллом вида. За додир мотиви су тродиминзионални облици, а за вид дводимензионалне површине. При том, у између облика и површине „постоји читава лествица прелаза“.²²⁰

На основу даљег проучавања долази до закључка да је симетрија „главни и основни закон свега обликовања материје. (...) Покрет се стално и свим средствима бори против симетрије и хоће да је разори.“²²¹ Они су супротности, при чему је симетрија лепота,²²² а покрет „органска животна истина“ која изазива пропорцију.²²³ На „питање: који су мотиви испрва привукли човјека да се натјече? Органски или кристалични?“²²⁴ данас је готово немогуће дати одговор, али Риглово лично мишљење је да је човек на стварање подстакнут приказивањем.²²⁵

За архитектуру и уметнички занат, ликовне врсте које се као подређене презиру, Ригл сматра да је само у њима „човјек уистину стваралачки. За то нема узора, овдје ствара из себе. (...) Утолико су архитектура и умјетнички обрт у вишем ступњу умјетност него оне друге.“²²⁶

„Ликовна умјетност није опонашање природе, него натјечање с њом. Умјетник жели предмете природе свести на оно што му се на њима свиђа. А то се мијењало с временима и народима. Једном су ствар гледали из близине, други пут (...) из даљине.“ То је овисило о „промјенама човјековог назора на свијет“. Оптичку, сликарску површину на којој је приказан поглед „из даљине“ Ригл назива и субјективном површином. Површину пластике о којој нас обавештава додир он назива тактилном или објективном површином. Тиме је већ речено да о „стилским

²²⁰ Исто, 41.

²²¹ Исто, 43.

²²² „Симетрија не ниче ни из технике ни из употребне сврхе, већ из унутарње нужности коју човјек слуша.“ Исто, 50.

²²³ Исто, 46.

²²⁴ Исто, 47.

²²⁵ „Ја држим сврху приказивања најстаријом, јер најдревнијом и најелементарнијом сматрам ону потребу човјека за складом која тежи приказу бити природних снага, заправо назору на свијет. Сврху употребе и украшавања очитује без сумње већ и животиња, али она никада није доспјела до умјетничког стваралаштва. Потребу за складом нема ни једна животиња, или има тек посве слабу и елементарну; човјек је посједује, и стога је умјетнички стваралац...“ Исто, 50.

²²⁶ Исто, 49.

законима кипарства и сликарства, о којима се увијек говори, не може бити ни говора.²²⁷ То је својевоља. „Сваки свјетоназор ствара друкчије стилске законе. Нема апсолутних стилских закона, као ни апсолутне естетике.“²²⁸

У приказу књиге Корнелијуса Гурлита (Cornelius Gurlitt)²²⁹ о историји уметности²³⁰ Ригл је у широким потезима представио свој целовит поглед на историју и будућност историје уметности као науке. Положај Винкелмана, као њеног зачетника који је тежио „за утврђивањем и истицањем заједничког“ у античким делима и који је творац првог појма стила, стила класичне уметности, за Ригла је, дакако, неупитан. Након Винкелмана, „највиши је циљ повијести умјетности као знаности (...) да повеже умјетничке појмове истицањем заједничких обиљежја и уведе их у нашу свијест као тако стечену спознају“. После Винкелмана, класичним делима се у рубрици „уметност“ прикључују ренесансна дела. Романтичари су у „уметност“ увели средњовековна дела и на крају су под појам уметности подведена дела 18. столећа. После увођења ова четири периода у општи појам уметности, дошло је, по мишљењу Ригла, време за „утврђивање заједничког у све четири групе и за (њихово) повезивање у свеобухватно јединство“.²³¹ Међутим, како је појединачно дело као темељ у стилском приступу било занемарено²³² – показало се да је неопходно утврдити за свако појединачно дело просторну и временску припадност. Тај посао, који је био доминантан у другој половини 19. столећа Ригл је сматрао помоћно-научним.²³³

Будућност историје уметности је требала да му определи одговор на кључно питање: „Што је јединка у промјени и што увјетује привидну промјену на њој?“²³⁴ Или: Што је „нутарњи, најдубљи разлог за промјену облика“?²³⁵ Ригл види два пута према одговору на ово питање. Први је синтезни, који полази од појединачног

²²⁷ Исто, 55.

²²⁸ Исто, 56.

²²⁹ Cornelius Gurlitt, *Kunstgeschichte*, Stuttgart 1902. Архитекта Корнелијус Гурлит је заједно са Риглом покренуо ревалоризацију уметности барока.

²³⁰ Alois Riegl, *Eine neue Kunstgeschichte*, 1902; наводимо по Alois Riegl, *Jedna nova povijest umjetnosti*, у: Већка škola povijesti umjetnosti, 73 – 79.

²³¹ Исто, 74.

²³² Ригл каже да чисти појам стила код Винкелмана нема објективну реалност, па због тога његова историја уметности „додире је апстрактну естетику“. Исто, 74.

²³³ Исто, 75.

²³⁴ Исто, 76.

²³⁵ Исто, 78.

уметничког дела. На овом путу се узимају у обзир само битна обележја дела, а остала одбацују и тако се креће од појединачног према општем. Крајњи циљ је да се преко опуса, нпр. Дирера, дође до приказа „опћих значајки умјетничких и осталих културних тежњи у религији, филозофији, политици, друштвеним кретањима истог доба“.²³⁶ Овај индуктивни начин Ригл назива синтетичким и сматра га исправним, строгим научним путем историје уметности. Другим, „аналитичким“ путем се иде смером обрнутим од претходног: јединство ликовне уметности и читаве културе узима се *a priori* као аксиом који не треба доказивати. Овај пут, на коме се не мучи много око појединости, Ригл сматра изразом лаичко-уметничке нестрпљиве тежње за формалним јединством коме су нарочито склони историчари уметности који се и практично баве уметношћу. Резултати до којих они долазе тим путем могу бити подстицајни, али не и научно уверљиви.²³⁷ Другим речима, пут који води историју уметности као науку према будућности није интуитивни пут којим се креће Корнелијус Гурлит као уметник – архитекта. Историја уметности која има будућност је, по мишљењу Ригла, видели смо, она која је усмерена на научно утврђивање јединственог начела за уметност у целини, која тежи за оним што је заједничко у свим стилевима и што нам омогућује да свако уметничко дело укључимо у општи појам уметности. Тражено опште начело Ригл је препознао у „уметничком хтењу“.²³⁸

Ригл се у *Питањима стила* бавио посебним истраживањем витичастог орнамента и акантуса и та су га специјалистичка истраживања довела до предворја општег, начелног схватања суштине уметничког развоја. Како сам каже, он је већ у *Питањима стила*, насупрот механицизму „заступао телеолошко поимање, гледајући у умјетничком дјелу резултат одређеног и сврховитог умјетничког хтијења, које се потврђује у борби с упорабном сврхом, сировином и техником“.²³⁹ Бављење овом проблематиком Ригл је наставио и завршио на подстицај Министарства просвете, које му је понудило рад на публикацији „о споменицима

²³⁶ Исто, 77.

²³⁷ Исто, 79.

²³⁸ Види стр. 45 о.р.

²³⁹ Alois Riegl, *Kasnorimska umjetnička industrija*, у: Веќка школа повјести умјетности, Zagreb 1999, 62; Семперовци су се бавили истраживањем технике „а не да се одреди умјетничко хтијење, на којем се заснива одређена техника“. Исто, 70.

античке умјетничке индустрије у Аустро-Угарској у доба послвије Константина и у раздобљу такозване сеобе народа²⁴⁰. Он је са радошћу прихватио понуду и написао књигу *Касноримска умјетничка индустрија*.²⁴¹ Књига почиње реченицом која означава Риглову победу у борби за аутономију света уметности: „*С умјетничким хтијењем* уведен је у развој водећи чинитељ“.²⁴² Начело уметничког хтења²⁴³ Ригл ће дедуковати на посебност за коју ће користити име касноримска уметност.²⁴⁴ Њему и касноримска уметност, до њега игнорисана тема историје уметности „са стајалишта универзалноповијесног проматрања укупног умјетничког развоја, значи напредак и ништа друго него напредак“. Само по ограниченим мерилима модерне критике она се „представља као пропаст, која доиста у повијести не постоји“. Не само касноримска уметност него ни модерна не би могла постојати без „некласичне тенденције“.²⁴⁵

Касноримску уметност Ригл дели на два периода: период од Константина до Јустинијана и од Јустинијана до Карла у коме долази до „растућег отуђења и осамостаљења барбара, насупрот средоземним народима...“²⁴⁶ Своје специфично „умјетничко хтијење западноеуропски народи ће моћи развити тек онокрај епохе Карла Великог“.²⁴⁷

²⁴⁰ Исто, 57.

²⁴¹ Alois Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden Österreich-Ungarn*, Wien 1901. Наводимо по Alois Riegl, *Kasnorimska umjetnička industrija*, у: Веќка школа повјести умјетности, 57 – 72.

²⁴² Исто, 62.

²⁴³ „Уметничко хтење“ је део општег људског хтења које се сем у уметности потврђује у држави, религији и науци. И у овим областима Ригл установљује напредак у „касноримском“ периоду у односу на класику: диоклецијановско-константинска држава је, упркос свему, напредак у односу на доба Перикла или римске републике. У ликовној уметности модерна уметност боље влада линеарном перспективом од античке. Исто, 64 – 65.

²⁴⁴ Уобичајене називе „уметност сеобе народа“ и „варварска уметност“ Ригл принципијелно не прихвата. Период уметничког развоја између владавине Константина Великог и Карла Великог се код Ригла назива „касноримским“.

²⁴⁵ Исто, 64. Да га је оптимизам позитивизма, који се заснива на схватању да нема пропадања него да постоји само стални напредак, захватио тек непосредно пред писање *Kasnorimske umjetničke industrije*, сведочи рукопис предавања из 1898 – 99. у коме он неке ликовне појаве смешта у „раздобља пропадања“.

²⁴⁶ Он износи ову поделу премда је, по његовим речима, на принципијелном нивоу „затварање неког раздобља у чврсте границе година“ пука произвољност. Исто 69.

²⁴⁷ Исто, 68.

У уводу у *Касноримску уметничку индустрију* која је за Бернарда Беренсона свети спис историје уметности,²⁴⁸ Ригл најављује да ће најпре на примеру касне римске уметности представити опште позитивне уметничке законе, а затим затворити последњу, предуго отворену пукотину у познавању опште историје уметности. Овај период има исте унутрашње нужности или законе као класика или ренесанса: „При проматрању сваког касноримског уметничког дјела без изнимке, у његовој осјетилној појави, осјећам печат снажне унутарње нужности, као и увијек у неком класичном или ренесансном дјелу. Бит те унутрашње нужности коју инстинктивно осјећам пред сваким касноримским уметничким дјелом и која се обично назива „стилом“ настојао сам сам себи и другима оправдати јасним ријечима у појединим поглављима тог свеска. Тиме нудим образложење бити касноримског стила и његова повијесног настанка“.²⁴⁹

Позитивни уметнички закони које је осетио и открио Ригл имају општи карактер због тога што су се односили на све уметничке врсте у свим временима. При том, по његовој процени, од свих уметничких врста „архитектура и уметнички обрт изражавају те водеће законе уметничког хтијења често готово математичком чистоћом. Они нису јасни у делима скулптуре и сликарства и то не због људске фигуре већ због „садржаја“; поетске, религиозне, дидактичке, патриотске мисли се „намјерно или ненамјерно“ повезују с људским ликом, а „проматрача (...) одвраћају од својствено уметничког у уметничком дјелу, а то је појава ствари као облика и боје на плохи или у простору“.²⁵⁰ Постоји, међутим укореењена и владајућа предрасуда да је „узалудно у најкаснијој антици тражити позитивне развојне законе“.²⁵¹ Савремени укус од уметничких дела захтева „лепоту и живост“; лепота је била карактеристична за класичну, а живост за римску уметност Царства. Касноримска уметност није задовољавала ни један од захтева. Због тога се чинило да није могло бити развоја од класичне у касноримску уметност, односно да је „немогуће да је позитивно уметничко хтијење икада било усмјерено на ружноћу и

²⁴⁸ Benjamin Binstock, *Alois Riegl Monumental Ruin*, 58.

²⁴⁹ A. Riegl, *Kasnorimska umjetnička industrija*, , 72.

²⁵⁰ *Исто*, 70.

²⁵¹ *Исто*, 58.

беживотност“ касноримске умјетности.²⁵² Како је немогуће да развој буде прекинут, „припомогло“ се претпоставком да су развој насилно прекинули варвари. Са увођењем њиховог деструктивног лика принцип развоја је сачуван, али је уведена теорија „катастрофе“. Говорило се о варваризацији, али она никад није детаљно испитана а да је то урађено, мисли Ригл, хипотеза о насилном разарању античке уметности не би опстала.

Ригл као „главни циљ“ своје књиге поставља сламање предрасуде о томе „да касноримска уметност не значи напредак него само пад“.²⁵³ Тренутак у коме је кренуо према том циљу Ригл оцењује као погодан. Он „осјећа да је наш духовни развој доспио до тачке гдје интересу и разумијевању јавности треба подастријети рјешење питања о бити и водећим снагама исхода антике“.²⁵⁴ Дакле, Ригл је итекако био свестан значаја склоности савременог тренутка из кога се посматра, било са свакодневног било са научног стајалишта, одређени историјски период.²⁵⁵ Њему је јасно да се наука „унаточ својој привидној самосталности и објективности, заправо равна савременим духовним склоностима, а повијесничари умјетности битно не надилазе својственост односа својих савременика према умјетности“.²⁵⁶ Ми не разумемо и не ценимо касноантичку уметност „само зато што не одговара нашем модерном укусу“.²⁵⁷ Али „кршћански споменици најкасније античке умјетности, барем у погледу свог чисто умјетничког карактера – као обрис и боја на плохи или у простору – још данас представљају углавном неистражено подручје“.²⁵⁸ Премда има обиље сачуваних дела из овог периода, њему још нису биле одређене границе ни прецизирано име. Риглу је од претходних назива за касноримску уметност најспорнији „доба сеобе народа“, а најприхватљивији „касноантичка“, јер је највиши умјетнички циљ био и тада још опће антички – приказ појединачног лика на плохи – а још не циљ новије умјетности – приказ

²⁵² Исто, 64.

²⁵³ Исто, 61.

²⁵⁴ Исто, 58.

²⁵⁵ Ригл ће, нешто касније (1902), у раду *Холандски групни портрет*, посветити већу пажњу односу дела и посматрача и кроз теорију „усредсређености“ ће уздигнути улогу посматрача у историји уметности.

²⁵⁶ A. Riegl, *Kasnorimska umjetnička industrija*, 58.

²⁵⁷ Исто, 67.

²⁵⁸ Исто, 60.

појединачног облика у простору“.²⁵⁹ Између антике, која зна за јединство и бескрај само на површини, и нове уметности, која их тражи у простору, касноримска уметност је „одријешила појединачни лик од плохе и тиме превладала фикцију темељне плохе, из које се све рађа, али она признаје простор“, као и антика, само као затворен, а не као бескрајно слободан.²⁶⁰

Оно што је одређивало уметничко хтење у касноримској уметности је ново схватање божанства, нови поглед на свет: „Схваћање бити божанства и његова односа према видљивом свијету која су вриједила од памтиввијека, сада се колебају, одбацују и надомјештају новим схваћањима, која ће трајати такође тисућљећима све до наших дана.“ Бројни сачувани споменици „вјерно одражавају сву расцијепљеност тадашњих духовних прилика. (...) То резултира анахронизмима, и то са једне стране архаизмима, а са друге радикалном антиципирању новог“.²⁶¹

Риглова *Касноримска умјетничка индустрија* је приказала римску уметност са позиције „великих обухватних универзално повијесних веза изнутра“ од грчке антике преко средњег до новог века.²⁶²

Уз Викхофову *Генезу*, Шлосер и Риглову *Касноримску умјетничку индустрију* означава као „трајни посјед знанствене повијести умјетности и остат ће то, и кад другдје не буде остао ни камен на камену; у том се смислу могу успоредити с Winckelmannовом повијести умјетности старог вијека“.²⁶³ Даље Шлосер у вези са Дворжаковим последњим објављеним радом, пише да је „мала, танка изразито неугледна књижица“ под називом *Идеализам и натурализам у готичкој скулптури и сликарству* „поставила свог аутора у предњи план њемачких повјесничара умјетности“.²⁶⁴

²⁵⁹ Исто, 67.

²⁶⁰ Исто, 66.

²⁶¹ Исто, 71.

²⁶² Julius von Schlosser, *Večka škola povijesti umjetnosti*, 362.

²⁶³ Исто, 367.

²⁶⁴ Исто, 379.

Макс Дворжак

Макс Дворжак²⁶⁵ је наследио Ригла на челу бечке школе историје уметности. Риглов главни интерес је био усмерен на сам почетак западне средњовековне уметности. Главно дело Макса Дворжака, „неугледна књижица“ о идеализму и натурализму у готичкој скулптури и сликарству за тему је имала последњи уметнички период ове епохе – готику.²⁶⁶ По Шлосеровој процени и Ригл и Дворжак су „били изразите истраживачке природе, прави повијесничари поријеклом и одгојем, усмјерени мање осјетилно него интелектуално“.²⁶⁷

Теорије и једног и другог за основу су имале филозофију Вилхелма Дилтаја (Wilhelm Dilthey). Дилтај је филозофске системе, као типове филозофског погледа на свет, објединио унутар своје филозофије живота – свео их је на натурализам, објективни идеализам и идеализам слободе.²⁶⁸ Ригл је дошао до спознаје да је природни људски положај стални избор између екстрема, између појединачног и

²⁶⁵ Макс Дворжак (Max Dvořák, 1874 – 1921) син архивисте и библиотекара замка у Рудници (Бохемији). Школовање је започео у Прагу. На *Институт за историјска истраживања* у Беч долази 1895, где је докторирао историју 1897. са темом *Истраживања извора о Козми из Прага*. Хабилитирао је 1901. са радом о рукописним илуминацијама 13. и 14. столећа у Бохемији. На Бечком универзитету је од 1897. асистент Викхофа, а од 1902. предавач (приватни доцент). После Риглове смрти 1905. Дворжак је постављен на његово место у *Институту за заштиту споменика*. Ту је наставио са издавањем *Годишњака за заштиту споменика*. Едицију „Аустројске уметничке топографије“ покрене 1907. Са позиције заштитара јавних споменика Дворжак је помогао да се након Првог светског рата сачувају многе аустројске културне ризнице од репарације. Објавио је 1916. *Шематизам* водич за конзервацију споменика. После смрти Викхофа избор његовог наследника између Шлосера, Дворжака и Јосефа Штиговског 1909. изазвао је раскол на Бечком универзитету и Институту за историју уметности. Припадници старије, изворне бечке школе су се издвојили у институт под називом *Други институт за историју уметности* и на његовом челу задржали Дворжака као експонента строге бечке научне школе. На челу новог института, коме је у наслову писало да је први *Први* постављен је Штиговски.

Дворжакова предавања на факултету о барокној уметности 1905 – 6, конструисала су историју модерне уметности која је започињала са Тинторетом и ишла преко Веласкеза, Рембранта до импресиониста. Један је од првих писаца који је италијански маниризам третирао као равноправан уметнички стил. Писао је о византијском утицају на италијанско минијатурно сликарство у трећенту, о илуминатору Јохану вон Нојмаркту (Johann von Neumarkt), браћи Ван Ајк (van Eyck), Питеру Бројгелу (Pieter Bruegel), Ел Греку (El Greco), Манеу (Edouard Manet), о литографијама Оскара Кокошке (Oscar Kokoschka). Најпознатији рад му је *Идеализам и натурализам у готичкој скулптури и сликарству* из 1918.

²⁶⁶ Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1918, Наводимо по: Max Dvořák, *Idealizam i naturalizam u gotičkoj skulpturi i slikarstvu*, у: *Večka škola povijesti umjetnosti*, Zagreb 1999, 81 – 184, у избору и преводу Сњешке Кнежевић.

²⁶⁷ Julius von Schlosser, *Večka škola povijesti umjetnosti*, 377.

²⁶⁸ Вилхелм Дилтај, *Суштина филозофије*, Сремски Карловци – Нови Сад 1997, 71.

општег, специјалног и универзалног, и то не само у уметности него и у уметничкој историографији „натуралистичка раздобља“ измењивала су се „математичком правилношћу с такозваним идеалистичким“.²⁶⁹ Дворжак је мишљења да су описни натурализам, номиналистичко схватање, и позитивне науке паралелни процеси од универзалног значаја за уметност и то не само за готичку него и за ону уметност која ће доћи после ње.²⁷⁰

Почетак књижице је потпуно ригловски: премда смо се већ унеколико научили да слике и скулптуре средњовековне уметности „у њиховој особености разумијемо као свједочанства умјетничких тежњи које бијаху *својствене средњем вијеку*, оне објективно нису мање важне и вриједне пажње, и на каснији развој нису утјецале мање од оних класичне антике и талијанске ренесансе“.²⁷¹ Нешто касније Дворжак ће у свом вредновању појединих епоха уметности бити још одлучнији: нови натурализам је са готиком победио и „надишао антику за сва времена“, а каснија враћања на њу су била „привидна“.²⁷² Као што је у антици ново грчко схватање природе победило оно оријентално, тако је у готици победу однело схватање природе у уметности различито од класичног. Али, ту уметност још увек „не познајемо довољно или се не обазиремо довољно на опће духовне темеље средњовјековне умјетности“.²⁷³ Опште је познато да се ова уметност „заснива искључиво на религиозном поимању свијета“, али се превиђа да је тај „поглед на свет“ деловао не само негативно него и позитивно на развој уметности и да је створио своја „гlediшта и вриједности“ која се не могу мерити са другим периодима нити историјскоуметнички оцењивати ниже од осталих периода.²⁷⁴ Праве задатке историје уметности као науке Дворжак види у посматрању „умјетничких тежњи и изражајних средстава у њиховом иманентном и аутономном развоју“.²⁷⁵

²⁶⁹ Alois Riegl, *Povijest umjetnosti i opća povijest*, у: Већка школа повјести умјетности, Zagreb 1999, 20.

²⁷⁰ „Описни натурализам, који у начелу одговара номиналистичком схваћању готике, бит ће за опћи положај умјетности у цијелом еуропском духовном животу од великог значења колико и позитивне знаности.“ Мах Dvořák, *Idealizam i naturalizam u gotičkoj skulpturi i slikarstvu*, 151.

²⁷¹ Исто, 83.

²⁷² Исто, 139.

²⁷³ Исто, 84.

²⁷⁴ Исто, 85.

²⁷⁵ Исто, 86.

Средњовековна се уметност, и у раносредњовековном и у романичком периоду, Дворжаку са његових гледишта указује као „фаза великог спиритуалистичко-идеалистичког раздобља умјетности, које је и у умјетности, као и на свим осталим подручјима културе, створило нове вриједности и основе за развој човјечанства“.²⁷⁶ Он идеје и осећања препознаје као покретаче човечанства, а у „творевинама маште“ класичног и средњовековног периода налази ограничења и претњу „да умјетност напосљетку изгуби сваку могућност напредовања...“²⁷⁷ Из нове „основне оријентације маште, која је у првом реду и омогућила улазак германских народа у круг стародревне средоземне умјетности“ настала је нова уметност која се чини назадном, „јер се кретала смјером другачијим од онога што смо га дотад једино били навикли држати напредовањем“.²⁷⁸ То је „најочљивије можда у *свјесном одступању од вјерности природи и опонашању природе*“.
Међутим, ствари треба посматрати у светлу чињенице да се у средњовековној литератури „увијек наглашава да умјетничко дјело мора бити истинитије од природе“.

Дворжак износи као реалну претпоставку да је „све оно што нам се с нашег натуралистичког стајалишта у умјетничким дјелима средњег вијека чини незнањем, добро промишљена умјетничка намјера“.²⁷⁹ Та му премиса омогућује закључак да „античка култура није пропала зато што би је преплавили барбари, зато што је изгубила најбоље (Steek) него стога што су (...) најбоље закупиле задаће, друкчије од оних које су постављале античке институције и античко поимање живота“.²⁸⁰
„Најбољи“ су наишли на отворен проблем „читавог средњовековног поимања свијета и поретка свијета: проблем односа надискуствених идеала и „свијета“...“ Из тог проблема се развио „систем каснијег средњовековног духовног живота“, коме је најчешће исходиште и отеловљење средњовековна црква. Црква у касном средњем веку није негирала земаљска добра, већ им је придала нови смисао и садржај.

²⁷⁶ Исто, 89.

²⁷⁷ Исто, 142.

²⁷⁸ Исто, 89.

²⁷⁹ Исто, 99.

²⁸⁰ Исто, 90.

„Свијет је био поново откривен и протумачен начелно, са стајалишта опћег средњовјековног спиритуализма, а не из нових почетака или старих остатака.“²⁸¹

„Ново схваћање формалних вриједности“ створило је из старих и нових елемената *сасвим нову фигуралну композицију и формални језик, који у односу према антици значи средњовјековни напредак.*“ Готика је завршетак те нове средњовековне уметности и афирмација новог начела ликовног обликовања. Формална шема лика која је била „неизмјерно сложен плод читавог развоја средњовјековне умјетности“²⁸² најбоље се може објаснити готичким иделистичким нормама. Оне, за разлику од грчких, не теже ка „потпуном усавршавању природне функције, љепоте и изражајности облика“, већ „прерађивањем формалних појмова и односа“ настоје да изразе надматеријално схватање идеалног уметничког дела.²⁸³ Због тога у средњем веку не треба да се прати смер напредовања у приказивању природе, већ треба пратити „тежњу готичког сустава обликовања ликова за изражајним вриједностима које бијаху погодне да предоче нови метафизички однос према свијету“.²⁸⁴ Нови метафизички однос према свету нужно је „морао измјенити начин приказивања облика, сликарски и пластички језик“.²⁸⁵

Дворжак одбацује тезу о „почетку“ опонашања природе у средњовековној уметности. Она за опонашање природе није имала повода. Покретац развоја је био садржан у томе што је у средњовековним симболима с једне стране „био утјеловљен свијет наднаравних религиозних, моралних хисторијских моћи“ независних од просторних и временских ограничења, а са друге стране је постојала тежња да се тим светом повежу достигнућа мишљења школованог на посматрању природне законитости, што јесте наслеђе класике, и „голема енергија нових социјалних и политичких творевина и духовне културе што ју је донео развој снага и живот маште младих народа“.²⁸⁶ Напетост између ових елемената објашњава силовит унутрашњи покрет у средњовековном обликовању.

²⁸¹ Исто, 91.

²⁸² Исто, 97.

²⁸³ Пример је „мелодиозна“ „S“ линија код Богородице (*Dvořák*, 112), и „модификовани“ антички контрапост у приказивању Христове фигуре. М. Dvořák, *Idealizam i naturalizam u gotičkoj skulpturi i slikarstvu*, 115.

²⁸⁴ Исто, 98.

²⁸⁵ Исто, 100.

²⁸⁶ Исто, 105.

У „смишљеном“ поретку линија и површи, у ритмичким комбинацијама и динамичким фазама покрета настају облици као одраз духовних збивања, а не из опонашања збиљских ситуација. Те метаморфозе облика могу се поредити са „необичним прерађивањем класичне филозофије у средњовековну теологијску спекулацију“. Са том се метаморфозом може „упоредити и систем уметничких апстракција“.²⁸⁷

Ново приближавање природи не може се упоредити са натурализмом старих; разлика је у „*томе што је објективност прешла с објекта на субјект*.“ То значи да је откриће и уметничко савладавање природе настало на основу „*оних духовних истина*“.²⁸⁸

Почело је у раној готици чији је теоретски вид било одвајање моралне области „добра“ од уметничке области „обликовања и лепоте“ које је спровео Тома Аквински чиме је поставио основе и за одвајање „религиозног и уметничког свјетоназора“. Али мишљење Томе Аквинског није условило то раздвајање у уметности. Он је само у мисаоној области изнео бит онога што се паралелно одвијало у уметничким медијима. Његову трећу – уз јасноћу и савршенство – одредницу лепоте, хармонију (*consonantia*), Дворжак препознаје као склад идеализма и натурализма, идеје и земаљске ствари, који од ране готике нису у расцепу већ у јединству које се заснива на „*примату спиритуално идеалистичке конструкције свијета*“.²⁸⁹ Хармонија, као склад земаљске условљености и полета душе који ломи окове, досегнута је у готици као помирујуће одуховљење материјалног и материјализација духовног. Била је заједничка и сликарству и скулптури и грађевинама готике.²⁹⁰ Ваља поменути и да је „егзимплификација натприродног осјетилним, као присутност божја у најнезнатнијем његову дијелу“ довела готички трансцендентални идеализам до екстремног натурализма.²⁹¹

Учење Дунса Скота и Роџера Бејкона о две истине довело је до „раздвајања истраживања човјека и природе од свијести о богу“, што у уметности одговара

²⁸⁷ Исто, 106.

²⁸⁸ Исто, 109.

²⁸⁹ Исто, 107.

²⁹⁰ Исто, 108.

²⁹¹ Исто, 148.

одвајању посматрања природе и идеалног стила који надилази све земаљско.²⁹² На подлози средњовековног спиритуализма се од 12. столећа збивало „не само предметно него и формално враћање природи, осјетилном свијету“. Дошло је до измирења духовног са овим светом.²⁹³ „Поглед на свет“ се почео унутрашњом дијалектиком „удаљавати од својих исконских метафизичких претпоставки. Тај унутрашњи, нипошто вањски процес секуларизације можемо проматрати посвуда након друге половине дванаестог столећа“.²⁹⁴

Од средине 12. столећа у уметност је у „безграничним количинама почео надирати нови свијет маште“, а цветање црквене и профане литературе се одразило и на ликовну уметност тако да је она добила „изразито литераран и илустративан карактер“.²⁹⁵ „Али много радикалније од надилажења традиционалне тематике било је надилажење традиционалног схваћања облика.“ Субјективно посматрање и запажање отпочело је да игра главну улогу и у приказивању облика и свих формалних и просторних односа.²⁹⁶

„Драма умјетничког развоја“ у којој је „свеопћи историјски *пробојни успон* нове умјетности, полазећи од новог поимања свијета, другачије протумачио читаву предају“ и у којој „су настали нови проблеми, нови закони монументалности, умјетничког савршенства, величине и опће важности“ треба, по мишљењу Дворжака, постати основа историјског посматрања.²⁹⁷

Свети ликови, са Христом и Богородицом на челу, постају лепо, али не кроз наглашавање телесних особина него као одрази њихових духовних одлика.²⁹⁸

Стилске осебујности готичке уметности су укорењене у „начелно идеалистичком поимању свијета“ које тој уметности *a priori* постављају границе у опонашању и обогаћењу уметности.²⁹⁹ Свим стилским својствима раноготичког сликарства и скулптуре била је заједничка карактеристика „*неразрјешива повезаност духовног и формалног садржаја умјетничког дјела и субјективних*

²⁹² Исто, 151.

²⁹³ Исто, 131.

²⁹⁴ Исто, 149.

²⁹⁵ Исто, 138.

²⁹⁶ Исто, 139.

²⁹⁷ Исто, 97.

²⁹⁸ Исто, 134.

²⁹⁹ Исто, 145.

психичких збивања, што додуше бијаше завјештај читаве кршћанске умјетности од првих почетака, али је она укључивањем природних егзистенцијалних вриједности (...) добила ново значење³⁰⁰.

Архитектонски простори, скулптуре и слике би у људима требало да „побуде одређене психичке дојмове што су имали подстицати и водити осјећај духовног судјеловања у наднаравним и надрационалним мистеријама“.³⁰¹ Уметност је „*постала непосредан орган религиозно-субјективног осјећајног живота*“. То је био „први корак у поступном претварању у орган субјективног душевног живота уопће“.³⁰²

Дворжак је препознао три вида одуховљења и емоционалности у приказу људи у готици: 1. *приказивање духовне везе између ликова*, 2. *приказивање осећаја*, 3. *однос према вањском свету*. Тиме се човек приказује као „средиште умјетности у сасвим другачијем смислу него у антици: *не као објект него као субјект уметничке истине и законитости*“.³⁰³ Из тога су наступиле следеће новости: 1. Због идентификације опажања и уметности, у уметности није требало збиљске појаве подређивати натприродном поретку већ само стварности; 2. Одустало се од сократовске објективизације општег, а прихватило се аугустинско *in interiore homine habitat veritas*. Тежило се к развијању „способности да се природни и животни феномени, најинтензивнијим разумијевањем и ликовним свладавањем њихових својствености, преобразе у трајан духовни посјед и обогате поглед на свијет“.³⁰⁴

У Италији и на северу, у Холандији, уметност се осамостаљује у односу на религију, а истовремено са тим осамостаљењем настаје и нов појам уметничког дела. Настао је на југу, премда су до краја готике италијански уметници као наследници античких традиција, били, са Дворжаковог гледишта, „конзервативни“.³⁰⁵ На крају готике управо су они започели нову фазу развоја

³⁰⁰ Исто, 130.

³⁰¹ Исто, 109.

³⁰² Исто, 135.

³⁰³ Исто, 136.

³⁰⁴ Исто, 166.

³⁰⁵ Дворжак премда италијанској уметности даје хронолошку предност у доласку до новог, аутономног концепта уметности, северњачкој, у личности Ван Ајка приписује већу вредност због тога што је Ђото тиме што се веже за антички идеализам конзервативан, а ван Ајк који се надовезује

уметности у којој „свијет умјетничке замисли“ следи властите законе, налази у себи своје задаће, циљеве и мерила. Аутономија уметничког дела која се у италијанској уметности појављује од 12. столећа сасвим је јасна на сликама Ђота Бондонеа (Giotto di Bondone 1266/7 –1337). На њима „свемоћност надземаљских сила долази само до изражаја у приказаним догађајима, али у умјетничкој реконструкцији тих догађаја тај свијет има *властите* законе, који одређују умјетничко значење ликова, њихов изглед, поредак, просторни положај и међусобне односе“.³⁰⁶ За италијанске писце 15. и 16. столећа ова појава је представљала повратак уметности правој доктрини која је напуштена у средњем веку.

Италијански идеали „човјека који је више од свих осталих гледишта почео уздизати склад, љупкост облика“ преносе се и на север, али са нагласком, за разлику од антике, на психичким својствима. „Обрат, који је у умјетности био епохалан за свјетоназор“, Дворжак приписује Јану ван Ајку (Jan van Eyck, 1390 – 1441). Оно што је код њега ново, уз задржавање свега старог, огледа се пре свега у „силном *поједностављењу композиције*“.³⁰⁷ Насупрот италијанској апстрактности у приказивању и објеката и просторних односа на северу је кључан појам конкретности. Ван Ајкова уметност је повезана са средњовековним иновацијама у односу на антику и то се јасно види кроз нематеријалне моменте који су повезивали готово непокретне ликове у неограниченом простору међусобно и с посматрачем.³⁰⁸

На крају готике уметност се нашла пред проблемом како да се обухвате лепоте осетилног света у свој њиховој разноликости и како да оне добију своје „место међу задаћама опће ликовне композиције“.³⁰⁹ Нововековни уметник то

на средњовековну новотековину – субјективност, напреднији. „Напредак је био у томе што је сада на Сјеверу *највећа могућа вјерност природи, заснована на субјективном проматрању, постала умјетничком самосврхом, обиљежјем великог умјетничког дјела*, као што су у Италији биле формална љепота и законитост.“ Северњачки „реализам“ 14. ст. од занимања за природу прелази на свјесно проучавање природе, на тежњу да се „*умјетност, без обзира на сва остала гледишта, у првом реду све више оспособи за вјеран приказ стварности замјешене на одређеном моделу*“.
Исто, 164.

³⁰⁶ *Исто*, 157.

³⁰⁷ *Исто*, 168.

³⁰⁸ *Исто*, 174.

³⁰⁹ *Исто*, 167.

решава тако што на тековинама медијевала, за разлику од античког уметника, по свом субјективном нахођењу тражи и парафразира материјално онако како одређују уметнички закони. Свет уметничких вредности „супротставио се стварности и надземаљској значајности“. У новом појму уметничког садржан је и „**нов појам како умјетничке истине и оживљавања, тако и – отуда специфично умјетничке – идеалности**“.³¹⁰

У свету уметности од тад, „машта ствара властите вриједности. Као знаност и умјетност је постала не само израз већ и **самостално врело свјетоназора, независно од метафизичких претпоставки**“.³¹¹ Синтагме „оријентације маште“, „творевине маште“, „свет маште“, „снага и живот маште“ упућује на веома снажну позицију маште у Дворжаковом концепту. Снажнију од оне коју је имала код Ригла иако ни код њега њена позиција није била слаба.³¹² Ригл јој даје значај на почетку средњовековног периода. Дворжак истиче њену улогу и на крају епохе. Пише о „богатству маште у готичкој умјетности“,³¹³ или о „прољећу свемоћи маште“³¹⁴ у готичком периоду. Горе наведена теза да је „умјетност (...) постала не само израз већ и **самостално врело свјетоназора, независно од метафизичких претпоставки**“ има суштински значај: уметничко деловање у теорији Дворжака добија властити „светоназор“, односно властитог законодавца. Кључна разлика у односу на Ригла је уситњавање и одвајање светоназора по областима деловања, те међуоднос слике света и слике у уметности. Ригл је дао самосталност уметничкој вољи, али под законодавности погледа на свет. Дворжак је уметничко дело и уметничку делатност подвргао властитим законима и једино што стоји као

³¹⁰ Исто, 158.

³¹¹ Исто, 167.

³¹² Још је Ф. Бејкн (F. Bacon) машту поставио између памћења и разума, између утиска и размишљања. Машта је за њега била душевна моћ која елементе сећања слободно комбинује. Уметност која је продукт маште није се, попут историје и филозофије, везала за ствари, већ је заузела позицију основе човекове слободе пошто „има удео у божанском јер уздиже дух и узноси га високо прилагођавајући изглед ствари жељама духа“. (Danko Grlić, *Estetika – Epoha estetike*, Zagreb 1976, 19.) Овим ставом Бејкн је наговестио њен значај у романтизму који је у оквирима бечке школе уважао и Ригл, а Дворжак му вишеструко повећао важење и распрострањеност у својој теорији. У вези са коришћењем психолошких категорија у теоријама припадника бечке школе треба напоменути да „хтење“ или „воља“ из Риглове синтагме „уметничко хтење“ није „воља“ – из психолошке области истраживања, на шта упућује Шлосерово тумачење (Julius von Schlosser, *Bečka škola povijesti umjetnosti*, 365 – 367), већ воља која је у делу Шопенхауера (Arthur Schopenhauer) и Ничеа (Fridrich Nietzsche) прешла у филозофију, односно постала филозофска категорија.

³¹³ М. Dvořák, *Idealizam i naturalizam u gotičkoj skulpturi i slikarstvu*, 144.

³¹⁴ Исто, 145.

одређујуће испод и изнад њих су човекова осећајност и слобода оријентације маште. Осећајност и машта су тло и перспектива уметности. Дворжаковом теоријом новост престаје да буде значај који је Ригл дао осетилном преко односа формалних елемената – простора и површине, или односа хаптичког и визуелног, с тим да врхунски законодавац остаје општи светоназор.

У готици уметност није само израз трансцедентног духа, већ и израз уметничког духа који је независан од претходног. Код Дворжака не постоји општа идеалност већ свака област – религиозна, научна и уметничка – има своју идеалност, свој поглед на свет и, на крају, свој дух који изражава и на којем заснива своју истину. Поједино уметничко дело учествује у изградњи општег погледа на свет. Може се рећи да је историја уметности историја духа, али само уметничког духа.

Дворжак, након што је у уводном делу укратко репетирао и појачао тезе које је Ригл изнео о почецима и вредности средњовековне уметности, за основу средњовековног идеализма готике поставља спиритуализам насупрот идеализму антике коме је у основи био материјални антропоцентризам. Тиме долази до промене тежишта уметничког обликовања: са класичног сензуализма оно је премештено на духовни субјективизам.

У даљњем тексту Дворжак се одваја од Ригловог схватања односа слике уметности и слике света, схватања по коме је уметност уопште под законодавношћу „свјетоназора“. Он измиче уметност испод власти закона „светоназора“ и додељује јој потпуну сувереност која је изборена крајем готике у оквиру уметничке праксе. Дворжак је мишљења да је у време готике уметност и на југу и на северу Европе досегла властити уметнички идеализам и склонила у страну не само религиозни идеализам који је до тад био владајући у целој области културе већ и наступајућу власт научног идеализма.³¹⁵

³¹⁵ Идеализам у наслову књиге и како га даље кроз текст разуме и употребљава Дворжак не треба узимати искључиво у значењу супротности према натурализму утолико што постоји и идеализам натурализма; идеализму Дворжак у овом спису не даје доследно исто значење. Најчешће га употребљава да би означио одређивање идеала као савршене слике онога чему се тежи, неовисно о томе је ли циљ према коме смо усмерени дух (спиритус), природа (натура) или сама уметност; као свака слика, тако и савршена овиси о гледишту њеног сликара и њеног посматрача; идеализам у значењу у коме га најчешће употребљава Дворжак ближи је значењу које има идеологија – као владајућа слика света, него истицању света идеја или духовног света у идеалистичком, Платоновом

Ригл уметност прати кроз историју преко промена у ликовној граматици, односно синтакси ликовних елемената, промена које изазива и на које зрачи јединствена слика света. Дворжаку хоризонт у коме се сагледава свет уметности више није централизован и под једним *светоназором*. Уметност од готике није само под власти научног светоназора као код Ригла. У готици „је људски дух у самосвијести опажања почео тражити исходиште умјетничке истине и уздицања изнад свакодневице“.³¹⁶

Крајњи циљ Дворжаковог рада је указивање на начин на који се свет уметности, свет чија је област уметничка замисао, одвојио од света религије, чија је област вечност, и света науке, коме је домен природа, и успоставио се у Италији у 14. столећу као аутономни свет који више није био у служби ни духовног, ни материјалног погледа на свет, већ је имао свој аутономни поглед и свој властити идеализам. Уметност од готике више није израз само трансцедентних и формалних садржаја, већ субјективног доживљаја, на основу властите осећајности и фантазије. Утолико уметност у Дворжаковој теорији није историја духа колико историја ослобађања човека и од природних и од религиозних и од научних законодавстава. Уосталом, синтагма која има претензију да именује у целини Дворжаков поглед на уметност – „историја уметности као историја духа“ – није Дворжакова. После његове смрти сковали су је његови следбеници. То међутим није проблем. Неприлика је уколико она не исказује тачно Дворжакове погледе на однос историје, духа и уметности.

С обзиром да хронолошке границе унутар којих Дворжак истражује уметничке појаве у овом тексту обухватају антику, средњи век и ренесансу синтагма, „историја уметности као историја духа“ упућује на опште важење, и емитује поруку да је историја уметности увек, у свим временима и на свим подручјима, историја духа. Чини се, међутим, да текст који смо прочитали и у коме

смислу. Утолико се може говорити и о идеализму натурализма. Недоследност у Дворжаковој употреби термина у истом тексту чини се да је више последица недостатка концентрације код њихове употребе него последица промене концепта. Идеализам се у смислу духовног домена или у смислу давања предности идејама као духовном ентитету и легитимацији духовног, трансцедентног света, код Дворжака употребљава веома ретко (нпр. *Dvořák, 1999, 147*). Идеализам је код њега најчешће такав поглед на свет који почива на идеалу и који идеалу, без обзира на његову онтолошку позицију, приписује привлачну и законодавну силу за човекову делатност.

³¹⁶ М. Dvořák, *Idealizam i naturalizam u gotičkoj skulpturi i slikarstvu*, 166.

је, по Шлосеровом мишљењу, Дворжак „окренуо“ историју уметности у историју духа не показује недвосмислено, ако уопште показује, Дворжаково настојање да направи окрет који спомиње Шлосер. Нисмо видели чак ни његову намеру да задржи као константу било какав однос између трансцедентног духа и уметности. Предмет истраживања Дворжаку је пре свега узајамни однос антике, средњег века и ренесансе кроз које је уметност пролазила, а унутар сваког од ових периода њему постаје предмет интереса специфични однос уметничког дела према трансцедентном, на једном, и према „реалној“ свакидашњици, на другом полу. Већи део текста је посвећен овом последњем односу који стилски опредељује слику света средњовековног хришћанства и „духовном садржају“ средњовековне уметности који намеће владајући спиритуални идеализам. Испраћен је и успон натурализма у готичком периоду.

Сама уметност је у овом Дворжаковом делу представљена као специфичан ентитет који је у варијабилном односу и према трансцедентном и према стварном, а никако као одраз духа; спиритуализам јесте тема и привлачна сила која одређује уметност средњег века, али не и уметност антике или ренесансе: у антици је тема и сила која привлачи материјална савршеност (идеалност), а у ренесанси уметничка савршеност (идеалност).

Дворжак напушта Риглову истовредност уметничког хтења, а задржава у погледу на кретање унутар уметности идеју „развоја“: субјективност (душевност) и спиритуализам (духовност) средњег века је „допринос развоју“ уметности у односу на степен који је она постигла у антици, а њено кретање према аутономији у ренесанси је напредак у односу на њен средњовековни положај.

Дакле, на основу нашег читања књиге *Идеализам и натурализам у готичкој скулптури и сликарству* не изгледа да Дворжак на историју уметности гледа као на историју духа. Чини нам се да Дворжак управо супротно од уобичајеног мишљења у њој историју уметности, на трагу Ригла – али без прихватања хипостазирања „уметничког хтења“ – одваја од историје било целовитог духа у Хегеловом смислу, било парцијалног духа у хришћанском смислу³¹⁷ и поставља је на аутономне, чисто

³¹⁷ Дворжак ни овде не одређују прецизно термине које употребљава. Он термин „дух“ употребљава тако да му се на разним местима унутар истог текста могу придати најразличитија значења: од

уметничке основе. Његовим речима исказано, спекулативни идеализам након готике, а на сензуалистичким основама које су у њој постављене, бива замењен уметничким идеализмом. Средњовековна уметност свакако јесте условљена спиритуалистичким гледиштем као владајућом и одређујућом силом средњовековног погледа на свет и од њега добија свој „духовни садржај“, али у Дворжаковој „књижици“ је реч првенствено о томе како је преко готике *ars* у ренесанси дошла до аутономије у односу на *spiritus*.³¹⁸ Резултате истраживања односа науке и уметности у ренесанси Дворжак је изнео у спису о Ел Греку и маниризму.

На основу Дворжакових теза у спису *Идеализам и натурализам у готичкој скулптури и сликарству* не може се извести закључак да је историја уметности у општем смислу историја духа; она је историја духа у сегменту у којем је сама уметност, као целина уметничких дела сегмент, уз науку, етику и религију, света културе који није друго до оваплоћење трандсценденталног, али не и трансцедентног, људског, а не божанског духа. Тврдњу Дворжака да је циљ историје уметности као науке досезање духовног садржаја средњовековне историје уметности треба разумети само у границама средњовековне уметности и дух схватити парцијално као хришћански *spiritus* који је господарио само облицима средњовековне уметности. Пошто о историји уметности код Дворжака може бити речи само као о историји човекове осећајности и маште на које је непримерено свести дух, по нашем мишљењу, код њега не може бити речи о историји уметности као историји духа

Повест уметности код Дворжака је изнесена као њено кретање и еманципација од материјалне објективности античке уметности, преко еманципације од субјективне спиритуалности средњег века до суверене уметности у ренесанси. То је пут од

најопштијег духа у Хегеловом смислу, затим духа (карактера) периода, преко духа у ширем смислу свих човекових могућности и стања (душа), до духа у смислу само интелектуалних човекових способности и активности (ум).

³¹⁸ Max Dvořák, *Über Greco und Manierismus*, (предавање које је Дворжак одржао 1920; публикувано у: Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1924, 261 – 276. Наводимо по: Max Dvořák, *O Greku i manierizmu*, у: Веќка škola povijesti umjetnosti, Zagreb 1999, 185 - 204, у избору и преводу Сњешке Кнежевић. Када исти дух маниризма види и у сликама Ел Грека и у екстатичном доживљају Св. Терезе Дворжак га представља као „субјективно духовни доживљај“ којим долази до душевног уздизања. М. Dvořák, *O Greku i manierizmu*, 200.

зависности према аутономији, пут од службе туђим циљевима – религиозним, до успостављање и кретања према властитим уметничким циљевима. Утолико је историја уметности само у једном свом периоду историја духа; од ренесансе до данас историја уметности је у Дворжаковој теорији само историја уметности у којој се људска осећајност и машта у једном периоду приклањају земаљским добрима, а у другом духовним, антиматеријалистичким вредностима.

Али, у једној наступајућој парадоксалној, или историјски ироничној ситуацији, Дворжаково учење је после његове смрти проглашено зоном високог ризика за науку: оптужено је да „губи *аутономни* карактер дисциплине“, а нпр. Шлосер је констатовао да су пешчане дине које је Дворжак избегавао, али и изазвао, затрпавале његове ученике.³¹⁹

Љубљанска школа историје уметности

Двојица студената са подручја данашње Словеније који су у првим деценијама 20. столећа у Бечу завршила студије историје уметности код Макса Дворжака били су Изидор Цанкар³²⁰ и Франце Стеле.³²¹ По завршеним студијама

³¹⁹ Шлосер је „двострукошћ“ стилскоисторијског и културноисторијског проматрања коју је препознао још код Шнасеа видео код Дворжака спојену у синтезу естетског и логичко-историјског. Шлосер наводи и Викхофову реченицу да је штета „да Дворжак умјесто повијесничара умјетности није постао повијесничар културе“, која потврђује тачност његове констатације о Дворжаковој културолошкој склоности Julius von Schlosser, *Bečka škola povijesti umjetnosti*, 381.

³²⁰ Изидор Цанкар (Isidor Cankar 1886 – 1958), стричевић Ивана Цанкара, рођен је у Шиду. Отац му је био кројач, а мајка сремска Немца. У Шиду је похађао основну школу, а у Љубљани гимназију и богословију. Словеначки је научио тек по доласку у Љубљану – у кући у Шиду се говорило само на немачком и на српском. Естетику је студирао на католичком универзитету у Левену, а историју уметности у Бечу. Католички словенски кругови су финансирали његове студије да би покрио струку у Словенији. Дисертацију о Giulio Quagliu одбранио је 1913. код Дворжака. Свештеничку каријеру је напустио 1926. да би се оженио. После Првог светског рата није следио развој струке. У дипломатској служби је од 1936. У Лондону је 1944. био министар у влади Ивана Шубашића. После рата био је амбасадор у Грчкој. Члан Словеначке академије је постао 1953. Пред смрт се вратио вери. Основни су му радови *Uvod u umevanje umetnosti: Sistematika stila*, Ljubljana 1926 и Ljubljana 1959. и *Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi*, (до 1564) у три дела, Ljubljana 1929 – 1951. Бавио се и књижевним радом (роман „S poti“, Obiski).

³²¹ Франце Стеле (1886 – 1972). Гимназију је завршио у Крању. На Бечком универзитету је 1907. почео да студира филологију и историју, а затим од 1909. историју уметности код М. Дворжака. Те године постаје и ванредни члан Института за аустријско историјско истраживање. Докторирао је 1912. с темом *Gotsko stensko slikarstvo na Kranjskem* (Готичко зидно сликарство у Крањској). Од 1921. води Споменички уред за Словенију и хонорарно предаје историју уметности на Архитектонском одељењу Техничког факултета у Љубљани. Од 1938. до 1960. је професор историје уметности на љубљанском Филозофском факултету.

постали су родоначелници историје уметности у Словенији, а постулате бечке школе поставили су у темеље ове науке у својој домовини.³²² Њих двојица су уз помоћ Дворжака поставили и институционалне основе за историју уметности у Словенији.³²³

Риглов појам „уметничког хтења“ који је дао основу за истраживање уметности периферних географских подручја која су имала свој уметнички профил и квалитете вредне истраживања као и друга значајнија подручја, омогућио им је истраживање и заштиту споменика културе на подручју Словеније. Стеле је повезао конзерваторску делатност са научним радом, а са позиција „историје уметности као историје духа“ Цанкар је истраживао стилску систематику и историју. Усмереност на практичну делатност на једној и на „историју уметности као историју духа“ на другој страни имало је за последицу недовољно коришћење егзактнијих историјских метода у историји уметности – нпр. није било систематичног истраживања и објављивања извора, при чему је овај дефицит нарочито био изражен у односу на споменике из периода барока.³²⁴

Од оснивања Универзитета у Љубљани 1919. године студије историје уметности су повезане са студијама археологије. Иван Цанкар је 1920. именован за доцента, 1923. за изванредног, а за редовног професора 1930. године.

Античку и византијску уметност предавао је од 1920. до 1924. године Војеслав Моле, који је касније прешао у Краков. Јосип Мантуани је од 1921. до 1924. године предавао историју уметности. Франце Стеле долази на Универзитет 1938. године.

Главна дела су му *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih* (1924), *Monumenta artis Slovenicae I – II* (1935 – 1938), *Umetnost Zapadne Evrope* (1935), *Crkveno slikarstvo med Slovenci* (1937), *Slovenski slikari* (1949), *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja* (1969).

Од 1935. био је пољски почасни конзул. Био је члан САЗУ, ЈАЗУ и САНУ. Добио је Орден заслуга за народ са златним венцем, Прешернову и Хердерову награду.

³²² Дворжаков студент са простора бивше Југославије био је и Љубо Караман. Код Сштиговског је 1912. дипломирао Војеслав (Херман) Моле са темом српског књижевног сликарства. Податак који Радојчић износи у некрологу Ј. Тадићу да је Словенац Карло Ковач (1880 – 1917. управник Дубровачког архива од 1911. до 1914) „био ђак и формиран стручњак чувеног бечког историчара уметности Макса Дворжака“ није тачан. Ковач је студирао историју у Грацу и Инзбруку. Ignacij Voje, *Delo dr Karla Kovača v dubrovniškem arhivu*, у: Архиви XI, Ljubljana 1988, 27 – 28.

³²³ Дворжак је Цанкару помогао и при изради смерница за рад Катедре историје уметности у Љубљани 1920. године. *Uvod v slovensko umetnosno zgodovino s bibliografskim pregledom*, sastavil Janez Höfler, dopolnitve 2006 doc. Dr Matej Klemenčič, 15, (скрипта) на www.ff.uni-lj.si/oddelki/umzgod/uvod.pdf.

³²⁴ *Uvod v slovensko umetnosno zgodovino s bibliografskim pregledom*, 14.

После Првог светског рата у Љубљани је основан Уред за заштиту споменика, а први конзерватор је био Франце Стеле. После његовог именованја за професора на Универзитету 1938. заменио га је Франце Месеснел³²⁵ који на место конзерватора долази са факултета у Скопљу.

Словеначко историјскоуметничко друштво је основано на подстицај Изидора Цанкара 1920. године, а од 1921. објављује своје гласило *Zbornik za umetnostno zgodovino*. Цанкар је био први уредник.

Своје историјско-уметничко образовање Радојчић је започео на словеначком огранку бечке школе.

Резултати стилских истраживања бечке школе могу се представити као научно-филозофска сублимација романтичарско-уметничке апологије и апотеозе германске националне историје и националних вредности. „Хемиски реагенс“ за постизање нивелације уметничких вредности појединих периода била је Риглово „уметничко хтење“. Дворжак, који чак није ни био Герман трудио се да докаже да је хришћанска уметност код Германа не само једнака него чак и виша степеница у развоју уметности од античке уметности, која је у временском распону од ренесансе до романтизма најчешће била идеал за савремену ликовну продукцију, а у Хегеловом филозофском систему сам врх уметничке фазе у развоју апсолутног духа. Учење бечке школе је било усмерено на доказивање да варвари не могу бити нешто лоше, некакав деструктивни елемент који уништава оно што је добро, нарочито ако су ти варвари Германи. Да би се указало на расне основе у приступу историји уметности не треба се спуштати до Стшиговоског³²⁶ или указивати на

³²⁵ Франце Месеснел, (1894 – убијен 1945). Историју уметности је дипломирао у Прагу 1922. са радом о сликару Јанезу Волфу. Од 1931. до 1938. је професор на универзитету у Скопљу где је писао текстове из античке археологије и средњовековне уметности у Србији и Македонији. Од 1938. је конзерватор у Словенији, где наставља да обрађује историјско-уметничке теме (рад о браћи Јанезу и Јурју Шубићу).

³²⁶ Посебан случај у Бечкој школи историје уметности је Јосиф Стшиговски (1864 – 1941). Студирао је у Бечу код Ајтелбергера и Таузинга и у Берлину код Х. Грима. Докторирао је у Минхену са радом о приказима Христовог крштења на сликама Истока. Постао је професор историје уметности у Грацу 1892. Ишао је на студијска путовања у Рим, Грчку, Русију и Француску. У Египту је боравио 1894 – 95. Архитектуру Јерменије истражује 1913. Његовим преласком у Беч на место Викхофа 1909. изазива поделу бечке школе. Он је под утицајем руске историје уметности скренуо пажњу са Рима и Италије, на које је била сконцентрисана пажња његових претходника и савременика у Бечу, на Оријент и њему дао предност као исходишту старохришћанске уметности. Уз то, Стшиговски на Оријенту тражи и налази изворе оригиналног нордијског карактера чије вредности поставља изнад медитеранских вредности. Апстрактну уметност је ценио као еминентно нордијску. Кључно дело

политичко деловање Зедлмајра (Hans Sedlmayr) за време нацизма – довољно је кренути од поднаслова горе цитиране Шлосерове књиге па до његовог гледања на Дворжака као Словена.³²⁷ Готика, као врхунац германске уметности у текстовима Макса Дворжака се показује као једна нова синтеза и измирење духовног и материјалног под скиптром духовног које је израсло из властитог корена и чисте германске „уметничке воље“. Чак је италијанско придржавање „античких ликовних образаца“ кроз средњи век проглашено „конзервативизмом“, а постаће напредно тек кад се укључи у северњачку ренесансу.

Ако се подстицај за појаву „уметничке воље“ и „раног средњег века као напретка у односу на антику“ у уметничкој теорији основано може довести у везу са германским настојањем да укорени своју расну супериорност у најдубље слојеве националне историје, онда је разумљиво што се у време цветања међу темама уметничко-историјских истраживања у немачким земљама нацизма једва спомиње Византија.

Можда није претерано ни чињеницу да се византијска уметност као предмет истраживања не јавља у хамбуршкој, готово искључиво јеврејској историјско-уметничкој школи, довести у везу са „историјском јеврејском“ склоности ка иконоклазму. Међутим, праћењем догађаја у културној историји (и не само њих) постајемо сведоци спајања неспојивих појава што нас неретко јетко развесели; у чињеници да се настанак иконолошке методе у историји уметности веже уз дело Абија Варбурга, научника јеврејског порекла, имамо леп пример онога што се назива „иронија историје“.

Оријент или Рим? објављује 1901. О минијатурама Српског псалтира из Минхена писао је 1906, а 1927. објављена је његова монографија *O razvitku starohrvatske umjetnosti*. Без обзира на крање проблематичне теорије, њему се може уписати у заслугу територијално и тематско проширивање граница западноевропске историје уметности.

³²⁷ Као Чех Дворжак је био близак, „али ипак туђ нашем роду“. Julius von Schlosser, *Bečka škola povijesti umjetnosti*, 376. Шлосер наводи, али не потцртава толико да је и Мориц Таусинг такође био Чех, „немачки Чех“. Julius von Schlosser, *Bečka škola povijesti umjetnosti*, 338.

3. Иконолози

Аби Варбург

Алојз Ригл је нешто старији од Абија Варбурга,³²⁸ научника који је проглашен зачетником савремене иконологије, али њих двојица су у приближно исто време изашли на историјско-уметничку сцену. Обојица су припадала добу које Манхајм (Karl Mannheim) назива „доба синтезе“.³²⁹ Обојица су у један ред стављали све уметничке жанрове и у уметности видели стални развој.³³⁰ Разликовали су се у ставу према филозофији: Варбург се рано заситио малом дозом и његова испитивања стила нису изашла изван оквира психологије,³³¹ али су изашла из оквира уметности.

³²⁸ Аби Варбург (Aby Warburg) је рођен 1866. у јеврејској породици хамбуршких банкара. Определио се, уз подршку породице, за студије историје уметности. Студирање је започињео 1886. у Бону код Хенрија Тодеа (Henry Thode) и Карла Јустија (Carl Justi). Историју религије је као споредни предмет слушао код Хермана Узенера (Hermann Usener), филозофију код Ј. Б. Мејера (J. V. Meyer) и Т. Циглера (Theobald Ziegler), а археологију код А. Михаелиса (Adolf Michaelis). Са Аугустом Шмарсовом (August Schmarsow) путује на семинар у Фиренцу. Ментор за докторат о две слике Сандра Ботичелија му је био Хуберт Јаничек (Hubert Janitschek). Студентски интерес је везао за последња десетлећа 15. столећа, за време Ботичелија (Sandro Botticelli), Полајуола (Antonio Pollaiuolo) и Гирландаја (Domenico Ghirlandaio) те за питање шта је антика значила за тај период. Након пута у Северну Америку 1896. и сусрета са живим индијанским паганским религијама потпуно одступа од аутономне историје уметности. Свој програм и пројекат сажето износи у Риму у излагању на Десетом светском конгресу историчара уметности 1912. у чијој организацији предано учествује. Понуду да председава конгресу одбија бојећи се компликација које би могле да проузрокује његово јеврејско порекло. После Првог светског рата разболео се и менталну болест лечио у санаторијуму до лета 1924. Болест је тумачио као казну за своје бављење астрономијом и као освету демона које својим истраживањима разобличује. Био је независни, „приватни научник“, а Сенат Хамбурга му је дао почасни наслов „професор“ јер није прихватио понуђену катедру Универзитета Хале. Од 1925. до 1927. држао је семинаре на Хамбуршком универзитету. Умро је 1929. у току рада на животном делу *Mnemosyne*. Његова библиотека и институт које је основао у Хамбургу 1933. пред нацистима се измештају у Лондон и тамо настављају делатност.

³²⁹ Karl Manhajm, *O tumačenju vizije sveta*, у: Karl Manhajm 1893 – 1947, Novi Sad 2010, 114.

³³⁰ Ригл није био релативиста: он развој ликовног говора види, попут Варбурга, као кретање непосредног и ближега према даљњем, од тактилног, објективног, симетричног и непокретног према оптичком, субјективном, претапајућем и удаљеном. Ригл: „Четрдесет година смо се трудили показати непрекинути ланац развоја, који природно узлази од једноставног и примитивног према комплицираном и потпуном.“ Alojz Rigl, *Povijest umjetnosti kao opća povijest*, у: Веќка škola povijesti umjetnosti, 20.

³³¹ „Варбург је био веома маштовит и емоционалан човек у којем се историјска имагинација, храњена конкретним историјским искуством, увек борила са жарком жељом за филозофским поједностављењем.“ F. Saxl, *Ernst Cassirer*, у: The Philosophy of Ernst Cassirer, New York, 1958, 49.

С обзиром да првим Радојчићевим радовима који се идентификују као резултат примене иконолошке методе – доиста у свом каснијем и профилисаном облику који је потпуно артикулисан код Ервина Панофског – непосредно претходе једино иконолошки радови Абија Варбурга овде ћемо представити њихов предмет, жанр, структуру и домете. На то се одлучујемо због тога што је проблем одређења иконолошке методе као заједничке методе групе историчара уметности на који указује Хекшер, само део проблема.³³² Већ на њеном исходишту, код Абија Варбурга сусрећемо проблем њеног одређења и у оквирима самосталног Варбурговог истраживачког посла. Да бисмо захватили што више димензија и да

На другом месту Заксл је посведочио да је Варбург одбацивао сваку „естетизирајућу“ интерпретацију уметности. F. Saxl, *Lectures 1*, London 1957, 343.

³³² Чини се да ситуација са иконологијом није много другачија од ситуације у којој се налази њена вршњакиња феноменологија, коју је Милан Дамњановић осликао речима: „сваки феноменолог говори за себе и гаји своју феноменологију.“ У: *Fenomenologija*, Београд 1975, 9. Премда ни Хекшер не доводи у питање Варбурга као „признатог оца иконологије“ (William S. Heckscher, *Geneza ikonologije*, у: *Aby Warburg, Ritual zmiје, Zagreb 1996*, 94.) он на другом месту истог рада изјављује да Варбург никад није употребио термин „иколологија“, него само придев „икололошки“. William S. Heckscher, *Geneza ikonologije*, 124, фуснота 50. Мислимо да је превидео да је Варбург управо у чланку о фрескама у палати Скифаноја употребио синтагму „критичка иконологија“ (Aby Warburg, *Talijanska umjetnost i internacionalna astrologija u palači Schifanoja u Ferari*, у: *Ideal, forma, simbol, Zagreb 1995*, 156, превео Милан Пелц). Варбург остаје зачетник иконологије „унаточ чињеници да се ријеч `иколологија` не појављује у његовом вокабулару“. W. S. Heckscher, *Geneza ikonologije*, 125. Хекшер даје дефиницију иконографије и иконологије: „Иконографија` описује форму те идентифицира садржај неког умјетничког дјела; на тај начин она садржај ограничава на пуки предмет (...) Иконологија је дисциплина која истражује облике као носитеље значења.“ W. S. Heckscher, *Geneza ikonologije*, 158, фус 52.

Карло Гинзбург у чланку *Од Варбурга до Гомбриха: проблем методе* (Carlo Ginzburg, *Da A. Warburg a E.H. Gombrich: Note su un problema di metodo*, 1966, наводимо по *From Aby Warburg to E.H. Gombrich Clues, A Problem of Method*, у: Carlo Ginzburg, *Myths, and the Historical Method*, 1992, 17 – 59) даје преглед иконографске методе износећи проблеме чије су решење себи ставили у задатак они који су је користили од Абија Варбурга, преко његових настављача Заксла Винда и Панофског, до Е. Гомбриха. „Ми ћемо се овде бавити релативно описаним проблемом методе која је била у срцу Варбурговог истраживања и размишљања, којег су оживљавали и на различите начине примењивали његови следбеници, дакле бавићемо се употребом иконографског доказа као историјског извора.“ С. Ginzburg, *Myths, and the Historical Method*, 18. Овом декларисаном предмету Гинзбурговог истраживања свакако ваља придодати још неке теме које он износи у овом чланку. Пре свега, тему однос дела и времена у коме настаје, затим однос уметничког ликовног дела и осталих објективизација духа у култури, па однос дела и његовог ствараоца, дела и његовог конзумента и тему стила у уметности у чему посебан значај имају шема представљања и функција дела. Речју, пред нама је у овом чланку раширена цела лепеза тема из области естетике којима Гинзбург приступа пратећи историчаре уметности који су у мањој или већој мери, на овај или онај начин били у вези са иконолошким методом. Гинзбургов рад је покушај да се превазиђе ситуација коју је дијагностиковоа Хекшер, међутим проблем са Гинзбурговом презентацијом иконолошке методе је у томе што је он своди на проблем иконографије, што је у одређеној мери последица утицаја Гомбриха на Гинзбургове ставове. Утолико, без обзира на добру намеру, проблем са иконолошким методом на који је указао Хекшер није решен ни у Гинзбурговом спису. Можда чак није ни препознат.

бисмо на шире изложеној, значајној европској историјско-уметничкој биографској подлози пластичније изнели једну српску интелектуалну биографију из области историје уметности, презентацији Варбургове методе дали смо нешто више простора у нашем раду.

Ако се задржимо на употреби термина „иконологија“ само у методолошкој области онда нам његова употреба у столећима пре двадесетог није од интереса пошто се у претходним временима није правила разлика у значењима термина „иконографија“ и „иконологија“.³³³ Иконолошка метода има тачан датум уласка у историју уметности: то је субота 19. октобар 1912. године. Тога дана је Аби Варбург на X конгресу историчара уметности у Риму објавио да из области иконографије преноси своје истраживање у једну другу област: „Рјешење једне сликовне загонетке (...) није била, разумије се, једина сврха мог предавања. Овим засад усамљеним покушајем, на који сам се овдје осмјелио, хтио сам пледирати у корист методског проширивања граница наше знаности о умјетности, и у погледу грађе и у погледу њезина распрострањања.“³³⁴ Аби Варбург је почео са употребом термина „иконологија“ у специфичном значењу још 1907. године. Ова метода је толико везана уз Варбурга да је било покушаја да се и назове његовим именом.³³⁵

У свет науке Аби Варбург улази 1893. године са објавом дисертације о Сандру Ботичелију. Пре објављивања, послао је рукопис 1892. Јакову Буркхарту.³³⁶

³³³ Овај назив је ушао у литературу на самом крају 16. столећа преко наслова књиге Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma, 1593. У поднаслову књиге је писало „Иконологија или опис општих приказа који су извађени из Антикe и других места од Тесара Рипе Перуђинца“. Књига је имала функцију водича кроз алегорички говор и пре свега је била намењена „песницима, сликарима и вајарима за приказ врлина, порока, људских осећаја и страсти...“. О позицијама и односима термина „иконографија“ и „иконологија“ види: Johann Konrad Eberlein, *Садржај и смисао: иконографско-иконолошка метода*, у: *Uvod u istoriju umetnosti*, Zagreb 2007, 159 – 179. и Annette Luiza Heitmann, *Die Genesis der Ikonologie*, 2007, 4 – 5.

³³⁴ Aby Warburg, *Talijanska umjetnost i internacionalna astrologija u palači Schifanoja u Ferari*, 172. Рад који је прочитан на конгресу 1912. чекао је писмену објаву због Првог светског рата до 1922. године. У међувремену већ болесни Варбург је интервенисао на тексту и извршио одређене промене у односу на претходни садржај. Е.Н. Gombrich, *Aby Warburg: his Aims and Methods, an Anniversary Lectur*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 62. (1999), 271

³³⁵ Udo Kultermann, *Povijest i povijest umjetnosti*, Zagreb 2002, 228.

³³⁶ Јаков Буркхарт (Jacob Burckhardt, 1818 – 1897) је исходна тачка за најистакнутије историчаре уметности првих десетлећа 20. столећа. Под његовим утицајем и полазећи од његовог дела одвијала су се не само истраживања Абија Варбурга и Хајнриха Велфлина (Heinrich Wölfflin) већ и Алојза Ригла. Буркхарт је прегрантно одредио своју позицију и лепезу циљева у науци, али и полазишну тачку својих следбеника реченицом: „У повјести умјетности мој је индивидуални задатак, како ми се чини, истражити обликовну машту прошлих времена; открити какву су визију свијета имали ови

Он му је након прегледа вратио рукопис, а у пропратном писму написао да му је Варбургов рад био сведочанство „о неизмјерном продубљивању и многостраности што их је досегло проучавање ренесансе. Ви сте својим списом увелике допринијели познавању социјалног, поетског и хуманистичког медија у којему је Сандро живео и сликао...“³³⁷

Историји уметности Варбург је пришао преко читања Лесингових текстова о уметности. Лесингов (Lessing) *Лаокон* и почиње са навођењем Винклеманове карактеризације грчких скулптура као смирене величине и племените једноставности „и у ставу и у изразу“.³³⁸ Почиње дакле са успостављањем везе између ликовног облика и човекове свести и несвести. Док Винкелман у античкој уметности види само једну, божанску димензију, Варбург ће наставити онај низ истраживача који су, почев од Лесинга видели и њено Јанусово лице: оно на једној страни има божанску смиреност, али је на другој изобличено од демонске агресивности.³³⁹ На психолошком, односно на формама духовног живота као на основи уметничке делатности Варбург ће се задржати кроз сво време своје научне каријере.

Спроведећи исцрпна истраживања Варбургове „интелектуалне биографије“ на основу његових објављених радова и необјављених записа и бележака,³⁴⁰ Е. Гомбрих нас упознаје са податком да је Варбург у току студија у Бону и Стразбуру од 1886. до 1891. године поред предавања из историје уметности, филозофије и археологије слушао и предавања из историје, антропологије и филологије у која су нарочито била инкорпорирана становишта захуктале психологије.

Почетком 1891. док је размишљао о томе да напусти бављење историјом уметности и упише медицину Варбург је слушао чисту психологију.³⁴¹

или они мајстори или школе. Други више описују средства прошле умјетности, ја (колико најбоље могу) више описујем њезино хтијење.“ Udo Kultermann, *Povijest i povijest umjetnosti*, 110.

³³⁷ W. S. Heckscher, *Geneza ikonologije*, 96 и фус. 6, стр. 132.

³³⁸ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*, Beograd 1954, 66.

³³⁹ Edgar Wind, *Warburg`s Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics*, у: Edgar Wind, *The Eloquence of Symbols*, Oxford, 1993, 29.

³⁴⁰ Његове забелешке су јединствене: нису сачуване сличне ни код једног научника, и управо је њихова количина оно што прави проблем истраживачу. Е. Н. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, London 1970, 8.

³⁴¹ Варбург је био свестан да је његов интерес за психолошка истраживања на одређен начин био мотивисан оним што је назвао „аутобиографским рефлексом“. Вио је напрасна и осетљива природа и

У време у коме је Варбург био заокупљен психологијом, и већина историчара уметности одговоре на централно питање тадашње историје уметности, питање стила, тражи у области психологије. У години у којој се Варбург уписује на студије, 1886, његов антипод у историји уметности, Хајнрих Велфлин,³⁴² завршава студије у Минхену докторатом „Психологија архитектуре“. На почетку овога рада Велфлин поставља питање: „Како је могуће да су архитектонски облици способни да изразе емоцију или расположење?“, и изражава чуђење „да наша научна литература готово није учинила покушај да одговори на то питање“.³⁴³ Међутим, у каснијем периоду Велфлин ће своја истраживања усмерити на формалне разлике барока и ренесансе и на основу тих разлика ће изградити парове основних појмова историје уметности и свести историју уметности на истраживање „аутономних“ облика уметности уз склањање у страну свега осталог што се не односи на само опажање форме, па и самих емоција.

Док је Велфлин кренуо у правцу истраживања чисте визуелности коју је на трагу Кантовог схватања априорних категорија простора и времена из *Критике чистог ума* развио К. Фидлер (Conrad Fiedler), Варбург је, у истраживању различитих врста форме у раној ренесанси следио линију научника који су настављали Хегела и његово схватање да је култура одређеног доба израз одређене фазе развоја духа. Ставови који су у току студија били посебно привлачни за Варбурга и за које је он био нарочито пријемчив су они које су на својим предавањима излагали историчар уметности Август Шмарсов, класичар Херман Узенер, и историчар Карл Лампрехт. Оно што је код све тројице привлачило Варбурга била је снажна присутност теорије психолошког еволуционизма у њиховом приступу научним истраживањима.

његова ће импулсивност и сензибилност довести до менталног слома, али и излечења. Е. Н. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 303.

³⁴² Велфлинови „формално аналитички“ појмовни парови и „суптилни разликовни критерији“ Варбурга и његовог „хамбуршког круга“ „утемељили су повијест умјетности као повијесну дескриптивну дисциплину“ која поуздано одговара на „једноставна питања о времену настанка неке слике, скулптуре или грађевине. Једнако прецизно може одговорити на питање с којом је намјером одређено умјетничко дјело створено, али и како га схваћају други осим умјетника“. Али, они се не „задовољавају само с описивањем. И они попут повјесничара трагају за тумачењем повијесног процеса. И они се притом служе методама углавном посуђеним из сусједних стручних подручја“. Heinrich Dilly, *Uvod u povijest umjetnosti*, Zagreb 2007, 12.

³⁴³ Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Munich 1886, 1.

Велики део Узенерових предавања о почецима митологије које је Варбург слушао у Бону 1886 –1887. био је посвећен прегледу теорија митологија, митографа и њихових различитих интерпретација. Ове теме ће бити централни предмет интереса не само Варбурга него и његових настављача. Узенер је своја излагања заснивао на ставовима Т. Вињолија и био је нарочито фасциниран Вињолијевим прослављањем тријумфа рационалности над празноверјем: изгледало му је да психологија и антропологија нуде кључ и за класику и да проблему мита треба приступити као психолошком проблему. Што више напредује знање људске врсте, мит више узмиче „а ипак људска врста никад неће бити способна да делује без мита пошто су људско и божанско неупоредиви“.³⁴⁴ Разум је у Узенеровом тумачењу историје требало да потисне непосредну реакцију на околину, али без обзира на развој, мит је још увек са нама што јасно указује на конзервативност људског ума.³⁴⁵ Старе идеје се не одбацују једноставно попут изношене одеће и веома контрадикторна мишљења трају једно уз друго. Варбург је преузео од Узенера слику „примитивног човека који реагује на снажан утисак замишљајући његове узроке. Митолошка мисао сведочи о предоминантности осећајног утиска код примитивног човека“.³⁴⁶

На предавањима Карла Лампрехта које је слушао у зимском семестру 1887. године психолошки приступ хуманистичким темама још је наглашенији него код Узенера. Лампрехт је свој приступ окарактерисао као „научну социјалну психологију“. Он је био само један од многих који су се у то време занимали применом појма колективне психе, било народа, било епохе. Овај историчар је пишући своју амбициозну *Историју Немачке* покушао да модернизује традиционални приступ кроз употребу нове психолошке терминологије. У својим списима у којима је обрађивао теме из историје уметности – нпр. у књизи о иницијалима немачких рукописа од 7. до 13. столећа – Лампрехт у променама стила приказа види очитовање општег закона еволуције у уметничкој креативности

³⁴⁴ Е. Н. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 30.

³⁴⁵ *Исто*, 28.

³⁴⁶ *Исто*, 30.

народа. И у уметности је, као и у психичком животу човека, за њега на делу закон прогреса, који води од лакше схватљивог до онога што је теже захватити.³⁴⁷

Одговору на питање о утицају уметности антике на уметност ренесансе, које је постављао још као студент, Варбург ће посветити цео свој живот. Одговори које су на ово питање давали његови професори Карл Јусти и Хенри Тоде не само да га нису задовољили већ су представљали изазов. У књизи о Светом Фрањи Тоде је ренесансу објаснио као производ утицаја гледања Св. Фрање на реални свет као дивну божју творевину на коју антика готово да није нимало утицала. И други Варбургов професор, К. Јусти, је био мишљења да је италијанска уметност имала свој властити живот за чију појаву и развој није требала антика. Кад би се јавио, као у случају Паладија, утицај антике је био знак опадања виталности ренесансе.

У јулу 1889. Варбург је напустио универзитет у Бону због суздржаности његових професора уметности, нарочито Јустија, према упливу историјске психологије у историју уметности и прешао у Стразбур код Хуберта Јаничека. „За Јаничека је, (као и за Лампрехта) социологија била форма социјалне психологије, а уметност савршени показатељ менталитета периода.“³⁴⁸

За цео тренд еволуционистичке психологије било је обавезно гледање на имагинацију као непријатељску силу која је требала да буде припитомљена, ако се желео напредак према рационалности. Јаничек о томе говори на следећу начин: „Имагинација подарује сваком објекту живот и персоналност.“ И даље: „Али најинтензивнија имагинација није као таква уметнички продуктивна. Она таквом постаје тек кад јој се дода уметничка одвојеност. То је сила која одваја сопство од унутарњег света идеја и допушта му да им се супротстави.... Природни непријатељ одвојености је афект; он помаже индивидуалној снажној идеји да стекне тиранску надмоћ над целим унутрашњим светом и на крају уништи разлику између њега и идеје о себи.“³⁴⁹ У првој реченици којом почиње последњи велики Варбургов рад,

³⁴⁷ E. H. Gombrich, *Aby Warburg: his Aims and Methods*, 274.

³⁴⁸ E. H. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 54. К. Шнасе (Carl Schnaase) је у својој културолошкој постављеној историји уметности на трагу Хегела још 1843. уметност тумачио као симптом стања менталитета одређеног друштва, као хијероглиф којим се исказује тајна суштина народа. Лампрехт је имао сличан, али суженији поглед на однос уметности и друштва. Његов став је да „историја уметности треба бити кориштена као привилегован приступ идејама у мисли друштва“.

E. H. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 59.

³⁴⁹ Исто, 78.

Mnemosyne, улога „одвојености“ се посебно истиче.³⁵⁰ Логичко мишљење је започело обуздавањем непосредне реакције.

Шмарсов је октобра 1889. године Варбурга укључио у семинар у Фиренци на ком су студенти имали задатак да проучавају гесте у сликарству Мазолина (Masolino) и Мазаћа (Masaccio) и на античким рељефима. Шмарсов је на основу Вунтове (Wundt Wilhelm) психологије у својој еволуционистичкој естетици генетички одређивао место сваке поједине уметности на развојној лествици културе. Тумачећи Вунта, Шмарсов каже да „одрицање од додира имплицира почетак чисто оптичког схватања света као удаљене слике“. И обрнуто што је „примитивнија емотивна реакција то ће више цело тело учествовати у изражавању покретом.“ Како се човек развија његово изражавање се све више одваја од његова тела и на крају се ограничава на фацијалне мишиће.³⁵¹ У човековој оријентацији у свету постоји сликовна гама која се протеже од почетног покрета којим се схвата предмет до ограничавања на једноставну контемплацију. Интересу за гесту и покрет које је преузео од Лампрехта и Шмарсова и разматрању везе између примитивног менталитета и снажног телесног изражавања трајно ће бити у служби Варбургово мишљење.

Већ у свом првом семинарском раду Варбург је заинтересован за „експресивну снагу драперија које се вијоре на грчком приказу борбе кентаура“.³⁵² Насупрот Тодеу и Јустију сматра и даље да антика има снажан утицај на ренесансу. Подршку за ово гледиште је нашао у књизи Антона Спрингера (Anton Springer) *Bilder aus der Neueren Kunstgeschichte* из 1867, у којој је прва глава посвећена сталном утицају антике током средњег века. Спрингер долази до „закључка да нема никакве суштинске разлике између односа средњег века и Ренесансе према класичној Антици. Обема недостаје историјска дистанца и узимају из класичних радова што год им одговара за њихове властите циљеве“.³⁵³ Гомбрих је, пролазећи кроз обилне Варбургове белешке из студентских дана, откривао које су књиге сем ове имале не само утицај на његово интелектуално формирање и развој већ и на

³⁵⁰ „Свесно стварање дистанце између себе и спољњег света може се назвати темељним чином цивилизације.“ Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin 2003, 3.

³⁵¹ E. H. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 41.

³⁵² Исто, 43.

³⁵³ Исто, 50.

фиксирање тема које је обрађивао или макар дотицао у свим својим радовима, попут детаља фризура или драперије у покрету (*Bewegtes Beiwerk*). Он је открио да је Варбург преко Спрингера обратио пажњу на Албертијеву књигу о слици у којој Алберти препоручује сликарима коришћење управо таквог аксесоара (велова и увојака).³⁵⁴ Открио је и да је за време студија (1890) Варбург дошао у контакт и са чланком Готфрида Семпера из 1856. о орнаментима у коме Семпер класификује орнаменте на основу тога да ли су учвршћени или мобилни. Ови последњи ће, по Семперу, да кроз покрет укажу на смер који је узет од стране оног ко га носи, а такође и на брзину којом се креће. Основна идеја његовог докторског рада појавила се Варбургу у зиму 1888. године када је са будућом женом обилазио фирентинске галерије и приметио Липијеве и Ботичелијеве летеће драперије и увојке косе са тракама које је описао као „детаљи у покрету“.³⁵⁵

И књига етнолога Адолфа Бастијана *Рефлексије света у променљивом мишљењу народа* (1887) свакако је својим садржајем извршила утицај на младога Варбурга. Она такође припада реду доприноса добу научне психологије. Аутор предлаже сакупљање народне мисли у целини. Својом књигом он даје парцијални допринос том опредељењу кроз приказ начина на које различите цивилизације сликају и представљају свемир. У књизи се ређају примери од перуанске грнчарије, са приказима бога неба у облику змије којег држи фигура Атласа до Розенкројцовог дијаграма спиритуалног света. Књига је имала поднаслов *Прологомена статистици мишљења*, јер је Бастијаново уверење било да људска врста није способна за много различитих идеја и да је пре ограниченост могућности, него директан контакт била одговорна за сличности опажене у различитим културама. Већи утицај на Варбурга ова књига је, по мишљењу Гомбриха, извршила својим обликом него садржајем.³⁵⁶

Књига чији је значај за властите интересе Варбург екстатичним тоном забележио у дневник била је Дарвинова књига *Изражавање емоција код човека и животиња* (1872). Када се као студент срео са њом у Националној библиотеци у

³⁵⁴ Исто, 60.

³⁵⁵ Исто, 311.

³⁵⁶ Исто, 34. Види страницу 122 овог рада.

Фиренци, записао је у дневник: „Напокон књига која ми помаже.“³⁵⁷ Дарвин је још у „*Постанку врста помоћу природног одабирања*“, (Београд 1985, 1859) људски духовни живот посматрао као појаву у развоју: „Психологија ће се поуздано оснивати на темељу који је поставио Херберт Спенсер, наиме да се свака духовна моћ и способност стичу постепено.“ У књизи *Изражавање емоција код човека и животиња* Дарвина не занимају човекови емоционални доживљаји, већ како се емоције објективно манифестују кроз мање или више уочљиве, мање или веће телесне изразе као што су држање тела, гесте руку или мимика лица. На почетку књиге Дарвин је представио себе као личност која поседује одговарајућа својства за такав приступ: „Ја нисам превише брз у схватању, нити домишљат... Али имам способност већу од других људи, да уочим ствари које лако измакну пажњи и да их пажљиво посматрам.“ Једна од чувених Варбургових сентенција која се доима као не претерано далек одјек ових Дарвинових речи је: „Драги Бог се крије у детаљу.“³⁵⁸

Дарвин полази од тога да су „и наше емоције резултат дугог еволуционог развоја“. Крајњи досег еволуционог развоја за њега је рационалност, док су емоције непотребни, примитивни заостатак у еволуционом развоју. За Дарвина човеково „порекло је, дакле, извор наших демонских страсти“.³⁵⁹

Варбургово одушевљење овом Дарвиновом књигом вероватно има корен у томе што ју је препознао као заједнички именоватељ свим теоријама својих професора који су развој човека и друштва видели као напредак од емоционалне заслепљености до рационалне освешћености, односно од животињске непосредности до цивилизацијске дистанцираности. Психологија која је привлачила Варбурга цео живот је обједињавала Хегелову спекулативну идеју развоја духа и Дарвинову научну идеју човекове телесне и психичке еволуције. Варбург ће до краја остати привржен ставовима својих професора Узенера,

³⁵⁷ Исто, 72.

³⁵⁸ Чарлс Дарвин, *Изражавање емоција код човека и животиња*, Београд 2009, 52. Гомбрих мисли да је Варбург формулирао своју сентенцу у време док је проучавао Бастијана и под његовим утицајем (Е. Н. Gombrich, *Abu Warburg an intellectual Biography*, 286); По Фрицу Закслу, Варбургова изрека гласи: „Истина лежи закопана испод појединости.“ Хекшер се те изреке нејасно сећа као изреке Гистава Флобера (Gustave Flaubert). William S. Heckscher, *Geneza ikonologije*, 135, фуснота 10.

³⁵⁹ Наведено по Жарко Требјешанин, *Дарвиново одгонетање емоционалних израза*, у: *Изражавање емоција код човека и животиња*, Београд 2009, 17.

Шмарсова и нарочито Лампрехта, ставовима који су примена и својеврсни развој у локалној историјско-уметничкој области Дарвинове и Вињолијеве теорије о важности психичких функција за опстанак човека.

Док је Варбург студирао фирентинску уметност и фирентински хуманизам као припрему за своју докторску тезу, његове белешке су биле испуњене спекулацијама о основним психолошким механизмима који су од важности за постојање религије, уметности и науке у контексту филогенетске човекове еволуције.³⁶⁰

На који је начин размишљао и како је сагледавао позицију уметности у културном развоју човека можемо прочитати у писмима која је у децембру 1890. године размењивао са будућом супругом, вајарком Мери Херц (Mary Hertz):³⁶¹ „Како уметност постаје декоративна и како је овај процес суштински укорењен у суштину уметности? Зашто нам украшавање прија? Зашто говоримо о опадању уметности кад она постаје декоративна? Да ли то има основу у начину на који се усклађујемо са светом постављањем разлога и узрока, процесом у којем је уметничко стварање само један део у нашем покушају да унесемо ред у феномене спољњег света? (...) Можда најбоље постулатом да је уметничка продукција прелазни ниво према трећем нивоу позиционирања разлога и узрока који могу бити научни.“ „Што се тиче нивоа одређивања, ја замишљам да су се у почетку стицали по одређеном редоследу, али да су сада у симултаној употреби у складу са индивидуалном диспозицијом. У односу на погодности ових форми реда за дату намеру свакако је сигурно да они виши, тј. они који су стечени касније увек морају бити делатнији. Отуда уметници морају бити лишени њиховог континуираног права на постојање; њихова функција треба бити схваћена као посебан орган у телу друштва.“³⁶²

У студентском раду *Према критици Лаокона у светлу фирентинског кватрочента*³⁶³ Варбург ће изнети основну идеју свог докторског рада која ће бити у супротности не само са ставовима његових професора Јустија и Тодеа већ и

³⁶⁰ Е. Н. Gombrich, *Абу Варбург ан интелектуал Биографи*, 67.

³⁶¹ „Никада нећемо моћи сазнати у коликој су мери Варбургова критичка убеђења изведена из разговора са младом уметницом која ће постати његова жена.“ *Исто*, 59.

³⁶² *Исто*, 81 – 82.

³⁶³ *Исто*, 50.

изгледом античке скулптуре и уопште античке културе у погледу Винкелмана. Варбург је, на трагу Ф. Ничеа античку уметност у целини видео и у сегменту ликовне уметности представио као биполарну, као, Ничеовом терминологијом изречено, аполонско – дионизијску.³⁶⁴ А да су је таквом видели и ренесансни хуманисти, од банкара до сликара, потврђује својом докторском тезом и радовима које ће објављивати у следећа два десетљећа.

У докторату, који је и први Варбургов објављени рад, налази се много тема које ће он у будућности разрадити. Гомбрих не претерује када износи тврдњу да је и последњи Варбургов недовршени пројекат у којем се надао да ће „објаснити своју филозофију цивилизације у терминима слика, „Атлас“, са једва неким коментаром, најпре обликован, *in nuce*, у Варбурговој докторској дисертацији“.³⁶⁵ Чврста Варбургова укорененост у психолошком тлу показује се и кроз податак да се он већ у краткој *Претходној напомени* свог докторског рада реферише на два научника 19. столећа, оца Теодора Фридриха Фишера (Theodor Fridrich Vischer), психолога-естетичара, и сина Роберта Фишера (Robert Vischer), психолога-историчара уметности. Први је нагласио моменат „емпатије“, други га је именовао „ајнфилунгом“ (уживљавањем). Варбург на истом месту у свом докторату „емпатији“ даје значај детерминанте стила.³⁶⁶ Оно, међутим, што је одредило основни правац Варбургових даљих истраживања и утицало на изградњу његове иконолошке методе је мишљење Т. Ф. Фишера изнесено у његовом постхумно објављеном раду *Das Symbol* (1887):³⁶⁷ „Постоје два модела замишљања (Denken): у речима и појмовима, или ликовима; постоје два начина дешифровања Свемира: словима и сликама.“³⁶⁸

³⁶⁴ По Гинзбурговој процени, Буркхарт је Варбургу био подстицајан са својим индивидуализирајућим концептом историографије, Ниче због наглашавања дионизијског аспекта у антици, а Узенер због приступа историји религија преко борбе Истока и Запада, Александрије и Атине, тираније и слободе. С. Ginzburg, *Myths, and the Historical Method*, 23.

³⁶⁵ Е. Н. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 59.

³⁶⁶ А. Warburg, *Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring*, у: Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, 1999, 89.

³⁶⁷ По процени Е. Винда, „Фишерово дело нуди најбољи приступ проучавању Варбурговог концептуалног система као целине“. О утицају Фишеровог концепта симбола на Варбургову теорију, Е. Wind, *Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics*, 27.

³⁶⁸ Gilbert – Kun, *Istorija estetike*, Beograd 1969, 415.

У докторату се Варбург фокусирао на два Ботичелијева рада *Рођење Венере* и *Пролеће*. Наслов и јест *Рођење Венере и Пролеће Сандра Ботичелија*. Поднаслов је индикативан: *Истраживање слике антике у раној ренесанси у Италији*.³⁶⁹ Са сужавањем теме на два Ботичелијева дела Варбург је поставио конкретније историјско питање о начину на који су Ботичели и његови ктитори схватили античко уметничко дело.³⁷⁰

Стварни тренутак „зачећа“ Ботичелијевих слика за Варбурга је онај у коме су се наручилац, песник-хуманиста и сликар договорили око начина њихове реализације. Хуманиста Полицијано је саветовао Ботичелија да у своја дела као обележја класичне имагинације постави детаље у покрету: заталасану одећу и увојке косе који се играју на ветру.³⁷¹ Тај детаљ сведочи да је слика антике у кватроченту била различита од оне коју је у 18. столећу успоставио Винкелман и коју је одређивала „мирна величина“. Кватроченто је у антици видео лепршаве детаља, а идеолози ове епохе су од уметника захтевали да их и они удену у своје слике. Један од уметника који је попуштао њиховим захтевима био је и Ботичели.³⁷² Варбург ће у оквиру самог рада изнети мишљење о властитом приступу: „Можда је једнострано, али не неоправдано да се од третмана детаља у покрету направи критеријум за `утицај антике`“.³⁷³ Један од његових најдражих детаља је залепршани вео на женским фигурама које су у кватроченту често називали нимфама. Њихов облик у уметности Варбург, следећи Буркхарта, тумачи као „пресликавање“ ликова из позоришних извођења која су, по Буркхарту, „у Италији у свом највишем облику преобликовање живота у уметност“.³⁷⁴ Али ти

³⁶⁹ A. Warburg, *Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring*, 89-156.

³⁷⁰ E. H. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 56. Гомбрих је мишљења да Варбургово премештање интереса са проблема стила у уметности Ботичелија представља „плодоносну грешку“. Међутим, чини се ипак да је Варбург усмерио интерес на утврђивање оног дела античке уметности који је наишао на одзив код раноренесансног наручиоца због тога што је, по Варбурговој процени, њихово виђење, одабир и уживљавање у одређени део античке уметности одредило стил раноренесансног сликарства. Ово се представља као разрада Спрингерове тезе да од класичних дела свако доба, па и ренесанса као из својеврсне ризнице узима оно „што год им одговара за њихове властите циљеве“. E. H. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 50.

³⁷¹ A. Warburg, *Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring*, 102.

³⁷² *Исто*, 141.

³⁷³ *Исто*, 104.

³⁷⁴ *Исто*, 125. Овој теми Варбург ће посветити више пажње у Фиренци 1893. док је проучавао сет цртежа маниристичког сликара Бонталентија (Buontalenti) које је пронашао у Националној библиотеци. Цртеже, који су били посвећени театролошким извођењима познате свечаности

мотиви нису повезивани само са поезијом, театарским представама и уличним свечаним поворкама већ и са конкретним историјским личностима. Ова два платна као и саме представе су прикази „бесмртне нимфе“ Симонете Веспучи (Simonette Vespucci).³⁷⁵ На обе слике она је приказана као богиња пролећа: у *Рођењу* како дочекује новорођену Венеру, а на *Примавери* као богиња пролећа која бере цвеће. Варбург нимфе повезује с Леонардом који у *Трактату о сликарству* спомиње нимфу као „идеализовану женску фигуру у покрету“.³⁷⁶ Варбург у докторском раду користи приступ који у историји уметности није коришћен пре њега, а сви његови битни методолошки, композициони и структурални делови, као и резултати истраживања, могу се изнети кроз опширније наводе из његових оквирних делова – увода и резимеа.

У уводној напомени износи се метода и циљ рада: „Овај рад намерава да изнесе ради компарације са славним митолошким сликама Сандра Ботичелија „Рођење Венере“ и „Пролеће“ аналогне идеје које се јављају у савременој теорији уметности и поетској литератури и да тако примерима покаже што је то у антици што је „интересовало“ уметнике Кватрочента. Могуће је установити корак по корак како су уметници и њихови саветници препознавали „антику“ као модел који је захтевао интензификацију спољњег покрета и како су се окренули античким изворима где год су облици детаља – одеће и косе – требали да буду представљени у покрету.

Може се додати да овај доказ има своју вредност за психолошке естетике тиме што нам омогућује да опазимо унутар миљеа уметника који стварају појављујући осећај естетског чина `емпатије` као `детерминанте стила`.³⁷⁷

У првој партији завршног дела рада под насловом „Како дела долазе до тога да буду насликана“, налази се пет алинеја:

Нимфа Симонета код Полицијана

Описи (осликавања) нимфе Симонете

поводом женидбе Фердинанда де Медичија (Ferdinand de Medici) и Кристине од Лорена (Christina de Lorraine) 1589, одлучио је да искористи за реконструкцију саме свечаности помоћу „визуелних извора“, што нико пре није покушао. Е. Н. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 85.

³⁷⁵ А. Warburg, *Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring*, 133.

³⁷⁶ *Исто*, 140.

³⁷⁷ *Исто*, 89.

Лоренцо и смрт Симонете

Елегија Бернарда Пулчија

*Ботичелијев и Леонардов однос са Giostrom и са Антиком.*³⁷⁸

У њима су у елементарном облику изнети односи стварности, литературе, стварности обликоване у светковину или турнир и антике која је трајала на сачуваним каменим рељефима који су приказивали „деталје у покрету“.

Други део завршне партије су четири тезе у којима сумира оно што је у раду сматрао прилогом психолошкој естетици и чином емпатије као детерминанте стила. Тезе које следе су својеврсни закључак Варбурговог доктората које је он сместио чак иза садржаја, готово изван формата рада:

I „У аутономној, вишој уметности уметнички обликоване динамичне форме детаља произлазе из слика појединачних динамичних стања које су пре тога виђене у стварности.“

II „Лакше је за уметника да прави ове динамизирајуће додатке ако се окрене од контекста у коме је стварно видео објекат који је у питању. Зато се ово догађа прво у оном што се зове симболичка или алегоријска уметничка дела пошто је у тим случајевима реални контекст у сваком случају елиминисан, „успоређивање је склоњено“.

III „Слика у сећању генерализованих динамичких стања кроз коју се догађа аперцепција новог утиска, је касније несвесно пројектована у уметничком делу као идеализовани обрис.“

IV „Маниризам и идеализам у уметности су само посебни случајеви аутоматског рефлекса уметничке имагинације.“³⁷⁹

И у каснијим студијама Варбург ће наставити да истражује утицаје фирентинске трговачке аристократије Сасетија (Sasseti) и Медичија на уметност.³⁸⁰

³⁷⁸ *Giostrom* је оно што се видело као турнир, а „Антика“ је нудила изглед нимфи на сачуваним скулптурама.

³⁷⁹ Aby Warburg, *Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring*, 144.

³⁸⁰ Винд разлог за Варбургово интересовање за појаве, периоде и личности које су „професионални историчари као целине избегавали – историја религијских култова, историја фестивала, историја књиге и књижевне културе, историја магије и астрологије“, налази у томе што су у овим областима наглашеније биле присутне тензије и поларност. Њега су интересовали фестивали који су између друштвеног живота и уметности; астрологија и магија које су на пола пута између религије и науке.

Рад *Портретизам и фирентинско грађанство*, објављен 1901. Варбург представља као додатак Буркхартовим радовима³⁸¹ који су настали као резултати обраде италијанске културе 15. и 16. столећа.

У овом спису Варбург, до одговора на питање о „утицају околине на умјетника“, покушава доћи као и у докторском раду концентрацијом обраде, само на два дела, од два уметника: упоређује две фреске из Фиренце које за тему имају сцене из живота светога Фрање. Прва је Ђотов рад са почетка 14, а друга рад Доменика Гирландаја са краја 15. столећа. Варбург полази од тога да снаге које утичу на развој портрета нису само у уметнику: између уметника и портретисаног ствара се сфера односа која подстиче или онемогућава деловање; овисно о томе жели ли се приклонити владајућем меродавном типу, или жели ли да уметник на њему истакне оно индивидуално, налогодавац утиче на „усмјеравање портретне умјетности ка типичном или индивидуалном“.

Варбург је свестан да је тај компаративни приступ уметнику и наручиоцу тешко провести пошто историји уметности на располагању стоји најчешће само уметничко дело. Међутим, у архивама Фиренце се, за разлику од других места, налази обиље докумената који дају одговоре на сва постављена културноисторијска

Периоди транзиције и конфликта какви су „фирентинска ренесанса, холандски барок, оријентализујуће фазе касне класичне антике. Потом је у сваком таквом периоду настојао да се посвети проучавању људи који су се, или по својој професији или по свом богатству, налазили у двострукој позицији: на пример трговци, који су истовремено љубитељи уметности, чији се естетски укус меша са њиховим пословним интересима; астролози, који религиозну политику комбинују са науком и стварају сопствену `двоструку истину`; филозофи, чија је сликовна имагинација у супротности са њиховом жељом за логичким поретком.“ E. Wind, *Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics*, 34.

³⁸¹ Aby Warburg, *Portretizam i firentinsko građanstvo*, у: *Ideal, forma, simbol*, 179 – 233. На почетку чланка Варбург представља Буркхарта као оног који је отворио за науку подручје талијанске културе ренесансе и њиме генијално овладао. Буркхарт је целовити „повијесно-културни проблем“ разложио на више неповезаних делова и сваки је истражио и приказао: у *Култури ренесансе* је дао психологију друштвене индивидуе, без аспекта ликовне уметности, а у *Чичеронеу* понудио само смернице за уживање у делима уметности. Да би се приближио великом циљу, синтетичкој историји културе, он је прокрчио и трећи емпиријски пут у „*Прилозима историје уметности Италије*“. Испитивао је уметничка дела у односу са њиховим савременим контекстом и тако „идеалне и практичне захтијеве стварног живота дефинирао као `каузалности““. Варбург овај свој рад представља као додатак Буркхартовом раду *Портрети* који је део *Прилога историји уметности Италије*. Велфлин је такође сматрао, као и Варбург, да његов рад у целини наставља суштинска одредења Буркхарта. *Најнрих Велфлин, Razmatranja o istoriji umetnosti*, Sremski Karlovci, Novi Sad, превела Бранка Рајлић, 251. О односу Варбурга и Велфлина према Буркхарту види: E. Wind, *Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics*, 25.

питања под условом да „пропитивање буде устрајно и да се постављање питања не ограничава на неки уски опсег“.

Ненаглашену присутност наручиоца у Ђотовој слици на Гирландајовој је заменио слободни приступ „властитог тјелесног одраза у радњу свете приповијести.“ Ово сведочи о профанизацији црквеног саобраћања и о промени у „службеном формалном говору Цркве“.

Код Гирландајових ликова, који су за Варбурга занемарене, „ненадмашне инкунабуле талијанског портретног сликарства“,³⁸² није на делу примитивна надменост већ они изражавају пуни животни елан „који им духовници не могу забранити, јер их више не могу држати у стању понизне подређености“. У цртама лица наручиоца, трговца Сасетија, Варбург препознаје „храбри смисао за ново“. Он је „зацијело Доменику (Гирландају) олакшао одвраћање од конвенционалног. Но умјетнички животан особни чар ипак не долази од њега него од Лоренца де Медичи.“ Он у сцени „стоји попут пјесника-редатеља који на позорници црквених мистерија управо импровизира неки модерни драмски комад...“³⁸³

У извођењу портрета рука сликара се подвргла „несмућеној“ животној вољи наручиоца, „откривајући људском оку чудо пролазног човјековог лика који се овдје усадио за вољу самом себи“.³⁸⁴

У времену у коме историја уметности добија карактер и значај аутономне научне дисциплине и у којем се на развој саме уметности гледа као на самостални стилски развој у коме су поједина дела само илустрације и из којег су не само наручиоци него и уметници искључени Варбург је на основу својих италијанских истраживања дошао до закључка и објавио га да је фирентинска „рана ренесанса по свом поријеклу и у поезији и у ликовној умјетности пригодна умјетност“ која је расла на свакидашњем тлу:³⁸⁵ у Фиренци су се и велики сликари попут Доменика Гирландаја развијали у златарским радионицама. Заједничке карактеристике одређеног времена – чију апсолутизацију и апстрактност у виду „духа времена“ Варбург није прихватао – носили су и то у хијерархијском односу режисер целог

³⁸² А. Warburg, *Portretizam i firentinsko gradanstvo*, 190.

³⁸³ Исто, 209.

³⁸⁴ Исто, 190.

³⁸⁵ Исто, 206.

живота тадашње Фиренце и њен властодржац – Лоренцо Медичи, аутор упризорења у уличним размерима античких сцена, и онај који је подржавао постављење воштаних фигура у природној величини не само значајних личности Фиренце него и њихових коња у фирентинску цркву Santissima Annunziata – креатор дакле оног прелазног облика између живота и уметности на основу кога ће, уз подршку финансијера и наручиоца Франческа Сасетија, стварати уметници попут Гирландаја и Ботичелија. Између идеолога, финансијера и уметника стајала је још једна инстанца коју је у Фиренци заузимао песник Анђело Полицијано (Angelo Poliziano), који, „по узору на латинске пјеснике, отјеловљује мотиве лепршаве покренутости“ и даје их за предлошке Алесандру Ботичелију.

У овом спису Варбург је доста пластично истакао проблем природе сила под чијим утицајем се уметност мења и развија.

Оно што је у Фиренци био Полицијано у Ферари је био библиотекар и историограф на двору Де Еста (d'Este), Пелегрино Присцијани (Pellegrino Priscijani). Он се открива као мисаони „архитекта који с много такта располаже дубокоумним хармоничним елементима грчке космологије“ уграђеним у сликарски програм на зидовима палате Скифаноја у Ферари.³⁸⁶ Али, он је у исти ранг (плаћања) ставио Косу (Cossu) и лошије сликаре, јер су они били ревноснији у утеловљењу детаља његовог ученог програма.³⁸⁷ Винд наводи Варбургов разлог због којег је у истраживању полазио од слабијих сликара: мане „лошег дела“ јасније обзнањују проблем с којим је уметник морао да се бори.³⁸⁸

У свом најчувенијем раду: *Талијанска умјетност и интернационална астрологија у палачи Schifanoja у Ферари* Варбург ће 1912. године покушати да затвори и даље отворени проблем развоја уметности, односно питање агенса њеног кретања и промене. Премда је, како је горе наведено, овај рад оглашен као место

³⁸⁶ Aby Warburg, *Talijanska umjetnost i internacionalna astrologija u palači Schifanoja u Ferari*, 168.

³⁸⁷ Исто, 167.

³⁸⁸ „Кретати само од великих уметничких дела, каже Варбург, значи не увидети да је управо заборављени артефакт тај који ће највероватније пружити највредније увиде. Ако одмах идемо на велике мајсторе, Леонарда, Рафаела, Холбајна, на дела у којима су најснажнији конфликти најсавршеније решени, и ако у њима естетски уживамо, то јест, у расположењу које само по себи није ништа више до тренутно хармонично растављање супротстављених сила, провешћемо срећне сате, али нећемо доћи до концептуалног распознавања природе уметности, што је, на крају крајева, стварни посао естетике.“ Е. Wind, *Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics*, 34.

рођења иконолошке методе, Варбург га пре свега представља као рад у коме ће покушати да реши проблем значаја утицаја антике на „умјетничку културу ране ренесансе“,³⁸⁹ што открива да је и даље заокупљен питањем које је изнео у дисертацији о томе каква је била „ментална слика коју су људи Кватрочента имали о антици“. Он и даље води полемику са својим професорима Тодом и Јустијем с тим да у овај рад уводи као тему античку и медијевалну астрологију. Разлог за то је јак: у палати Скифаноја су се сусрели систематска наука о олимписким боговима – како су је пренели учени средњовековни митографи Западне Европе, и „астрално учење о боговима какво се несметано задржало у ријечи и слици астролошке праксе“. Варбург ће у својој области и са својим терминима подржати германску тезу о приоритету севера Европе у ренесанси: непосредни стимуланс италијанској ренесанси долази са севера од олимписких богова чији су прикази преживели у календарима и то не захваљујући „учењачком сјећању него властитој трајној и снажној астрално-религиозној привлачној снази“.³⁹⁰

На основу иконолошке анализе фресака у палати Скифаноја и њиховог повезивања са Ботичелијем, намера му је да у следећем кораку покуша „антички свијет богова у Ферари стилски-повијесно приказати као пријелазни тип од интернационалног средњег вијека према талијанској ренесанси“.³⁹¹ На самом крају предавања Варбург каже: „Вјерујем да сам методом којом покушавам објаснити фреске у палачи Скифаноја показао како иконолошка анализа, настојећи на расвјетљавању једнога тамног мјеста, освјетљава опће развојне процесе у њихову контексту.“³⁹²

Целина историје уметности коју скицира у овом раду може се свести на шему која почиње са уверењем да је уметност у античкој класичној форми достигла врхунац. После тога, кроз хеленистичко-средњовековно-оријентално-латински дуги период и ход уметност се урушава и њени се остаци седиментују. Са раном ренесансом – у делима Липија и Ботичелија – почиње излагање хуманизиране људске фигуре из љуштуре у израженијој покренутости и тела и драперије по узору

³⁸⁹ Aby Warburg, *Talijanska umjetnost i internacionalna astrologija u palači Schifanoja u Ferari*, 147.

³⁹⁰ *Исто*, 149.

³⁹¹ *Исто*, 150.

³⁹² *Исто*, 172.

на античку ликовну уметност и поезију. Ботичели од традиције креће на „властито идеално обликовање човека“. У томе му помаже наново пронађена грчка и римска антика коју му тумачи Полицијано. Али, пре свега, на делу је било то „што му је сама античка пластика показала начин на који грчки свијет богова у Платоновом духу плеше своје коло у вишим сферама“.³⁹³ Међутим, док су у Фиренци Медичи и Полицијано изграђивали подстицајни културни контекст ликовним уметницима, у Ферари се Косина надареност сукобила са светоназорима Леонела д'Есте на чијем је двору астрологија играла важну улогу и пре свега са погледима његовог библиотекара и историографа Пелегринија Присцијанија. Варбургово је мишљење да су ферарске фреске показале како се припремао главни догађај у стилској историји: „пријелаз из ране у високу ренесансу, што га означаје реституција ликова из старе саге и повијести онима који припадају антикизирајућем идеалном стилу.“³⁹⁴ Спона између Косине и Рафаелове Венере је Ботичели. Венера из нижег подручја реализма *alla francese* код Ботичелија се ослобађа „илустрацијског кметства и астрологијске праксе“.³⁹⁵

Варбурга дакле занима отуђење уметности од саме себе у илустровању и њено поновно ослобађање од те љуштуре која је у функцији средњовековне астрологије. Уметност је простор у коме богови „смирене величине и племените једноставности“ обитавају слободно. Са друге стране, астролошки приручници и њихове илустрације су простор отуђених, палих богова, а сама астрологија – опасна непријатељица „слободног умјетничког стварања“.³⁹⁶ Однос уметничког и илустративног, божанског и демонског је истовремено однос разумског и осећајног. Сlike свих периода, без обзира на њихову партиципацију у уметности, што ће рећи, без обзира да ли је реч о ремек-делима или онима крајње функционалним попут илустрација, Варбург третира као „једнакоправне документе израза“.³⁹⁷ Овај Варбургов став ће бити потпуно очигледан на паноима бр. 77 – 79 атласа *Mnemosyne*,³⁹⁸ на којима се низови слика крећу од снимка Рафаелове *Станце*

³⁹³ Исто, 172.

³⁹⁴ Исто, 169.

³⁹⁵ Исто, 170.

³⁹⁶ Исто, 147.

³⁹⁷ Исто, 173.

³⁹⁸ Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, 128 – 133.

до рецентних фотографија спортских победника, туристичких летача и потписивања Конкордата између папе и Мусолинија 1929. године.

Схватање слике не само као предмета научног истраживања већ и као начина научног израза кључно је како за разумевање Варбурговог схватања стилског развоја тако и за његово разумевање саме иконологије као методе историје уметности.³⁹⁹

У време припреме предавања за излагање на конгресу у Риму Варбург је себе сматрао, а на самом конгресу се колегама и представио као научник позитивиста у психолошком смислу⁴⁰⁰. Изрази емоција у пољу ликовне уметности у Варбурговом виђењу су „формуле патоса“.⁴⁰¹ „Антички суперлативи језика и гести“ одредили су „мишићну реторику“ Полајуола и младог Дирера до кога су те грчке „формуле патоса“ дошле преко горње Италије.⁴⁰² Оне су мање више константне у свим периодима развоја ликовне уметности, а мање више се манифестују као одступање од узвишене и рационалне смирености класичних грчких скулптура како их је видео Винкелман. Божански ниво античке уметности досегнуће тек уметници високе италијанске ренесансе у делима попут Рафаелове Венере у палати Фарнезе.⁴⁰³

Тај нови велики стил јесте и дар италијанског генија, али је и укоренен „у општедруштвеној жељи за изљуштавањем грчке хуманости из средњовјековне оријентално-латинске `праксе` (...) Изљуштавање грчког праузора у овој

³⁹⁹ Његов први покушаји у том правцу може се наслутити још 1893. у настојању да на основу „визуелних извора“ реконструише догађај из 1589. којег приказују. Види нашу фусноту 375. на 93. страници овог рада.

⁴⁰⁰ Е.Н. Gombrich, *Aby Warburg: his Aims and Methods*, 271.

⁴⁰¹ Термин „формуле патоса“ у оквиру истраживања класичне филологије користио је један од Варбургових професора, Херман Узенер.

⁴⁰² Aby Warburg, *Talijanska umjetnost i internacionalna astrologija u palači Schifanoja u Ferari*, 147.

⁴⁰³ Овде се Варбург још држи класицистичког идеалистичко-арбитарног обрасца: за њега уметност постоји само у класичној античкој уметности и у уметности високе ренесансе. Изван ових периода уметност је не само испод властитог стандарда и достојанства досегнутог у приказима олимпијских богова као израз њихове величине и уздржаности него је у функцији страсти и демона било античких било медијевалних као израз њиховог немира и опакости.

Као свим класичарима, и Варбургу је врхунац ренесансе Рафаелов „идеалистички стил повећане мобилности“. Али, шта после Рафаела? Да ли после досезања идеала следи опадање? Не би се рекло да кретање уметности у Варбурговом погледу тако изгледа. Она се и даље креће путем напретка који се очитује у повећању хуманизације. Један њен вид је и спуштање олимпијских богова на земљу које завршава Маневим *Доручком на трави*. Варбург је из ренесансне тематике искорачио са предавањем о Рембранту 1925.

критичкој иконологији захтјева непрестано чишћење неурачунљивих слојева и неразумљивих додатака“.⁴⁰⁴

Крајњи закључак Варбурговог излагања је да генијалност јесте милост, али и „енергија свјесног сучељавања“ (Auseinandersetzungsenergie) са претходним. „Енергија свјесног сучељавања“ је тражена „развојна категорија“ историје уметности која треба да је у функцији „још ненаписаној `хисторијској психологији` човјекова изражавања“.⁴⁰⁵

Сведено, без задржавања на иконографско-иконолошким моментима које је наметала обавеза према конкретном споменику, Варбург ће тему стилског развоја изнети у нацрту за предавање *Појава антике као стилског идеала у сликарству ране ренесансе*, које је одржао 1914. године.⁴⁰⁶ Ово предавање сведочи да је Варбург дошао до тачке у којој напушта оптимистичку развојну интерпретацију човекове менталне еволуције коју је прихватио у својим студентским данима. Идеја апсолутног напретка у развоју уступа место принципу поларности на свакој развојној степеници. То није досезање циљева изван уметности већ у самој уметности. У овом предавању Варбург је изнео искристализовани поглед на поларну природу антике коју је видела, осетила и досегла висока ренесанса: „Рафаелов **идеализирајући стил повећане мобилности**“ (нагласио АВ) је врхунац ренесансе, односно кулминација утицаја античких дела на нововековне. За Рафаелову *Константинову битку* која је типична за процес стилске промене у Високој ренесанси, директан су извор рељефи Константиновог тријумфалног лука, са емотивном гестовном реториком ратника стилизованом до последњег детаља. Ту везу са антиком омогућили су му претходници: Рафаелова битка долази тек након оне Пјера дела Франћеска (Piero della Francesca), која је израз реализма кватрочента. Прелаз између ове две битке Варбург види у делу две радионице: оне браће Полајуоло и браће Гирландајо. Обе радионице су прихватиле композитни стил у којем су разлике између два стилска принципа биле још јасно појмљиве. Обе у дела уносе „нове гестовне емотивне поруке“. Антонио Полајуоло је унео нову

⁴⁰⁴ A. Warburg, *Talijanska umjetnost i internacionalna astrologija u palači Schifanoja u Ferari*, 156.

⁴⁰⁵ Исто, 172.

⁴⁰⁶ Aby Warburg, *The Emergence of the Antique as a Stylistic Ideal in Early Renaissance Painting*, у: Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, 1999, 271 – 273.

енергију у ускрслу уметност антике. Оно што је нашао у старим визуелним изворима – од гема до слободно стојеће скулптуре – он је преувеличао до степена на коме његови облици готово да имају барокну мускуларну реторику. Коначно стилски утицај римске тријумфалне скулптуре, а посебно рељефа Константиновог лука, пронашао је пут до дела Гирландаја.⁴⁰⁷

Виђење антике у кватроченту, које је било слично ономе које је у 18. столећу имао Винкелман, било је доведено у питање дивљењем изразитом интензитету емотивне експресивности Лаоконове групе у време када је ископана 1488. године. Варбург тражи од „савременог света“ да сагледа антику у њеној двојној природи. Он са модерним историчарима религије дели мишљење да је „трагични осећај `класичног немира` био основа за културу грчко-римске антике, којој као симбол може послужити двојни херм Аполон-Дионисије“.⁴⁰⁸

Ако уопште треба узети у обзир напред наведену Гомбрихову тврдњу да је Варбург, не без користи за историју уметности, у свом докторату заобишао централно питање историје уметности његовог времена – питање стила, треба то учинити са задршком. Пре ће бити да је Варбург питање стила преместио из суженог и издвојеног нивоа високе уметности модернистичке историје уметности на нижи и шири ниво антропологије и затим га уденоу и повезао са флуидним подручјем човекове психе. Поменули смо да већ у уводу свог доктората Варбург емпатију одређује као детерминанту стила. То препознајемо као напор да се створи другачији образац стила од онога који у то време почиње да узима залет и доминацију у историји уметности А. Ригла и Х. Велфлина. Варбург стил у уметности сагледава тек као последњу инстанцу детерминисану стилем живота и стилем свечаности коју је Буркхарт поставио у зону између живота и уметности, а Варбург прихватио и обогатио. Стилкови живота почивају на психолошким премисама као духовним покретима које иницирају водећи људи одређеног подручја и времена као своје идеале. Владајући начин живота миљеа у коме уметник живи постаје стил уметности коју уметник производи.

⁴⁰⁷ Исто, 271.

⁴⁰⁸ Исто, 273.

За Варбурга се стил у делима ликовне уметности на развија сам од себе него из живота као израза емоција – или посматрања и преузимања онога што је између живота и уметности – стила свечености: развој иде од *alla monaco*, преко *alla francese* до *all'antica* најпре у стилу живота, па у стилу свечаности и на крају у стилу уметности. Овај развитак није ништа друго до повратак антици и, ако је о развоју реч, онда би свакако стил *alla monaco* и *alla francese* значили несумњиву ретардацију уметности.

Своја истраживања са почетка века о психолошком узроку настанка ренесансе резимираће Варбург у предавањима које је у зимском семестру 1927 – 28 године држао на универзитету: „Наш покушај да разумемо процесе стилске еволуције у њиховој психолошкој нужности, сагледавајући их насупрот античке позадине, неминовно је довео на крају до критике периодизације историје. Може ли ту, нпр., бити тачног разграничења између Ренесансе и Средњег века у светлу психологије стила? (...) Чак иако се њихови спољашњи облици мишљења могу показати као мање или више доминантни, они су ипак укорењени у људској психи и живе и умиру у складу са безвременим законима који не знају за ексклузивне алтернативе. Ипак, колико се може рећи, доминацији идеала *vita conteplativa* којег је захтевала монашка дисциплина цркве био је супротстављен световни идеал живота који романтично обожавање жене уводи у друштвене свечаности. Штавише може да се види да ова сну налик жеља за сада и овде није могла створити идеалну сферу херојског индивидуализма који показује пут у будућност без креативних трансформација новог духовног покрета који је отеловљавао суштину италијанске Ренесансе.

Отуда живот *alla monaco*, *alla francese* и *all'antica* мора бити анализиран и интерпретиран у збирном огледалу традиционалне ликовности.

Метод који сам покушао да вам демонстрирам у току ових неколико предавања је стварно заснован на врло једноставној идеји. Ми покушавамо да ухватимо дух времена у његовом утицају на стил упоређујући исту тему и начин на који је она третирана у различитим периодима у различитим земљама....⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Е. Н. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 269.

У једном говору из исте 1928. године Варбург ће још једном поновити и још више нагласити: „Развоји у историји свечаности, (...) могу бити описани као трансформација која води од дворског понашања (стила) *alla francese* до идеализованог стила *all'antica*.“⁴¹⁰

Варбург у првим објављеним реченицама као детерминанту стила поставља емпатију⁴¹¹ са једним од полова античке слике-симбола. За захватање основе Варбурговог погледа на стил није довољно остати само на разматрању емпатије. Показује се да је неопходно испитати и место „колективне меморије“ и „симбола“ у његовој теорији. На страницама које ће исписати при крају живота Варбург ће нагласити да стил није у вези са декоративношћу и хедонизмом на шта га своди историја уметности. Он се кроз све време бављења уметношћу држао следећег оквира при посматрању стила: уметност није законодавац и нема аутономију у питању стила. Стил почива на широј и дубљој основи – човековој психи. Светло под којим треба посматрати пут једва ухватљиве Варбургове иконологије јесте теорија „друштвеног сећања“, а у њој је кључни појам појам симбола са којим се Варбург упознао преко Т. Ф. Фишера. Фишер је проширио Хегелово историјско тумачење симбола⁴¹² па симбол код њега добија значење визуелне слике која представља „нешто друго“ и има значење блиско енигми. Оригинална веза између симбола и значења је успостављена (скована) у примитивној религији. Слика је замена за рационалну реч и дата је као објекат који треба да означи, што је уводи у сферу магијске идентификације.⁴¹³

Књига *Sartor Resartus* Томаса Карлајла (Thomas Carlyle), коју је Варбург читао у студентским данима а до краја живота истицао њен значај, такође је утицала на позиционирање функције симбола у топографији Варбургових подручја истраживања. Вероватно је она утицала и на то да Варбург у последњим годинама живота пуну пажњу и уважавање посвети симболичкој филозофији Е. Касирера (Ernst Cassirer). У својој књизи Карлајл је до краја проширио значење термина

⁴¹⁰ Исто.

⁴¹¹ Види страницу 94 овог рада.

⁴¹² О Хегеловом схватању симбола у G. V F. Hegel, *Estetika II*, Beograd 1970, 15 – 129. Хегел почиње са тим да симбол за њега „представља почетак уметности и по свом појму и по свом историјском јављању, те га стога треба сматрати такорећи само као предуметност која углавном припада Истоку“.

⁴¹³ Theodor Fridrich Vischer, *Das Symbol*, у: *Philosophische Aufsätze*, 1887, 153 – 193.

„симбол“ и у њега укључио све људске духовне активности: „Симболима... је човек вођен и управљан, усређен, унесређен. Свуда је окружен симболима, били они препознати као такви или не: универзум је тек један огроман Симбол Бога; или, ако баш хоћеш, што је човек него Симбол Бога... И колиба коју гради тек је видљиво отеловљење мисли; и што друго него видљиви запис о невидљивим стварима; и зар није у трансцеденталном смислу симболичка колико и стварна.“⁴¹⁴

Симбол који користи Варбург специфичан је по томе што је настао спајањем са појмом енграма који је преузео из књиге *Mneme* Ричарда Семона (Richard Semon).⁴¹⁵ Семонова теорија се своди на следеће: меморија није подручје које је у власти свесног; она је облик очувања и преноса енергије непознате физичком свету. Догађај који утиче на живуће ствари оставља траг који Седон назива енграм. Потенцијална енергија сачувана у енграму може под погодним околностима бити реактивирана и испражњена – на основу сећања на претходни догађај организам делује на специфичан начин. Енергија сећања сачувана у енграмима поштује законе који су упоредиви са физичким.⁴¹⁶ Семонова идеја енграма морала је бити изузетно привлачна неком ко је попут Варбурга сањао о „физици мисли“, „теорији рефлекса“ и ко је са страшћу забележио одељак из Стајнове књиге у коме се у естетици предвиђа „откриће закона моћних као закони гравитације“.⁴¹⁷

Варбург је у конструкцији објашњења ирационализма религије и уметности дао симболу у историји цивилизације оно место које Сејмонов енграм заузима у психи појединачног човека: што је енграм у индивидуалној психи то је симбол у колективној меморији. У симболу ми налазимо похрањене и сачуване оне енергије које су га произвеле. Ове енергије које су породиле симболе цивилизације потекле су од интензивних базичних искустава примитивног човека. Симболи чине традицију архајског људског искуства.

У тим архаичним нивоима свести Варбург је трагао за коренима два основна односа човека према свету на којима почива цивилизација, а које је он називао

⁴¹⁴ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*, book III, chapter III, www.gutenberg.org.

⁴¹⁵ Richard Semon, *Die Mneme als erhaltendes Princip im Wechsel des organischen Geschebens*, 2 ed. Leipzig, 1908.

⁴¹⁶ E. H. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 242.

⁴¹⁷ Исто, 84.

„експресија“ и „оријентација“. Они настају у већ поменутој дистанци између стимуланса и реакције. Човек на почетку свог људског статуса у том интервалу или обликује утисак унутар уметности или креће путем размишљања. Култура се родила у тренутку и са активношћу потискивања реакција бега или напада и предузимања обликовања и схватања. Човек ће да испољава и уграђује своја ментална стања у слике-симболе било оне које су у функцији експресије било оне које су у функцији оријентације. Оно међутим што је карактеристика једних и других симбола је њихова биполарност.⁴¹⁸

Врхунац рационалне оријентације је човекова спознаја неба. Констелација ноћног неба у које је човек пројектовао митску фигуру као што је Персеј може да послужи за рационалну оријентацију ништа мање него за магијску праксу. Однос према симболу који је у распону од рационалног до празноверног третирања и назад је оно што прати Варбургова иконологија. Она прати предзнаке које енергија симбола добија у разним подручјима и у разним временима.

Античка, паганска цивилизација се након Буркхарта, Ничеа и на крају Варбурга открива као биполарна и као исходиште симбола. На њеном почетку друштвено сећање за каснију европску цивилизацију уковано је у симболе: „Бар што се тиче ових, астролошких тежњи за оријентацијом – не требамо трагати ни за пријатељима ни за непријатељима, већ пре за симптомима психолошких осцилација које се њишу једнолико између удаљених полова магијско-религиозне праксе и математичког размишљања – и натраг.“⁴¹⁹ Са слике се прелази на математику. Оријентацију ће од слика и чудовишта која су у основи симбола пројектованих у небо потпуно ослободити тек Ђордано Бруно (Giordano Bruno).

У Варбурговој анализи слика у уметности држи сличну врсту средишње позиције као што то чини слика као инструмент оријентације. Уметник који црта објекат не хвата га и не додирује више својом руком, али није се ни повукао у чисту контемплацију. Он следи његове обресе као да жели да га обујми. Уметност као делатност припада интермедијалној области у којој и симболи имају корен.

⁴¹⁸ Варбург у белешкама наводи да је „концепт поларности“ сматрао својом властитом креацијом и да је тек касније наишао на сличан концепт у Гетеовом раду *Метаморфозе биљке*. Е. Н. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, фуснота на страници 24.

⁴¹⁹ Исто, 262.

Односу према симболу у оријентацији-астрологији у којој је један пол симбола магија, а други математика у уметничким симболима одговара потпуна емпатија са објектом или естетичка дистанца: „Стварање и уживање у уметности захтева за живот способну фузију између два психолошка става који су нормално вишеструко ексклузивни. Страствено предавање себе које води до потпуне идентификације са присутним – и хладна и одвојена ведрина која припада категоризирајућој контемплацији ствари. Судбина уметника стварно може бити на једнакој дистанци између хаоса паћеничке узбуђености и балансирајуће евауације естетичког става.“⁴²⁰

У новооткривеном „дионизијском“ полу грчке антике налазе се сачуване екстремне емоције и оргијастичке разузданости пред којима модерни човек уступа из страха, али које, сачуване у симболима које је сковала уметност садрже енергију емоција коју је једино могла оковати уметничка вештина и коју једино може оживети уметникова емпатија. Без прастаре страсти која се празнила у менадском плесу и баханалијским махнитањима грчка уметност никад не би могла да створи ове „суперлативе“ гести са којима су највећи ренесансни уметници изражавали највеће уметничке вредности.⁴²¹ Варбург ће 1927. године записати у свом нотесу: „Искуство религиозног ритуала служи као примарна ковница⁴²² за експресивне системе трагичних страсти.“⁴²³

Иако су испуњени набојем, динамички симболи остају неутрални. Најистакнутији „енграми“ колективне меморије били су антички саркофази, који чувају слике пијанки и махнитости и производи римске тријумфалне уметности.

⁴²⁰ Исто, 253.

⁴²¹ Исто, 243.

⁴²² У највећем броју случајева Варбург често употребљавану реч *кованица* користи као метафору симбола – нечег спојеног што у себи садржи поларитет магијског и рационалног, виолентног и самилосног, а све у духу изворног, античког схватања симбола као поломљене кованице чије се половице траже и препознају када се нађу; „суперлативи страсти“ сковани су у малозазијским баханалијским областима, то су динамограми који у слици чувају биполарну емотивну – у њима неутралну енергију; тијасотичко – Тија, делфијска нимфа, прва Дионисијева свештеница по којој су наследнице назване тијадама; Дионисије нема храма па се његови верници окупљају у тијазама, у групама од неколико десетака особа, међу којима су могли да буду и робови.

⁴²³ Е. Н. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 244.

Уметник који долази у контакт са овим симболима открива енергије које је неко пре искусио и уковао у њих.⁴²⁴ „Динамограми⁴²⁵ античке уметности испоручени су уметнику у стању максималне напетости, али неполаризовани с обзиром на пасивно или активно енергетско пуњење, а он одговара, имитира или се сећа. Само сусрет са новим добом резултира поларизацијом. Ова поларизација може водити до радикалне инверзије значења које су имале за класичну антику.

Поларизација енергија слика искованих у складиштима меморије античке уметности као основни психолошки процес (Нагласио АВ)...⁴²⁶ Симбол или „енграм“ је латентна енергија са два предзнака, па онај ко је узима може да је преузме као позитивну или као негативну, као убиство или спас, страх или тријумф, као паганску менеаду или као хришћанску Магдалену.⁴²⁷ Са њима треба да поступа пажљиво и то не само уметник већ и историчар, јер и он је, као и уметник сеизмограф који прима таласе историје похрањене у симболима.

Предавање које је 1927. године одржао на Хамбуршком универзитету Варбург је посветио поређењу Буркхарта и Ничеа. У њему је Ничеов ментални слом представио као пример трагедије историчара у контакту са мнемичком енергијом садржаном у сећању. Буркхарт је, с друге стране, био за Варбурга научник који је надвладао трагичну судбину као што је и он сам одлучио и успео да је надвлада.⁴²⁸ Након почетка болести коју Варбург види као последицу религиозне маније Ниче је из Торина послао поштанску карту коју је потписао речима „Распети Дионисије“.⁴²⁹ „Ниче је пропао јер се у својој усамљености изложио

⁴²⁴ Исто.

⁴²⁵ „Динамограм“ је термин који Варбург користи као синоним за термин „симбол“.

⁴²⁶ Е. Н. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 248.

⁴²⁷ Као што су наука и уметност имале развојни правац од животињски афективног према хуманом и контемплативном, имала га је у оквиру развоја духа и религија. Варбург никад није заборавио своју властиту битку за ослобођење од ограничавајућих спона јеврејског ритуализма, али је религију дубоко поштовао. Оно за чиме је трагао у примерима које је имао намеру да сакупи био је исти процес „спиритуализације“ којег је славио у другим нивовима слика. У случају религије то је било кретање од магијске праксе и крвне жртве до чисто духовног стања унутрашње побожности према коме се односио са дубоким ентузијазмом.

Митраизам је видео као религију у којој се мотиви космичке оријентације и експресије прожимају. (Е. Н. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 294) Оно што је изнад свега ценио у хришћанству било је (Е. Н. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 278) одбацивање крвне жртве. Свој поглед на сублимацију у религији Варбург је можда најпотпуније изнео у чланку *Ритуал змије*, говорећи о слици змије. Види страницу 113 овог рада.

⁴²⁸ Е. Н. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 255.

⁴²⁹ Исто, 256.

најжешћим шоковима, верујући, онакав какав је био, у супериорну логику судбине. Он је реаговао против самозадовољне формуле патоса коју је пронашао код Вагнера. Тако изненада видимо утицај обе струје античког, тзв. аполонијске и дионисијске. Коју улогу игра антика у развоју пророчких личности? Агостино ди Дучо (Agostino di Duccio) и Ниче стоје на једној страни поделе, архитекте и Буркхарт с друге. Структура насупрот линије...⁴³⁰

Еволуцију стилова Варбург није сагледавао као кретање одређено надличним законима. Чинилац њиховог кретања били су појединци и њихова одлука у конфликтној ситуацији избора. У давању живота традиционалној теми, религиозној или паганској, уметници су морали да трагају за језиком и речником који би одговарао изражавању „њихове визије и то је био тај избор који је био симптоматичан за њихову личност, за њену снагу или њену слабост“.⁴³¹

У једном пригодном говору Варбург ће своје снажно схватање стила као одређености за одређени емотивни пол античког симбола (са којим је у емпатичкој вези) поново⁴³² повезати са тумачењем уметникова стварања као помоћи у досезању платоновских идеја: „Такав уметник који нас инстинктивно убеђује да је нашао неопходан стил за комуникацију са својим визијама – звао се он Албрехт Дирер или Франц Марк (Franz Marc) помоћи ће нам у нашим властитим покушајима да обухватимо идеју ствари у њиховој ишчезавајућој појавности.“⁴³³ Варбургу је важно да уметник одбрани властити „стилски идиом“, да „одговори комплетној реализацији слика које испуњавају уметников ум“. Без обзира на то у ком степену је тај идиом у корелацији са рецентним ликовним трендом.⁴³⁴

При крају као и на почетку свог приступа историји уметности Варбург се држао мишљења да стил одређује емпатија са оним полом античког симбола који постаје свеобухватна подлога и речник за све што касније желимо и одлучимо да изразимо.⁴³⁵

⁴³⁰ Исто, 258.

⁴³¹ Исто, 315.

⁴³² Види страницу 100 овог рада.

⁴³³ Е. Н. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 318.

⁴³⁴ Исто, 315.

⁴³⁵ На врхунцу болести, 1920, Варбург ће записати: „Поновно оживљавање антике догађа се (...) у некој врсти поларне функције уживљавајућег сјећања на слике. Налазимо се у раздобљу Фауста, у којем се модерни знанственик – између магијске праксе и козмолшке математике – настојао

Предавање о фрескама у вили Скифаноја је било кључно за Варбургову стручну афирмацију. Предавање које је он одржао 21. априла 1923. године пацијентима у санаторијуму Белви (Bellevue) у Кројцлингену (Kreuzlingen) у Швајцарској у којем се опорављао од шизофреније било је за Варбурга од изузетног личног значаја: њиме је требао да докаже да се може сам контролисати и да може бити отпуштен са лечења.⁴³⁶ Белешке за предавање показују „напор и борбу, али оне такође откривају што је тема предавања значила за Варбурга (...) Иако су изречене готово личном терминологијом која представља преводиоцу непремостиву тешкоћу ове белешке садрже уствари најексплицитнију формулацију Варбургових општих идеја које је икада покушао да изложи“.⁴³⁷

Његову наредбу да се предавање не објављује – он га је схватао као нацрт коме је потребна темељна дорада – следбеници нису послушали и објавили су га после његове смрти под насловом: *Ритуал змије*. Наслов предавања је био: *Слике с подручја Пуебло Индијанаца у Северној Америци*. Зашто ова тема? *Слике* у наслову већ призивају помисао на Варбургову иконолошку методу, односно праћење кретања човековог духа кроз историју помоћу визуелних „докумената“ израза. Ограничење слика у наслову на подручје Пуебло Индијанаца у Северној Америци ствара погрешан утисак да је у предавању реч само о антрополошкој теми везаној за примитивну свест америчких домородаца.⁴³⁸ У овом предавању Варбург прати мотив змије у његовом амбивалентном значењу по путањама које ни кроз време ни кроз простор нису ништа краће ни мање рамификоване од оних на којима је праћена слика декана у предавању о фрескама у вили Скифаноја. Просторни и временски лукови нису свакако онако јасно профилисани и позиционирани као у

изборити за мисаони простор промишљености између себе и објекта. Атену увијек изнова ваља поново освајати преко Александрије.“ У: *Gesammelte Schriften*, св. 2, 534; по: W. S. Heckscher, *Geneza ikonologije*, 142, фуснота 24.

⁴³⁶ Варбургово оздрављење 1924, по мишљењу Хекшера, „ваља највећи делом приписати само његовим надљудским напорима, за које је без сумње оспособљен захваљујући својој знанственичкој објективности, својој енергији и смислу за хумор“. W. S. Heckscher, *Geneza ikonologije*, 143, фуснота 25.

⁴³⁷ E. H. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 216. Белешке у целини са коментарима у: E. H. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 216 – 227.

⁴³⁸ Сам Варбург у белешкама уз нацрт свог предавања којег никада није намеравао да објави протестује против његовог описа као „суме резултата антрополошке експедиције“. *Исто*, 226.

ранијем предавању и веома лако се може превидети податак да је хронолошки врхунац и инспиративна тачка за предавање Варбургово виђење месингане старозаветне змије поред Христовог распећа на стропу Капеле крижног пута у Кројцлигену у коме се лечио, а не фотографија „ујка Сема“ у Сан Франциску коју је снимео, безмало, тридесет година пре. Он сматра да су утисци које је стекао на свом америчком путовању не само избледели већ да су стечени у веома кратком раздобљу – од неколико недеља и да као такви нису довољно дубоки за одговарајуће закључке.⁴³⁹ Од хришћанске слике на стропу капеле у Кројцлигену Варбург прави лук према сликама које су израђивали Пуебло Индијанци са циљем да више на основу слика него речи осветли, не као историчар уметности већ као „историчар културе“, питање „које је необично важно за цјелокупну повијест културе и које гласи: у чему се овдје опажају битне црте својствене примитивном бићу поганског човјека?“⁴⁴⁰ Следећи корак, и део предавања, је представљање сличних појава у паганском раздобљу Европе, да би преко тога дошао до крајњег, потпуно антрополошког питања: „колико нас погански свјетоназор какав се још одржао код Пуебло Индијанаца поучава о развоју човека од примитивног паганина, преко типично паганског човјека до модерног људског бића“.⁴⁴¹ Док је предавање о фрескама у вили Скифаноја било непосредно посвећено агенсима развоја уметности, предавање у Кројцлигену је покушај одговора на темељније питање о развоју људске свести, односно културе, на основу проучавања кретања и значења приказа змије. Развој Варбург на трагу еволуционистичке Вињолине и Диркемове (E. Durkheim), па на крају и Касирерове теорије, види као све већи напредак човека према апстрактном мишљењу кроз ослобађање од страха и биоморфно-анимистичких схватања. Он је о развоју говорио као о сублимацији или катарзи страха и беса, од менада који одсецају главе преко Персеја и ренесансних нимфи до савремених играчица голфа.

Пуебло Индијанци нису више примитивни сакупљачи, али нису још ни „технички смирени Европљани“. Они су на средини између магије и логоса, а средство на које се највише ослањају јесте симбол. Између човека сакупљача и

⁴³⁹ Наводимо по: Aby Warburg, *Ritual zmiје*, Zagreb 1996, 17.

⁴⁴⁰ *Исто*, 18.

⁴⁴¹ *Исто*, 20.

човека мислиоца као везна фигура стоји симболички човек. Његови плесови под маскама нису никаква забава већ друштвена брига за храну која се служи магијском праксом. Симболичком човеку животиња је више биће од човека и он је повезан са њом преко тотемизма што за Варбурга није ништа друго до дарвинизам у митском виду. „У пантомимском плесу животиња опонашање је дакле култни чин најпобожнијег самоодрицања у корист страног бића.“⁴⁴² Плес под маскама је и документ друштвене побожности. Ови плесови показују да „магични култни облици на свечан и једноставан начин произлазе из прадубине елементарне људскости. Тумачење по којему у овим церемонијама треба гледати искључиво елемент одуховљености одвећ је једнострано и недовољно тумачење.“ У њему се понавља двојност грчког „трагичног хора и сатирске игре“.⁴⁴³

Код Моки Индијанаца у селима Ораиби и Валпи сачувао се плес са живим змијама којим се призива киша у кризним данима августа. Варбург није видео овај плес, па о њему пише на основу прича оних који су га гледали и на основу фотографија. Змије се хватају и као гласници шаљу „душама умрлих да би затим у лику муње на небу изазвала невријеме.“⁴⁴⁴ Овај ритуал снажно поткрепљује тезу о преплитању мита и магијске праксе.

Варбург наставља да прати религијски однос према змији од фетишизма у „чисту религију искупљења“. Насупрот змији-демону (крвнику) „у песимистичком античком свјетоназору“ стоји „змија-божанство у којој напослетку можемо поздравити класичну просвјетљену љепоту, пријатељску људима“. Насупрот змији која дави Лаокона и синове постоји Асклепијева змија као симбол пријатељства с људима. Асклепијеве црте у класичним скулптурма има и Спаситељ. Асклепије, „најузвишеније и најчишће античко божанство“, у почетку је пребивао у земљи и био чашћен као змија. Античка астрологија ће га дигнути у небо: Асклепије-змија у зодијаку стоји изнад Шкорпиона као звезда стајачица и, поставши звездано божанство, „доживио је преобразбу којом је посве одалечен од могућности да се на њега утјече“. Приказује се обавијен змијама и сматра се оцем пророка и лекара.⁴⁴⁵

⁴⁴² Исто, 39.

⁴⁴³ Исто, 51.

⁴⁴⁴ Исто, 59.

⁴⁴⁵ Исто, 64.

Као у грчкој митологији и у хришћанству змија има амбивалентну улогу: она је била узрок човековог изгона из рајског врта, али је као месингана Мојсијева змија, која је и симбол Христове жртве, спасилац човечанства.⁴⁴⁶

Враћајући се на крају предавања чињеници која чуди: „да се усред земље која је техничку културу учинила изванредно прецизним оружјем у руци човека интелектуалца успјела одржати енклава примитивне поганске популације“,⁴⁴⁷ Варбург ће изнети критику техничке цивилизације као оне у којој човек постаје поново, да се послужимо Марковим термином, *отуђен* једнако као што је био у нехуманизованом природној средини. У сагледавању места симболичког човека у својој концепцији уметности као емотивног израза и средства превазилажења фобија човека у свету, Варбург ће на најдубљи начин довести у питање еволуционизам којем је у студентским данима био толико привржен: „Модерни Прометеј и модерни Икар, Franklin и браћа Wright, који су пронашли употребљив зрачни брод, они су судбоносни разарачи осјећаја за дистанцу који пријете да земљину куглу поново врате у хаос.

Телеграм и телефон разарају козмос. Митско и симболичко мишљење у борби за одуховљено повезивање човијека с његовом околином стварају простор побожности као мисаони простор. Тренутачно електрично повезивање тај простор убија.“⁴⁴⁸

Гомбрих је изнео мишљење да је страх пред губитком дистанце манифестација Варбургове болести. Варбург је свестан болести, али и ми, у најмању руку, морамо имати на уму сврху овог његовог предавања: он је пишући текст предавања сигурно имао довољно контроле и био свестан да предавање лекарима у санаторијуму треба да га представи као излеченог пацијента. Због тога узрок страха од губљења дистанце не би требало тражити у Варбурговој поремећености већ у његовој способности да рационално сагледа и скрене пажњу на нову генерацију фобија, нове страхове од гушења које стварају средства помоћу којих смо се решили страхова прве генерације. То је страх да се са простором побожности не изгуби и мисаони простор као празни простор дистанце и слободе.

⁴⁴⁶ Исто, 72.

⁴⁴⁷ Исто, 18.

⁴⁴⁸ Исто, 76.

Реч је о страху да у техничкој цивилизацији човек не буде потопљен средствима која је сам створио. Губљење дистанце треба схватити као губљење самога себе ако завршни део предавања гледамо у светлу белешке број пет која је настала у време припреме предавања: „Моја стартна тачка је да ја гледам човека као животињу која користи алат чија се делатност састоји у повезивању и одвајању. У овој активности он је склон да изгуби органски осећај ега.“⁴⁴⁹

У време када је обилазио Северну Америку 26. јуна 1896, Варбург је записао: „Презирем човека који губи из вида идеал *homo Victoria*.“⁴⁵⁰ Припремајући предавање којему су основу чинили утисци са тога путовања, двадесетак година касније записаће (напуштајући монички оптимизам психо-евоуционизма и опредељујући се за поларност и човека и његових симбола): „Не желим да и најмањи траг бласфемичног тезгарења буде нађен у овом компаративном трагању за вечно непроменљивим Црвенокожцем у беспомоћној људској души. Сlike и речи треба да помогну онима који долазе после мене у њиховом покушају да достигну јасноћу и тако превазиђу трагичну напетост између инстинктивног магијског и дискурзивног логичког.“⁴⁵¹

Сврха за коју је припремао своје предавање о змији у ритуалу вероватно је условила Варбурга и да, као конструкцију на којој ће предавање почивати краће нетипично за њега, прецизно, таксативно и систематично постави своје психолошке позиције у седам сачуваних бележака. У белешке Варбург у сведеном облику уписује своје погледе на евоуционистичку социјалну психологију, на своје антрополошке премисе, схватања о индивидуалној и колективној меморији те на психичку заснованост функције уметности међу другим човековим способностима, међу другим његовим изворним делатностима. Историјско-социјална психологија му је и даље одређена сазнањима из психолошке и антрополошке области до којих је дошао у студентским данима проучавајући Тита Вињолија.

⁴⁴⁹ Е. Н. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 221.

⁴⁵⁰ Исто, 322.

⁴⁵¹ Исто, 226. Гомбрих ће за потребе властите *иконологије* парафразирати ове Варбургове речи: „Египћанин у нама може бити потиснут, али никада и потпуно савладан.“ Е. Gombrich, *Umetnost i iluzija*, превела Јелена Стакић, Београд 1984, 335.

Одвајање детета од мајке истакнуто је као прва узрочна ситуација.⁴⁵² Човек одвојен од природе је, попут детета у мрачној соби, изложен замишљању претећих узрока звукова. Шкрипу врата на ветру дете ће тумачити као режање вука. Примитивни човек ће воз који први пут види тумачити као врсту хипопотама. „Замењена слика објективизује стимуланс који је узроковао утисак и ствара биће против кога је могућа одбрана.“⁴⁵³

Изворно човеково стање је дакле стање страха и „фобичних рефлекса“. Човек пројектује узрок како би могао да против њега предузме дефанзивне мере. Страху се, у Варбурговој теорији која следи Вињолу, придаје суштинско значење за настанак мита и саме науке у детињству човечанства: „Неодређено и нејасно је замењено биоморфним створењима које анимист осећа познатим и могућим за идентификацију. (...) Биоморфизам је... фобички рефлекс. Друго је разумски чин. Фобичним рефлексима имагинације недостаје капацитет за слагање космичке слике базиране на математичком раду. Ово објективно слагање слике може се пронаћи кроз трагање за хармоничним системима код америчких Индијанаца и у хеленистичкој цивилизацији. Оно што овде представља гигантски напредак у односу на примитивни биоморфизам је управо то што примитивни биоморфизам реагује на деловање меморије дефанзивном мером, док у овим експериментима структуралне мисли рука више не носи оружје већ трага за оруђем, а усна обликује звук.“⁴⁵⁴

Идеја очинства преко митолошких бића и њихова веза кроз тотемизам са племеном наговештавају структурирану слику универзума која садржи клицу науке. „Рука му дозвољава да манипулише стварима којима као неживим објектима недостаје нервни систем, али које ипак обезбеђују материјално проширење ега. Ово је трагедија човека који је кроз употребу алата превазишао своју властиту органску протежност...

Који је узрок свих ових питања и загонетки када је емпатија конфронтрана са неживом природом? Они се постављају јер заиста постоји ситуација у којој

⁴⁵² Е. Н. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 220.

⁴⁵³ *Исто*, 218.

⁴⁵⁴ *Исто*, 220.

човек почиње да се асимилира у нешто што није он сам, манипулисањем или објашњењем предмета до којих не допире његов крвоток.⁴⁵⁵

Шеста белешка посвећена је теми којој ће Варбург са младалачким ентузијазмом посветити последње године живота и за коју је веровао да представља суму и круну његовог рада: теорији социјалне меморије. „Меморија је тек колекција подражаја на које је одговорено вокалним исказима (изговореним или неизговореним). Зато као опис циљева моје библиотеке сагледавам формулацију: колекција докумената који су у вези са психологијом људског изражавања. Питање је: како говорни или сликовни изрази настају; који су осећаји или тачке гледишта, било свесни или несвесни, под којима су они ускладиштени у архивима сећања? Да ли њиховом формирању или поновном појављивању управљају закони? (...) исто тако она ће се користити за психологију примитивног човека – то јест оног типа човека чије су реакције пре непосредан рефлекс него литераран одговор – и такође узимати у обзир психологију цивилизованог човека који свесно призива стратификтивну формацију сећања његових предака и личних сећања. Код примитивног човека меморијска слика резултира у религиозном утеловљењу узрока, код цивилизованог човека у растављању кроз именовање.

Цела људска врста је вечно и за сво време шизофрена.⁴⁵⁶

На крају Варбург и то записује, шизофрен је и он сам, писац тих белешки: „Слике и речи треба да помогну онима који долазе после мене у њиховом покушају да достигну јасноћу и тако превазиђу трагичну напетост између инстинктивног магијског и дискурзивног логичког.

Оне су (белешке) исповеди (неизлечивог) шизоида похрањене у архивама менталних излечитеља.⁴⁵⁷

Премда је Гомбрих наилазио на многе податке у Варбурговим аутобиографским белешкама⁴⁵⁸ на основу којих се Варбургове теорије могу повезати са његовом болешћу, не може се у целини подржати Гомбрихова теза да је

⁴⁵⁵ Исто, 221.

⁴⁵⁶ Исто, 223.

⁴⁵⁷ Исто, 226.

⁴⁵⁸ Неке попут ове су експлицитне: „Понекад ми изгледа да сам у мојој улози психоисторичара покушао да дијагностицирам шизофренију западне цивилизације из њених слика на основу аутобиографског рефлекса. Ексцентрична „нимфа“ (манично) и тужни речни бог (депресија) са друге...“ Белешка у дневнику од 3. априла 1929. Исто, 303

Варбургов страх од (губитка) дистанце симптом његове болести. Варбургова болест је индивидуални формат опште раздјељености људске врсте у иманентној и исконској поларности страха и беса, бега и напада, обликовања и схватања, уживања и незаинтересоване контемплације. Дистанца је простор човекове историје као људске – и трајни је услов његове слободе од природне нужности и простор је за кретање према све већем искупљењу и смирењу.

У пропратном писму које је уз текст предавања послао Закслу Варбург наводи „професора Касирера“ као једног од малог броја одабраних којима не само да допушта увид у свој рад већ га „дапаче“ моли да се њиме и „мало позабави“.⁴⁵⁹ Обрада белешки са пута по Новом Мексику из 1896. године у трећој деценији 20. столећа постаће основа за рад у коме ће Варбург од третирања слике као израза животне енергије, односно симптома прећи на њено третирање као симбола, са слике као сликовног израза на слику као средство сликовног мишљења. До промене ће доћи у оквирима интерактивног односа који у то време има са филозофом Ернстом Касирером.⁴⁶⁰ Сарадња са Касирером почела је 1919. године у оквиру јеврејске заједница која се окупила око Варбургове библиотеке у Хамбургу у време кад је Касирер радио на својој филозофији симболичких облика. Ф. Заксл је касније забележио: „Гледајући унатраг сада се чини чудесно да је Варбург у току тридесет година прикупљао тај материјал имајући у виду управо оне проблеме које је Касирер тада почињао да истражује.“⁴⁶¹

Касирер је дошао у Хамбург на универзитет који је те године и основан и био једини немачки универзитет који је имао смелости да га као Јеврејина изабере за професора 1919, а 1930. године и за ректора.

⁴⁵⁹ „Њега бих дапаче молио да се, ако ухвати времена, мало позабави фрагментима што сам их скупио по Америци.“ *Aby Warburg, Ritual zmije*, 78.

⁴⁶⁰ Ернст Касирер (Ernst Cassirer, 1874 – 1945). Студирао је у Берлину и Марбургу, где му је ментор био Херман Коен (Hermann Cohen). Сматра се последњим неокантовцем. Хамбуршки универзитет, на коме је био ректор напушта 1933. Склањајући се од нациста прелази у Енглеску, затим у Шведску, да би се 1941. отиснуо у САД, где постаје професор на Јејлу и Колумбији. Објављивао је радове из области филозофије науке, епистемологије, историје филозофије. Обележила су га дела *Philosophie der symbolischen Formen* (1923 – 1929) и *Zur Logik der Kulturwissenschaften* (1942).

⁴⁶¹F. Saxl, *Ernst Cassirer*, Schilpp, 48; по: Гајо Петровић, *Ernst Cassirer: od kritike uma do filozofije čovjeka*, у: Cassirer, *Ogled o čovjeku*, Zagreb 1978, VIII.

Варбургова библиотека је у времену кад поприма, уз задржавање старог имена, карактер института, покренула и издавачку делатност у оквиру које је Касирер објавио неколико радова⁴⁶² са темама које су биле део Варбургових интереса, али и о онима које су утицале на промене у поставкама саме Варбургове иконолошке методе. Касирер је у првој свесци Студија библиотеке (1922) расправљао о типичним појавама асоцијативног мишљења.

За Касирера је симбол „један свеобухватни медијум у коме се сусрећу све те духовне творевине, макар колико биле различите. Садржај духа се открива само у његовом испољавању; идеални облик се спознаје само на скупу и у скупу чулних знакова којима се он служи као својим изразом“.⁴⁶³

Полазећи од Кантове револуције у спознаји, Касирер је направио прелаз ка Хегеловој феноменологији духа с тим да историјски развој њених облика није хронолошки ограничио нити вредносно поставио да би као Хегел истакао као апсолутну вредност и циљ тога развоја науку (логике), односно појам и кроз њега самоспознају духа. Полазећи од духу иманентних функција, Касирер задржава аутономију и симултаност области појединих облика духовних манифестација језика, мита, религије, науке, уметности: ненарушива целина човековог бића *in infinitum* задржава функције спознаје, обликовања и комуникације које су у својим различитостима аутономни видови симболичке функције духа, односно његова иманентна потреба за стварањем облика. Међутим, тоталитет духа није дат одмах већ се он успоставља напредовањем критичке анализе.

Кључна синтагма која одеђује резултат промишљања Е. Касирера о проблемима спознаје је „симболичка функција“. Проширујући Кантово одређење духа са његовом функцијом спознаје на све манифестације духа, Касирер не само да проширује границе спознајне теорије него их истовремено чини и порознијим за друге утицаје: уноси Хегелову идеју развоја и идеју да духовне области и

⁴⁶² Институт издаје две серије публикација: *Предавања* и *Студије*. Касирер је у њима објавио следеће наслове: *Die Begriffsform im mythischen Denken*, Studien der Bibliothek Warburg, I, Leipzig 1921), *Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen*, Leipzig 1924, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* 1927, и *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*, 1924, који ће подстакнути Ервина Панофског на обраду теме и настанак студије *Idea*.

⁴⁶³ Ernest Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika, Prvi deo, Jezik*, Novi Sad 1985, 34. Превела Олга Кострешевић.

манифестације духа нису аутономне већ су одређене и одредиве садржајем појма симболичка функција. „Симболичка функција“ одређује бит духа преко његове делатности, а делатност кроз њене резултате – симболе, које је Касирер профилисао на основу идеја из књига физичара Холца. Исто тако, у главни пут филозофије 20. столећа Касирер приводи и теме са „споредног“ пута филозофије: мит и језик.

Касирер је у оквиру своје филозофеме пронашао и поставио духовну основу свим облицима културе,⁴⁶⁴ али је такође свестан да се у области делотворног субјективитета „целина појаве подвргава једном одређеном друштвеном гледишту и уобличава полазећи од њега“.⁴⁶⁵

Видели смо да је Варбурга од почетка интелектуалног рада привлачило истраживање симбола: најпре Фишерово, а затим Карлајлово учење о симболу које је снажно утицало и на његове научне концепте и на организацију његове библиотеке. Утолико и не морамо да учествујемо у Заксловом чуђењу. Али, није само Касирерово учење о симболима утицало на Варбургову блискост и поверење према овом филозофу. Као следбеник свих битних димензија Буркхартовог учења, Варбург је и за једну од властитих кључних тачака поставио одређивање функције у уметности.⁴⁶⁶ Са друге стране, Касирер у својој филозофији јединствени принцип света поставља у дух и, следећи Канта, одређује дух (свест) не кроз његову бит, већ кроз његово функционисање: дух се *открива* кроз своје функционисање, у производима језика и науке, уметности,⁴⁶⁷ мита и религије, једном речју у култури

⁴⁶⁴ Међу филозофима се премишљало о томе у коју рубрику сместити Касирера. „Касирер? Последњи неокантовац од ранга или први филозоф симболичке епохе? Пребег из спознајне теорије у филозофију културе?“ Гајо Петровић, *Ernst Cassirer: od kritike uma do filozofije čovjeka*, у: Cassirer, *Ogled o čovjeku*, Zagreb 1978, (I); његово место у модерној филозофији, можда најтачније одређује Г. М. Таљабуе. По његовој процени, Касирер је „играо значајну, иако само оријентативну (...) улогу у модерној култури“. Gvido Morpurgo Taljabe, *Savremena estetika*, Beograd 1968, 248. Предео Властимир Ђаковић.

⁴⁶⁵ Ernest Cassirer, *Filozofija simboličkih oblika, Prvi deo, Jezik*, 17.

⁴⁶⁶ Aby Warburg, *Portretizam i firentinsko građanstvo*, 180 и 206. По Велфлину, на свом 75 рођендану Буркхарт је рекао „Уметност према задацима, то је моје завештење.“ Хајнрих Велфлин, *Jakob Burkhart i umetnost*, у: Razmatranja o istoriji umetnosti, 235.

⁴⁶⁷ Положај уметности у Касиреровој *Филозофији симболичких облика* свакако је проблематичан: неизбежно питање код свих критичких приказа његовог дела је зашто уметност која је у најачем смислу симболичка творевина и у којој дух задобија највећи степен слободе у односу на дато није третирана одвојено већ као својеврсни продужетак митско-религиозног облика симболизације. Не улазећи у анализу прихваћених тврдњи да је *Ogled o čoveku*, Касирерово дело настало двадесетак година након *Филозофије симболичких облика*, пука рекапитулација основних идеја из његова *opusa*

у коју се објективира.⁴⁶⁸ Касирер основну функцију духа препознаје као *производњу* симбола, па се, следствено, дух упознаје кроз посматрање начина на који функционише, а интелектуалне симболе, „под којима посебне дисциплине посматрају и описују стварност“, треба „схватити као различита испољавања једне исте духовне функције“. ⁴⁶⁹ На крају, идентитет свести (духа) се не доказује у ономе што она јест или што има, већ „у ономе што она чини.“

„Највиша објективна истина која се открива духу, у крајњој линији, представља облик његовог властитог делања.“⁴⁷⁰ Функција духа је да даје облик било у сазнању било у обликовању – у ужем значењу грађења слика – било у комуницирању. У сваку од својих манифестација дух уноси целину и логику. Тих је логика три врсте колико је и домена симболичких облика: разумна, комуникациона (интуитивна) и религиозно-обликовна.

У слеђењу способности духа да ствара слике, ми „сагледавамо битност духа, јер она нам се може представити само тако што се потврђује у уобличавању чулне материје“. ⁴⁷¹

Касирер је, поновимо, човек синтезе, можда највећи од свих филозофа. Он спаја подељене неокантовце, Канта и Хегела, разне узвишене и дотад мање узвишене теме филозофије, а затим филозофију поставља за основу свим осталим духовним делатностима, од науке до уметности.

У свом синтетичком концепту културе као целине, Варбург одређује и функцију визуелне слике у мрежи функција других делова културе. Његово питање

magnita, подсетићемо само на то да је у њему уметност третирана одвојено од мита и религије и да је тиме у познијем делу Касирер елиминисао један од разлога за приговор његовој ранијој инвентарској листи симболичких облика.

⁴⁶⁸ Оно што одређује на којој се филозофској страни налазимо је, по Касиреровом мишљењу, то да ли на „основу творевине покушавамо да разумемо функцију, или на основу функције творевину.“ Основни принцип критичког мишљења је „принцип `примата` функције над творевином“. Кроз испуњавање функције сазнања, језичког мишљења као и функције митско-религиозног мишљења и функције уметничког опажања врши се сасвим одређено уобличавање не света него у свет, „у објективну смисаону везу и у објективну целину опажања. Тако критика ума постаје критика културе.“ Ernest Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika*, *Jezuk*, 29.

⁴⁶⁹ Исто, 27.

⁴⁷⁰ Исто, 56.

⁴⁷¹ Исто, 36.

је: шта „друге културне функције (религија и поезија, мит и наука, друштво и држава) значе за сликовну имагинацију и шта слика значи за те друге функције?“⁴⁷²

У лето 1927. године, Варбург је приредио изложбу поштанских марака са разноврсним ликовним приказима – портретима, пејзажима, грбовима, али са посебном усредсређеношћу на судбину класичних симбола какви су *fascēs* и *quadriga*. У децембру те године предложио је да се састави рад у форми „атласа слика“ чији би наслов био *Mnemosyne*. Варбургов план је био да материјал у атласу разврста у четири одељака: циклус тријумфалног лука, повратак Викторије, супституција дворске жанр слике, циклус слика о бургундским *panni diptini*.

Гомбрих ово препознаје као „психолошку потребу да се исприча комплексна прича уз помоћ слика“ и доводи је у везу са окретањем Варбурговог интереса од проучавања „експресије“ на „оријентацију“, тј. према слици звезда, а начин како да то спроведе Варбург је, по мишљењу Гомбриха, преузео у форми књиге *Рефлексије света у променљивом мишљењу народа* етнолога Адолфа Бастијана,⁴⁷³ која је, како смо напред споменули, утицала ранијих година на Варбургово интелектуално формирање.⁴⁷⁴ Текстурални део пратила је одвојена књига у форми „атласа“⁴⁷⁵ који чине слике са примерима како различите цивилизације сликају и представљају свемир.

Пројекат *Mnemosyne* је почео као музеолошко-демонстративни део Варбургових предавања која је он након изласка из болнице одржавао на разним местима, од универзитета до свечаних дворана привредних комора. Нуклеус албума *Mnemosyne* чиниле су илустрације две главне теме Варбурговог научног интереса – променљивост олимпијских богова у астролошкој традицији и улога античке формуле патоса у постсредњовековној уметности и цивилизацији. Илустрације ових тема постављао је на паное музејског формата.⁴⁷⁶ На паноима он, служећи се пројектором и фотографијама које му је припремао асистент Фриц

⁴⁷² Edgar Wind, *Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics*, 25.

⁴⁷³ Adolf Bastian, *Die Welt in ihren Spiegelungen unter dem Wandel des Völkergedankens*. Berlin 1887.

⁴⁷⁴ Види стрицу 89 овог рада.

⁴⁷⁵ Реч „атлас“, с обзиром да Бастијан обрађује приказе свемира, није нам необична у наслову књиге. Међутим, у наслову Варбургове *Mnemosyne* она се може тумачити у смислу анатомског атласа и тиме да у немачком реч „атлас“ има и значење албума или одштампане збирке сликовног материјала.

⁴⁷⁶ После његове смрти у библиотеци у Хамбургу је избројано 40 паноа.

Заксл, истражује и приказује низовима визуелног материјала порекло слика данашњице. Више му није важно да ли те низове чине уметничке слике; и неуметничка слика је симбол, и она има неутрални набој и поларност чији се демонски, агресивни израз „развија“ уз задржавање истог покрета-облика у говор љубави, или од депресивне пасивности речних богова у контемплативну самоувереност и ведрину Манеовог *Доручка на триви*. Баханткиње се претварају у нимфе.⁴⁷⁷

Серија слика требало је да разоткрије како је у различитим периодима европски човек схватао античко изражавање покретима. Циљ је био да се предоче континуитет и промене Варбургу омиљених примера формула патоса и направи „прастари вокабулар страствене гестикулације“. Разоткривање и приказивање еволуције симбола у узастопним историјским периодима требало је да се спроведе помоћу методе коју је Варбург развијао.

Иза Варбурговог излагања о фрескама у вили Скифаноја о силама које одређују стилско кретање у уметности остало је и даље отворено питање о томе шта су задаци и оруђа иконолошке методе која је оглашена у истом излагању. Варбург се није приклонио онима који су у то време узроке стилске еволуције налазили у мета-силама које владају у аутономној уметности: узрок и корење промене стила за њега није било ни у уметничком делу, ни у духу времена већ у људској психи. Он је као на посебност свог начина приступања решењу питања фигура представљених у средишњем појасу фресака у палати Скифаноја указао на потребу прелажења преко граница појединих епоха, појединих подручја и појединих наука. Али, детаљ у коме треба тражити разрешење тајне његове методе је укидање разлике између уметнички вредних слика и слика које имају малу или никакву уметничку вредност; њихова вредност у подручју примене Варбургове методе је једнака. Варбург је њихов значај изравнао: оне су обе „једнакоправни документи израза“. Слика је израз чија се функција никако не може сузити на уметност нити у целини истраживати у малој, самопрокламовано ексклузивној области уметности. Варбург утолико не проучава историју уметности него

⁴⁷⁷ Рад о односу Персеја и Ђордана Бруна, који је намеравао да презентује на конгресу естетичара, није успео да заврши. У току рада на њему Варбург је умро. *Tagebuhder Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, Berlin 2001, 555.

иконологију, која му је наука о сликама као документима израза. Слика, било „уметничка“ било илустративно-документарна једнакоправно улази у предмет интересовања историје сликовног човекова изражавања. Тиме се Варбургова иконолошка метода открива као метода чији је предмет истраживање слика уопште, а не само уметничке слике, и њеног смисла. То је метода усмерена на слике због њихове изражајне вредности која је за Варбурга изнад вредности другог средства израза, речи. Сlike су непосредније и имају већи потенцијал од речи за приказивање елементарних људских стања кроз покрете људског тела и елементарних спољних сила попут муња. Душевна енергија се показује и постаје присутна кроз изглед тела, а Варбургова иконологија се представља не као наука о садржају или смислу слике већ о слици, односно човековом психичком ликовном изражавању уопште, без обзира на његов естетски ниво. Тиме он историју уметности своди на низ естетски индиферентних слика, а иконологију представља као алатку помоћу које се испитује промена емотивног набоја у слици-симболу. Варбург је кроз колекцију слика у *Mnemosyne* намеравао да прикаже целину западњачког ума и силе које су утицале на његов развој.⁴⁷⁸ Колико год то била рекапитулација ранијих Варбургових истраживања,⁴⁷⁹ постојала је и намера да се представи нешто попут основног речника, *urworte*, људске страсти, и да се реинтерпретирају теме као што је била „Нимфа“ из Варбургових фирентинских година у светлу ових архетипских сећања.⁴⁸⁰

Он кроз слику прати еволуцију човекове осећајности као сублимацију или катарзу људског демонског страха и беса израженог у паганским „гестама страсти“, нпр. у приказима менеада које раздиру Орфејево тело до играчица голфа у илустрованим магазинима почетком 20. столећа. Тај став има одраз и у његовом научном усмерењу: њега не занима велика прича приказана на слици на коју је усмерена иконографија нити смисао или „унутрашњи садржај“ који жели да истражи иконологија како је одређује Панофски.

⁴⁷⁸ Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, 2.

⁴⁷⁹ *Mnemosyna* почиње пасусом који гласи: „Свесно стварање дистанце између себе и спољњег света може се назвати темељним чином цивилизације. Тамо где овај јаз доводи до уметничке креативности ова свест о дистанци може стећи трајну друштвену функцију.“

⁴⁸⁰ E. H. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 287.

Први постулат Варбурговог приступа је да пуноћу сликовног израза треба истраживати методом која се, без ограничења само на уметност, бави сликом-симболом уопште. Друга специфичност његове методе је његов покушај да се сликама послужи за објашњавање самих слика. Дакле, не иконологија као бављење логосом слике, већ иконологија као *говор* сликом о слици или икона као логос иконе.

Од свог уласка у историју уметности Варбург за своја истраживања и за презентовања користи слике.⁴⁸¹ Његов последњи и незавршени пројекат *Mnemosyne* највећим делом је исказ помоћу слика његове теорије, или, можда није претерано рећи, иконологија у садржају и облику у коме ју је видео Варбург. Иако је *Mnemosyne* недовршен пројекат, то што је текст текст уз слике био сведен на минимум не треба правдати само том чињеницом.

Гомбрих је био мишљења да је цео овај пројекат изван оквира објективног научног приступа. Он га доводи у везу са надреалистичком литературом⁴⁸² и уписује му амбицију да је желео да буде сликовно-симболички облик налик Бетовеновој симфонији. Доказ за то му је и то што је текст у албуму по обиму и концепцији налик програмској напомени – неколико реченица које се деле публици пред извођење музичког комада.⁴⁸³ Гомбрих у илустративном делу атласа не види ништа више од Варбурговог приватног забављања, у виду уметничког компоновања слика од чијег резултата композитор нереално очекује ефекат какав су имале Бетовенове симфоније. На метод објашњавања слике сликом или низом слика он се не осврће као на озбиљан научни посао. Вероватно му изгледа као својеврсно, али у сваком смислу очигледно гомилање истог, односно таутологија.

⁴⁸¹ У писму оцу 7. јануара 1889. тражи да му пошаље 500 франака који су му потребни за куповину књига и фотографија: „Морам овде да поставим основе за моју библиотеку и фотографску колекцију од којих свака захтева много новца и представља трајну вредност.“ Е. Н. Gombrich, *Abu Warburg an intellectual Biography*, 45.

⁴⁸² „Он показује сећања научниковог живота као да су испреплетена са сном. Онима који могу да читају њен неми језик и да развију њене референсе она заиста има интензитет сна; мање има афинитет историјског дела него афинитет извесних типова поезије (афинитет за историјска дела него за извесне типове поезије), не непозната у 20. столећу где мноштво историјских или литерарних алузија крије и открива слој за слојем приватних мишљења.“ Е. Н. Gombrich, *Abu Warburg an intellectual Biography*, 302.

⁴⁸³ *Исто*, 288, 283, 271. И „млађи“ историчари уметности попут Готфрида Бема (*Gottfried Boehm*) главно Варбургово дело карактеришу епитетом „апокрифно“. У: *Gottfried Boehm*, Свеске 11, МСУ, Београд 1987, 84.

Утолико донекле чуди што Гомбрих из Увода *Mnemosyne* издваја следеће пасусе и каже за њих да могу да стоје уз Винкелманове као речи генерације која је открила дионизијску димензију антике,⁴⁸⁴ ону димензију које генерације историчара уметности од Винкелмана до Варбурга нису биле свесне. Ево тих делова из Увода: „У зони масовне оргијастичности морамо трагати за ковницом која утискује у меморију експресивне покрете екстремних преноса емоција онолико колико могу бити пренесене у гестовни језик са таквим интензитетом да ови енграми искуства претрпљене страсти остају као наслеђе спремно у меморији. Они постају примери, одређујући нацрт изведен уметниковом руком онолико колико максималне вредности експресивног покрета желе да се појаве на светлу у уметниковој креативној рукотворини.

Хедонистичке естетике могу лако задобити јефтину популарност код уметничке публике када објашњавају ову промену форме већим емотивним одзивом на декоративне линије које долазе из далека. Може онај, ко жели, бити задовољан формом најмириснијих и најлепших биљака; то никад неће довести до ботаничке физиологије која објашњава подизање биљног сока јер то ће донети своје тајне које истражује живот у његовом подземном корењу. У делу скромних зидара остављеном нама бомбастом хвалисавошћу или трагичним очајем паганског света, тврди камен се весели или ламентира као живи плес смрти; страст човека овде наставља да живи међу мртвима као трајно бесмртна, у форми помамне жеље да се буде обухваћен страшћу, да сваки онај после рођен обдарен осетљивим срцем и оком способним да види мора неизбежно да говори истим стилем кад год је потресен истим бесмртним притиском да одушка својим осећајима.“⁴⁸⁵

Основу за Варбургову методу у *Mnemosyne* мислимо да ипак треба тражити у његовом схватању ускоће и неадекватности дотадашњег било хедонистичког, било материјалистичког приступа уметности.⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ Е. Н. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 245. Гомбрих никада није Варбурговој методи и теорији поклањао апсолутно поверење. Још на почетку каријере 1938. Гомбрих износи мишљење да је Варбургово дело, неовисно о његовом значају за методологију, потпуно несистематично. Е. Н. Gombrich, *Bibliography of the Survival of the Classics 2*, London 1938, 3 – 5.

⁴⁸⁵ Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, 4.

⁴⁸⁶ Варбург: „Тек кад историја уметности покаже... да она види уметничко дело у нешто више димензија него што је до сад чинила наша ће активност поново привући интерес научника и опште јавности.“ (18. авг. 1927) Е. Н. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 322.

Варбург прихвата Гетеово мишљење да дух времена није ништа друго до дух оног историчара који прича о том времену. Да би ипак постигао да време проговори својим гласом, Варбург у свим својим радовима, још од доктората задржава у финалном тексту помоћну конструкцију састављену од докумената и сликовног материјала, односно од изворне писане и сликовне грађе. Она остаје као интегрални део ауторског текста да би учествовала у стварању контекста који ће омогућити времену да се огласи властитим гласом. Он не изговара тезу; теза се из ауторски компонованих извора оглашава сама. Можда Варбург у „компоновању“ *Mnemosyne* има и тежњу да она буде подобна симфонији, али као његову намеру препознајемо пре свега научну намеру и ценимо да није тешко бранити тезу да је иконологија примењена у *Mnemosyne* за Варбурга метода која омогућује духу времена да проговори својим гласом пре свега на основу ауторског структурирања сликовних докумената израза.⁴⁸⁷ У предавању о Рембранту, којим се након болести 1925. вратио у јавни живот, Варбург напомиње да се то неће остварити „док год повремена кореспонденција између речи и слике не буде смештена у ред систематских светлосних инсталација, док год такође однос форме и садржаја између уметности и сцене – као ритуала, мима, театра или опере – није препознат у њиховој узајамној осветљености, а камо ли они систематично виђени као једно, историцизму се ипак мора допустити да се супротстави овим оптужбама ...“⁴⁸⁸

Идеју да се од историцистичких конструката и уопште савременог гласа који не може да буде глас прошлог времена окрене према употреби сликовног материјала и преко њега допре до праве слике и аутентичног звука прошлога налазимо у Варбурговим белешкама из 1905. године.⁴⁸⁹ Он као да има пред собом план будућег предавања о фрескама у вили Скифаноја пошто већ тад, 1905, ради на структури сликовни материјал у „атласу“ који би требало да носи наслов *Улазак античког у стил патоса раног фирентинског ренесансног сликарства*.

У то време Варбург се приближио и одређењу концепције своје библиотеке коју ће у потпуности формулисати тек при крају живота, али која је за њега од

⁴⁸⁷ У: *Gesammelte Schriften*, св. 2, 535, сам је Варбург своју „културнонаучну“ методу означио као изведеницу из свог „лабораторија културнонаучне сликовне историје“. (По: W. S. Heckscher, *Geneza ikonologije*, 157, фуснота 51.)

⁴⁸⁸ Е. Н. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 314.

⁴⁸⁹ *Исто*, 285.

почетка била просторни облик и носилац основних тема његовог научног интереса од којих је најистакнутија била тема стила. За програм библиотеке Варбург 1928. године каже да је покушај „...да се укаже на функцију колективне меморије као формативне снаге за појаву стилова кориштењем цивилизације паганске антике као константе. Варијације у изразу виђене у огледалу периода откривају свесне или несвесне селективне тенденције времена и тако износе на светлост колективну психу која ствара ове жеље и тражи ове идеале сведочећи у свом сталном окретању од конкретног према апстрактном и назад о оним биткама које човек мора да води да би досегао смиреност.“⁴⁹⁰

Ове битке не доводе нити могу довести до апсолутне победе рационалности: класична уметност у овоме поларитету показује нам модел олимпијског живота и смирености не као циљ уметности него живота. Небеска смиреност показује се на земљи као резултат хармоније човекових моћи. Стил уметности који је одређен општим животним миљеом у којем настаје чини очитим општи идеал самог живота. Из Кројцигена, у коме се лечио, Варбург пише жени да му је враћање на првобитну грчку лепоту у уметности наликовало на уздизање „од очараности ђаволом“.⁴⁹¹

Након повратка из Италије 1901. године у Хамбург, који тек након завршетка светског рата добија универзитет, Варбург је почео са формирањем „културнонаучне библиотеке Варбург“.⁴⁹² Библиотека је до краја његовог живота имала приватно-јавни карактер, а и пре и после оснивања Универзитета у Хамбургу окупљала је истакнуте научнике.⁴⁹³ То је био елитни круг зналаца коме се прилазило кроз веома уска врата.

⁴⁹⁰ Исто, 271.

⁴⁹¹ E.H. Gombrich, *Aby Warburg: his Aims and Methods*, 279.

⁴⁹² Варбург је своју библиотеку звао *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Библиотека свој метод дефинише као метод *Kulturwissenschaft*-а. Edgar Wind, *Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics*, 21; за Варбурга то је „библиотека жељна не само да говори, већ и да слуша“. Edgar Wind, *Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics*, 35.

⁴⁹³ Варбург 1886. као студент почиње да купује књиге, али пројекат библиотеке и систематско набављање почиње 1902. Структура библиотеке била је дефинисана 1904. Иако приватна, она је од почетка усмерена према јавности, а структуру су јој одређивали правци научног интереса и методе њеног оснивача. Она се показује као старији облик Варбургове потребе за „опредмећењем“ тема и

О свом сусрету са Варбурговом библиотеком и њеним подстицајем Касирер је децембра 1924. записао: „Већ сам био знатно поодмакао у скицама и припремним радовима за ову књигу, кад сам захваљујући позиву да дођем у Хамбург, дошао у непосредан додир са библиотеком *Варбург*. Ту сам не само затекао богат, по обиљу и особености скоро неупоредив материјал из области истраживања мита и из опште историје религије, него је подела и преглед тог материјала, као и духовни оквир који му је дао *Варбург*, указивао на један јединствен и централни проблем, који се поклапао са основним проблемом мог властитог рада. То подударање ме је стално подстицало да продужим путем којим сам кренуо; изгледа да је оно било резултат тога што је систематски задатак који сам поставио себи у овој књизи, најтешње повезан са тежњама и захтевима који су произашли из конкретног постигнућа самих духовних наука и из настојања да се оне историјски утемеље и продубе.“⁴⁹⁴

Библиотека која готово да није имала финансијских ограничења приликом набавке књига у потпуности је осликавала структуру и распон Варбургових научних интереса. Радећи на припреми предавања о змији у разним религијама, Варбург је 1923. године на следећи начин описао профил и циљеве своје библиотеке: она је „колекција докумената који су у вези са психологијом људског изражавања (...) Моја библиотека треба да служи за одговор на питање које је Херинг згодно формулисао синтагмом `меморија као организована грађа`“.⁴⁹⁵ Према је библиотека имала запослене библиотекарe – по два главна и по два асистента на сваком од њена четири спрата – Варбург је померао и рекласификовао књиге у складу са својим личним ставовима и спонтаним идејама, јер је значај сваке књиге за њега овисио о њеном месту у библиотеци и „њеном непосредном комшилуку на полица“.⁴⁹⁵ Библиотека није била „обично складиште књига“, већ је

теза из историје уметности и културе уопште којима се бавио и до којих је долазио. Млађа и потпуна визуелизација његове иконолошке методе је пројекат *Mnemosyne*. Првог професионалног асистента прима 1908, а другог 1913. Од почетка је библиотека имала тематски отворене границе. Идеја о прерастању библиотеке у институт јавила се 1914. али је њено остварење омео рат. Реализована је 1920. кад је Варбург већ био на лечењу. Fritz Saxl, *The History of Warburg's Library* (1886 – 1944) у: E. H. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 325 – 338.

⁴⁹⁴ Ernest Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika*, Drugi deo, *Mitsko mišljenje*, 11 – 12.

⁴⁹⁵ E. H. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, 222.

била замишљена као креативно место, као „покретач“ који комбинује објекте и замисли свих врста у ограниченом простору.

Библиотека је била смештена у Варбурговом стану и прво проширење њеног простора било је 1909. године. Године 1925. почиње наменски да се гради нова зграда библиотеке капацитета 120 000 томова која је завршена већ 1926. Изнад унутрашњих врата новоизграђене библиотеке стављен је натпис „MNEMOSYNE“, у коме је био садржан програм библиотеке: чувати сећање на историјско наслеђе. У новој згради књиге су распоређене на четири спрата. Први спрат је почињао с општим прегледом изражавања и књигама о природи симбола, следиле су антропологија, религија, филозофија и историја науке. На другом спрату биле су књиге о уметничком изражавању, његовој теорији и историји. На трећем, књиге из области лингвистике и литературе, а на четвртном књиге о друштвеним облицима људског живота: историја, закони, фолклор.

Друга кључна личност у библиотеци после Варбурга је био Фриц Заксл. Он је извршио нумерацију књига и дао назив сваком спрату: „Слика – Реч – Оријентација – Пракса.“ Под овим насловима су се на спратовима налазиле четири просторно одвојене целине: 1. Историја уметности, 2. Историја језика и књижевности, 3. Историја вере, природних наука и филозофије 4. Друштвено-политичка историја.⁴⁹⁶ Међу књигама у библиотеци које су биле посвећене историји уметности, књижевности, филологији, етнологији и другом хуманистичким наукама налазио се и издвојен део о авијацији, затим атласи, адресари, телефонски именици и берзанске књиге.

После Варбургове смрти, непосредно по доласку нациста на власт у Немачкој, сарадници Варбургове библиотеке учинили су све да је измeste из њиховог домаћаја. Било је неуспелих преговора о њеном премештању у САД и Рим. Библиотека је имала понуду да се пред нацистима склони у Лајден, али је преко веза Е. Винда са енглеским научницима и подршке Варбургове породице и неких приватних донатора пренесена у Лондон. Када је упоређен њен садржај са садржајем библиотеке Британског музеја и када је установљено да се у њој налази

⁴⁹⁶ До данас је Варбургова библиотека у Лондону задржала овај распоред одељења, с тим да су успостављена и подељења.

неких тридесет посто књига којих нема у музејској библиотеци, библиотека Варбурговог института је постала брига британских пореских обавезника и од новембра 1944. инкорпорирана је у Лондонски универзитет.

Библиотека у време сељења у Лондон има 60 000 књига и бележака и 20 000 фотографија. После Заксла у Лондону су библиотеком руководили Хенри Франкфорт (Henri Frankfort), Гертруд Бинг (Gertrud Bing), Ернст Гомбрих.

Делатност носилаца прве генерације иконолошке методе (из прва три десетлећа 20. столећа) била је везана пре свега за Хамбург. И Варбург, а касније и Панофски иконологију су стављали у функцији стилске историје уметности. За циљеве свога научног рада и Варбург и Панофски су поставили утврђивање агенса и закона кретања стила премда њихова истраживања нису тако очигледно и наглашено везана уз историјско уметничку тему стила, као што је то случај са радовима Ригла или Велфлина, који су се заснивали на историји уметности као историји форме. Неки од послова које је започео Варбург не само да доживљавају наставак у делима неколицине историчара и теоретичара уметности него се примењују и у уметничкој пракси и музејској аксиологији. То је пре свега докидање разлике између елитне и медијске уметности и посвећивање пажње слици уопште, а не само уметничкој. Оно што је карактеристика и једног и другог, и иконолошког и стилског приступа, је релативизација или потпуно игнорисање естетске димензије слике.

Значај културолошког хоризонта у коме Варбург сагледава уметност и њену историју и којег надређује уметности поново добија на значају крајем 20. столећа, због тога што на сличним основама заснивају своју методу историчари уметности попут Х. Белтинга. Он дијагностикује не само већ од стране Хегела прокламовану смрт уметности већ и крај историје уметности као науке.⁴⁹⁷

⁴⁹⁷ По нашем суду, у Белтинговом поступку према сликама у спису *Крај историје уметности?* готово директно се рефлектује Варбургово поимање иконологије реализовано у *Mnetosyne*. Белтинг каже да „тему представља каосом састављеним од слика које не желе бити само пуке илустрације текста, него настоје говорити саме за себе. Накупина тих слика представља точну супротност кохерентној повијести умјетности и управо је зато репрезентативна за стање ствари. Можда су оне понекад увјерљивије, или у сваком случају зорније од самог текста, који увјек изнова упада у протурјечје између академског дискурса и свијета који се мијења и заправо се не да осликати таквим дискурсом“. (Hans Belting, *Kraj istorije umetnosti?* Zagreb, 2010, 13) „Култура се више не преноси

Белтинг се декларативно представља као Варбургов настављач: „Усуђујем се да наставим Варбургову антропологију, као и његов *Kulturwissenschaft*, а да га не цитирам нити да од њега правим историју, јер је његове иницијативе потребно прилагодити нашем сопственом времену. Исто се односи и на значење „иконологије“, која мора да се редефинише за нове и шире примене које, истину говорећи, превазилазе границе историје уметности.“⁴⁹⁸

Ервин Панофски

Генерација историчара уметности која је следила након Варбурга развијала је историју уметности као науку у духовној клими коју су одређивала расположења и опредељења другачија од оних на којима су почивале основе ове науке код њихових претходника. Оптимистичко убеђење да ће у оквиру психологије, као емпиријске духовне науке, бити решени проблеми не само филозофије него и уметности, изгубило се.

Ново полазиште пронађено је у делу Вилхелма Дилтаја(Wilhelm Dilthey).⁴⁹⁹ Они који су прихватили Дилтајеву поделу наука на природне и духовне (хумане, културне) улагали су напоре да методолошки успоставе и филозофију, и историју уметности и друге хуманистичке науке као „строгу“ науку. Основу на којој је могуће изградити такве хуманистичке науке нашли су у Кантовом критицизму и трансцендентализму. Сам Велфлин, који је у почетку научне каријере пред историју уметности постављао питања из области психологије, издвојио је формалну димензију уметничких дела као њену аутономну област уз занемаривање садржајне

сама, него захтијева коментар које доноси изочно (визуелно?) повијесно знање.“ Видеоепилог није само коментар него и наставак другим средствима. (Hans Belting, *Kraj istorije umetnosti?* Zagreb, 2010, 316). Такође легитиман предмет интереса за утицај Варбурга на касније поступке у историји уметности може да буде и књига А. Малроа *Имагинарни музеј* (1948). Његов фиктивни музеј нису чинила само дела већ и формална обележја.

⁴⁹⁸ Hans Belting, *An Anthropology of Images*, New Jersey, 2011, 2. По Белтинговој процени Варбург се посветио „сликама због онога што оне јесу и како функционишу“. Он је осећао ограниченост историје уметности „и настојао је да је претвори у историју културе. Током Првог светског рата, када је проучавао визуелну пропаганду зараћених страна, он је себе називао „историчарем слике“.
(Hans Belting, *An Anthropology of Images*, 12)

⁴⁹⁹ Вилхелм Дилтај (1833 – 1911), немачки филозоф, поставио је несводиву разлику између предмета и метода духовних наука које се баве историјским светом и наука које спознају природне процесе природњачке науке. Метода природњачких је објашњавање, а духовних херменеутика као разумевање и тумачење.

стране. У предавању које је одржао и објавио 1911. године он узроке промене стила није више сагледавао само у вези са променама у „температури осећања“; промене форме уметничких дела из 16. столећа у форме из 17. су се промениле „стога што су се промениле очи“.⁵⁰⁰ Један од првих радова Ервина Панофског (Erwin Panofsky) био је осврт на овај Велфлинов чланак. Њега је од почетка заокупљао проблем стила у уметничком стваралаштву и силе које утичу на његово кретање и мене. На том путу дошао је до резултата који су на термилошком нивоу блиски онима до којих је дошао Варбург, али је и овде као и у случају „иконологије“, реч само о термилошком подударњу.⁵⁰¹

Веза између иконологије Абија Варбурга и потоње иконологије Ервина Панофског није суштинска. Ервин Панофски⁵⁰² се прикључио оним истраживачима

⁵⁰⁰ Hajnrh Velflin, *Problem stila u likovnoj umetnosti*, превела Ђордана Јурела, у: Delo, avgust-septembar 1984, 103.

⁵⁰¹ Erwin Panofsky, *Pojam umetničkog htenja*, превео Зоран Гаврић, у: Erwin Panofsky, *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, Bogovada, Beograd, 1998, 1999, 79 – 91. На крају, Панофски уметност насупрот њему савременим схватањима одређује не као нешто што је у сукобу са теоријом имитације, или као субјективно испољавање осећања или егзистенцијално учешће одређених индивидуа, „већ као сучељавање које циља на важеће резултате, које остварује и објективше, сучељавање снаге уобличавања са материјалом који треба да се савлада“. Ово „сучељавање“ је она сила која је одређивала и промену стила код Варбурга; али, она више нема психолошку основу, већ филозофску. Иконологија Панофског са филозофским средствима жели да досегне крајњи смисао уметности и правила која у њеном свету владају. Своја гледања на начела стила експлицитно је изнео 1925. у спису *О односу историје уметности према теорији уметности*.

Варбург нема потребу за систематизацијом, Панофски јој је наглашено склон. Варбург своју иконолошку методу на почетку именује, али не разрађује, Панофски своју разрађује са позиција филозофије науке и тек знатно касније ће је именовати и чак табеларно приказати у текстовима који се искључиво односе на методолошку тематику.

⁵⁰² Ервин Панофски (1892 – 1968) је рођен у ХанOVERу у богатој јеврејској породици. Одрастао је и завршио гимназију у Берлину. Филозофију, филологију и историју уметности студира у Фрајбургу, Берлину и Минхену од 1910 до 1914. У Фрајбургу је слушао предавања Вилхелма Вегеа и он му је био ментор код израде дисертације *Уметничка теорија Албрехта Дирера*, коју је одбранио 1914. (Објављена је 1915). Због незгоде на јахању био је изузет из војне службе, па је у годинама рата похађао предавања медијавелисте Адолфа Голдшмита у Берлину. Оженио је 1916. Доротеју Дору Мосе, историчарку уметности такође из богате јеврејске породице. У Хамбургу му је на новоосновани универзитету 1920. прихваћен хабилитациони рад о Микеланђелу. Након тога позван је да предаје историју уметности на истом универзитету. У Хамбургу је ушао и у групу интелектуалаца која се окупила око Варбургова института. У академској години 1931 – 32. Панофски је посетио САД, где је представљао рад Варбурговог института и предавао на Њујоршком универзитету. Вратио се у Немачку 1933. због обавеза на факултету, али се због притиска нацистичке власти на професоре Јевреје већ 1934. иселио у САД. Након година предавања на Њујоршком универзитету, Панофски је постао први стални професор Школе историјских студија Института за напредне студије који је основан, пре свега, за јеврејске научнике, уз Принстонски универзитет. Са места емеритуса на Институту прелази 1963. на Њујоршки универзитет за професора лепих уметности. Жена му умире 1965, а 73-годишњи Панофски се следеће године жени са 36-годишњом историчарком уметности Гердом Сергел. Две године касније, 1968, умире од инфаркта.

чији је интерес заокупљала методологија историје уметности и који су пре свега имали филозофска одређења и полазишта.⁵⁰³

Колико су гледишта на историју уметности у оквиру постојећих „иконологија“ хетерогена показује и чињеница да је иконолошка метода Ервина Панофског можда ближа методи Макса Дворжака, једног од најгласовитијих представника бечке школе историје уметности, него иконологији родоначелника ове методе Абија Варбурга. Према Панофски у својим списима не спомиње Дворжаково име онолико често као Риглово, чини се да Дворжакови погледи на предмет, методе, теорију и терминологију историје уметности нису на Панофског утицали ништа мање од Ригла. Дворжаково одређивање основе са које се процењују уметничка дела и цели уметничко-стилски периоди,⁵⁰⁴ није утицало само на ране ставове Панофског, већ ће њихов одјек бити присутан и у завршним формулацијама његове иконолошке методе. Дворжаку је најпоузданије упориште за исправно оцењивање уметничких дела средњег века: „Њихов духовни садржај што је туђ свему што нам је блиско (...) и тим садржајем увјетован осебујан и повијесно неизмјерно важан развој односа према идеји трансцендентног с једне стране, а према реалним чињеницама и природним и животним добрима с друге стране.“ Тај однос је „најважније врело унутарњих промјена у средњовјековној умјетности“, али не само промена у уметности него је „заједничко свим струјањима времена и повијесним чињеницама“ и од утицаја је на њихов заједнички темељ – „средњовјековно кршћанско поимање свијета“.

Уз истраживање о ренесанси на северу Европе и у Италији – радови о Албрехту Диреру (1915; 1923; 1943) (рукопис хабилитационог рада о Микеланђелу је изгубљен), Јан ван Ајку (1934), раноренесансном холандском сликарству (1953), Тицијану (1964) – објављивао је и радове са истраживања средњовековне уметности – о опату Сижеу, цркви Сен Дени и готици (1946; 1947) те односу готичке архитектуре и схоластике (1951). За време боравка у Хамбургу објавио је своја два најзначајнија теоретска рада: *Idea* (1924), *Perspektive als Symbolische Form* (1927). У Хамбургу су настали и његови списи у којима је изнео основе са којих ће у Америци 1939. и 1955. објавити *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1939. и *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, N.Y. 1955.

⁵⁰³ Док је Варбургу била више него довољна она количина филозофије коју је добио у току једног или два семестра, код Панофског се жеђ за њом није угасила до краја живота. Варбург је своје последње радове доводио у везу са Касиреровом филозофијом – Панофски је своје прве радове писао инспирисан том истом филозофијом.

⁵⁰⁴ Реч је о процени колико је уметничко дело израз духа или слике одређене епохе, а не о процени његове аутентичности или естетске вредности.

Развојни моменти „у средњовјековној литератури, у великим теолошким биткама и суставима, у знанственим тежњама и у опћим творбеним елементима средњег вијека“ имају несумњиве одговарајуће аналогije у уметности. Објашњење уметничких дела средњег века треба, како мисли Дворжак, тражити у делима великих средњовековних мислилаца „којима је жариште духовних интереса“ био однос човека према духовним апстракцијама и разумевање осетилног света које је условљено односом према духовном.⁵⁰⁵

Карл Манхајм (Karl Mannheim)⁵⁰⁶ је у студији *О тумачењу визије света*⁵⁰⁷ констатовао да се аналитичким средствима дошло до одговора на питање како се стил мења, али и до закључка да се на аналитичком путу не може објаснити узрок промене па се он потражио изван историје стилова. Манхајм је уз примере из других области – Зомбартов „економски етос“ (Werner Sombart), Дилтајев *weltanschauung* (визија света, поглед на свет, светоназор) и Веберов „дух“ – као пример синтетичког, обједињујућег концепта навео и да је Ригл на основу анализе украса у римској декоративној уметности дошао до „уметничког хтења“.⁵⁰⁸ Значај Ригловог „уметничког хтења“ Манхајму је открио Панофски.⁵⁰⁹ Манхајм, међутим, у овом спису о тумачењу односа уметности и погледа на свет даје предност историјско-уметничкој методи Макса Дворжака у односу на Риглову. Дворжак, по Манхајмовом мишљењу, припада оној врсти теоретичара који на трагу Дилтаја, заступају историјски приступ и проучавају појединачне појаве у свим детаљима „да би поново створили суштину дате прошле епохе у свој њеној многострукој разноликости“. То су историчари „синтетичари“. Они, мада стручњаци за поједино поље, имају снажан осећај за универзалну историју; они одабрану тему повезују с

⁵⁰⁵ M. Dvořák, *Idealizam i naturalizam u gotičkoj skulpturi i slikarstvu*, 87.

⁵⁰⁶ Карл Манхајм (1893 – 1947), филозоф и социолог спознаје. Рођен је у јеврејској породици у Будимпешти, где је завршио гимназију. Студирао је у Берлину, Паризу, Фрајбургу и Хајделбергу. Припадао је мађарском кругу интелектуалаца у којем су међу осталима били и Ђерђ Лукач (György Lukás), Арнолд Хаузер (Arnold Hauser) и Бела Барток (Bela Bartok). Године 1919. је прешао у Немачку где је на Хајделбершком универзитету 1922. докторирао са тезом *Структурална анализа антропологије*. Од 1926. до 1930. године предаје социологију и економију на Хајделбершком универзитету. Од 1930. до 1933. је професор социологије на Франкфуртском универзитету „Ј. В. Гете“. Пред нацистима 1933. одлази у Енглеску, где наставља професорску каријеру.

⁵⁰⁷ Karl Mannheim, *Veltanschauungs Interpretation*, 1922/1923; Наводимо по Karl Manhajm, *О тумачењу визије света, Veltanschauung*, у: Karl Manhajm 1893 – 1947, Novi Sad 2010, 109 – 165.

⁵⁰⁸ Mannheim, 2010, 138.

⁵⁰⁹ K. Manhajm, *О тумачењу визије света*, 138. У фусноти 12 Манхајм указује да је до схватања документарног значења дошао преко анализе „уметничког хтења“ коју је извршио Панофски.

„тоталном констелацијом“. Њихов методолошки проблем је да ли се јединство разних културних поља изражава у оквиру „кореспондентности“, „функције“, „каузалности“ или „реципроцитета“. Дворжак се определио за „кореспонденцију“ и паралелизам.⁵¹⁰ Манхајм облик повезивања који је одабрао Дворжак – паралелизам – сматра најадекватнијим за научни прилаз истраживању „погледа на свет“. „Не можемо конструисати теорију визије света – тј. скуп правила која повезују документарне податке – објашњавајући један чин као производ другог, већ искључиво показујући да су оба делови исте целине: разлучујући, корак по корак, заједнички документарни значај садржан у оба чина.“⁵¹¹

Вилхелм Дилтај је био на стајалишту да *поглед на свет* није продукт мишљења и да је, следствено, недоступан за разум и теорију. Манхајмово становиште је да се на питање шта је *поглед на свет* може дати одговор применом модификоване Хусерлове феноменолошке методе, те филозофије Х. Рикерта и Е. Шпрангера (Eduard Spranger). Он полази од тога да *поглед на свет* није збир свих облика човекове духовне делатности: естетских, етичких, религиозних и теоретско-научних, већ оно што је изван и изнад њиховог збира.⁵¹²

Прво Манхајмово претходно питање је да ли нам је уопште дато иза културних објективизација нешто што зовемо *weltanschauung*, а друго је питање које је врсте вољни чин усмерен на културне објекте. Тек после одговора на ова питања може се разматрати проблем начина „на који садржаји појмљени у оквиру атеоријског искуства могу бити трансформисани у теоријски, научни оквир“,⁵¹³ односно отвара се пут до одговора „како се тоталитет који називамо дух, *Weltanschauung* епохе, може извести из разних „објективизација“ те епохе – и како се може доћи до његовог теоријског објашњења“.⁵¹⁴ Методолошки вид овога питања је: „Како у оквиру науке можемо описати јединство које осећамо у свим делима која спадају у исти период, а да се то може пратити и проверити?“⁵¹⁵

⁵¹⁰ Исто, 162.

⁵¹¹ Исто, 163.

⁵¹² Исто, 119.

⁵¹³ Исто, 120.

⁵¹⁴ Исто, 154.

⁵¹⁵ Исто, 155.

Специфичност производа културе је у томе што они, да би се разумели, морају бити схваћени као „нешто по себи“, без обзира на њихову посредничку функцију, а затим се и у њиховој посредничкој функцији требају препознати два вида: један је израз, а други документ. Сваки, наиме, производ културе има три различита „слоја значења“: а) објективно, б) експресивно, и в) документарно или доказно значење.⁵¹⁶

Манхајм уводи у област између интуиције и теорије „нетеоријско значење“ као модел значења који је између проживљеног доживљаја и теорије, а који се односи на већи део експресивног и документарног значења.⁵¹⁷

Сви чисто визуелни, формални елементи – третман простора, начин композиције – у Манхајмовом концепту се називају објективним, јер се могу схватити без указивања на уметникову свест.⁵¹⁸ Без овог значења не може постојати ликовно уметничко дело. Све што је потребно за исправно разумевање овог слоја значења јесте тачно поимање неопходних структурних карактеристика односног чулног поља.⁵¹⁹ Међутим, свака линија, сваки облик, речју, сваки формативни елемент медијума има, уз објективно, „визуелно естетско значење или облик“, барем и експресивно значење. „Намеравани експресивни садржај“⁵²⁰ треба схватити као намеравани објект у уметниковом уму, непромишљеном свесношћу која нема никакве везе с теоријским знањем. Експресивно значење се не може установити без „анализе историјског оквира“ и за његово проучавање се примењују исте методе као у било ком чињеничном историјском истраживању. За тумачење експресивног значења неопходно је познавати намеру као и добро познавати приступе и специфичности епохе да не бисмо погрешно тумачили дела која јој припадају.

Трећа димензија значења културног предмета – документарно значење – није међутим намеравани објект за уметника. Оно може постати намеравани (интендирани) објект само за посматрача. Са гледишта уметника, оно је само

⁵¹⁶ Исто, 121. Можда није сувишно на овом месту подсетити да Манхајм феноменолошком анализом установљава слојеве уметничког дела готово десетлеће пре Романа Ингардена (Roman Ingarden) и више од два десетлећа пре Николаја Хартмана (Nicolai Hartmann).

⁵¹⁷ Исто, 146.

⁵¹⁸ Исто, 128.

⁵¹⁹ Исто, 130.

⁵²⁰ Исто, 132.

несвесни нуспроизвод.⁵²¹ Став уметника је стварање или обликовање, а посматрача разумевање. „Тоталитет који зовемо „дух“ (епохе) дат нам је у том модусу „документарног“ значења; то је перспектива у којој поимамо елементе који стварају глобални поглед креативног појединца или епохе.“⁵²² Манхајм, дакле, основу за „научно објашњење визије света“ налази у документарном значењу које постоји у сваком производу културе. У том значењу се одражава глобални поглед на свет и анализом документарног нивоа може се доћи до научног објашњења тога погледа. При томе, међутим, треба на уму увек имати дистинкцију између стандарда научности који је досегнут у егзактним наукама и стандарда у подручју уметности у којима теорија не почива на тачности, већ се ограничава на „индикацију“, „апроксимацију“ или „профилисање“ одређених кореспонденција.⁵²³

Контрола ваљаности разумевања документарног слоја културног дела спроводи се преко следећих критеријума: први је тај да тумачења документарног значаја морају да покрију потпуни опсег културних појава неке епохе објашњавајући сваку од њих без изузетка и контрадикције, а други: производи културе које узимамо у обзир при документарном тумачењу, сами, без грешке, намећу или искључују одређена тумачења.⁵²⁴ Методе историјског истраживања погледа на свет се показују као самосталне у односу на методе природних наука: „Разумевање и тумачење као исправни начини утврђивања значења дошли су да допуне историјско-генетско објашњење и да помогну у одређивању историјско-менталног у временској димензији.“⁵²⁵

Резултате и моделе феноменолошког приступа делима културе које је применио Карл Манхајм Ервин Панофски је преузео и модификовао.

Насупрот уобичајеном мишљењу да су „иконолози“ Варбург и Панофски незаинтересовани за форму и стилске карактеристике уметничких дела, и код једног и код другог иконолошка метода је настала као пут према решењу питања стила. Стил је у историји уметности од Винкелмана био предмет који је осигуравао тематску аутономију историји уметности. Он је био унутрашња логика уметности и

⁵²¹ Исто, 134.

⁵²² Исто, 126.

⁵²³ Исто, 152.

⁵²⁴ Исто, 142.

⁵²⁵ Исто, 165.

историја уметности је и као свој предмет и као потврду свог строго научног карактера поставила откривање закономерности развоја стила кроз историју. Биографски наративи са којима историја уметности почиње у Италији у 16. столећу склоњени су у други план. У првом плану преобладајућа тема је била форма и њен живот у облику разних стилова. Основа њихових промена код Велфлина је сведена на чисто гледање које је код свих људи једнако и није везано ни уз какво културно предзнање.⁵²⁶ Истина, Варбург и Панофски су при решавању енигме стила давали мање значаја истраживању области форме него потрагама за узроцима промене форме у подручјима било асоцијативне било историјске психологије⁵²⁷ и филозофије, због тога што изворно тло и корен стила нису видели у самосталности визуелне форме него у подручјима којима се баве психологија и филозофија.⁵²⁸ Али, сам стил и узроци његове генезе били су предмет и њиховог примарног научног интереса. Хајнрих Велфлин се, међутим, држао области формалног и био историчар уметности који је овај приступ у највећој мери оснажио и проширио, па на одређен начин тиме и сузио историју уметности.

Млади Ервин Панофски је у тексту који је имао исти наслов као и Велфлиново објављено предавање⁵²⁹ довео у питање методско-филозофску заснованост Велфлинових појмовних парова. Њихово емпиријско-историјско

⁵²⁶ Hans Belting, *Kraj povijesti umjetnosti?*, 68.

⁵²⁷ Сам Варбург историју уметности види у функцији још ненаписане „историјске психологије људског израза“. А. Warburg, *Talijanska umjetnost i internacionalna astrologija u palači Schifanoja u Ferrari*, 172. Гомбрих Варбургову психологију препознаје као „културну психологију“. Е. Н. Gombrich, *Tributes*, New York 1984, 117 – 137. Варбургова иконологија као наука о ликовном изразу стајала је уз лингвистику, као науку о говорном (писаном) изразу, и комплетираше науку које се баве изразом.

⁵²⁸ Као што се доласком међу Пуебло Индијанце Варбург обрео у средини која му је омогућила да се непосредно упозна са једном развојном фазом човечанства која је опстала у окружењу најразвијенијег дела цивилизације тако се и Панофски у сусрету са филмом нашао у ситуацији да уживо посматра како се решава општи проблем свих, па и старих уметности, проблем како „баратати нестилизованом стварношћу и како је снимити тако да резултат има стила“. Erwin Panofsky, *Stil i medijum filma*, у: Erwin Panofsky, *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umjetnosti*, 77.

⁵²⁹ Erwin Panofsky, *Problem stila u likovnoj umjetnosti*, превео Zoran Gavrić, у: Erwin Panofsky, *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umjetnosti*, 53 – 61. Кључни теоретски и методолошки текстови Е. Панофског су преведени на српски или хрватски. Уз ову књигу у којој је Зоран Гаврић приредио и превео већи број за нашу тему релевантних чланака скрећемо пажњу на превод Жарка Домљана: Erwin Panofsky *Povijest umjetnosti kao humanistička disciplina*, у: *Život umjetnosti* 13, Zagreb 1971, 86 – 96, и Erwin Panofsky *Ikonografija i ikonologija: uvod u proučavanje renesansne umjetnosti*, у: *Život umjetnosti* 17, Zagreb 1972, 67 – 79. те превод Светозара М. Игњачевића најобимнијег дела из ове тематике у којем је Панофски привео крају експлицитна разматрања методолошке проблематике: *Umetnost i značenje: ikonološke studije*, Beograd 1975.

важење му није било проблематично; за Панофског није у питању, нпр. „прелазак“ *линеарног у сликарско* од ренесансе до барока, већ је питање да ли се то кретање може „означити као пуки формални развој“. Панофски најпре проблематизује Велфлинов став да се, како он каже, „у општем „модусу“ приказивања, у његовој линеарности, његовој димензионалности, у његовој затворености читује само одређена „оптика“, одређен „однос ока према свету“, који би био потпуно независан од психологије једног времена“.⁵³⁰

Ни Велфлиново разликовање форме и садржаја Панофски не може да прихвати без ограничења. За Велфлина садржај је оно што има израз, као „нарочито осећање лепоте“ или „посебан степен натурализма“, док је форма „општи модус приказивања“ којим „треба да буду описане само приказивачке могућности једног времена“.⁵³¹ Али, за Панофског „то што једна епоха „гледа“ линеарно, а друга сликарски, није корен стила или узрок стила, већ феномен стила који није објашњење већ тражи објашњење“.⁵³² Питање није „зашто“ је уметничко дело такво какво јест него „шта оно значи“.⁵³³

Задатак који и Панофски поставља пред историју уметности јесте „да утврди опште „приказивачке могућности“ различитих стилских епоха и да их сведе на све јасније и тананије појмове“.⁵³⁴

Индукативни појмови које је Велфлин прогласио „основним“ потичу из емпирије и не могу да досегну област истинских „основних“ појмова, област у којој се показује и доказује, кроз могућност да досегне иманентни смисао уметничког дела, озбиљност науке о уметности. Ни област категорија историје уметности никако не може да буде емпиријска, већ искључиво трансцендентална област. Усмереност на смисао уметничког дела и дедуктивне појмове којима је извор у

⁵³⁰ E. Panofsky, *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, 55.

⁵³¹ *Исто*, 57.

⁵³² *Исто*, 60.

⁵³³ Основе са којих Панофски креће у истраживање већ овде указују на утицаје филозофија Паула Наторпа, Хајнриха Рикерта и нарочито естетике Макса Дворжака. Већ на самом почетку каријере Панофски је поставио испред себе велике теме из области методологије историје уметности којима ће се бавити у следећих двадесетак година, а којима ће завршни облик дати тек у шестој деценији 20. столећа. Циљ дугог низа његових теоретских разматрања је утврђивање обима и структуре предмета историје уметности, прецизирање њене појмовне апаратуре и изградња методе, или, речју, долазак до историје уметности као строге хуманистичке науке.

⁵³⁴ E. Panofsky, *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, 59.

регији смисла пронашао је Панофски у опусу Алојза Ригла и то је своје откриће обелоданио 1920. године у спису *Појам уметничког хтења*, а самог Ригла на истом месту прогласио „утемељитељем трансценденталне филозофије уметности“.⁵³⁵ Ригла, како цени Панофски, треба убројити у ону врсту истраживача „који су се савесно подухватили филозофског критицизма, и на основу најсвеобухватнијег познавања материјала, задатка да упркос свему продру до више-него-феноменалног схватања уметничких појава“, а то значи до озбиљног „научног непосредног сазнања“.⁵³⁶ Оно што Панофски истиче као нарочито важно је да се разуме да Риглово „уметничко хтење“ није психологистички појам до којег се може доћи апстракцијом. Уметничко хтење као „могући предмет сазнања науке о уметности (...) не може да буде ништа друго до оно што (не за нас него објективно) у уметничком феномену „лежи“ као коначни и последњи смисао“.⁵³⁷ „Уметничко хтење“ омогућује да се сваки уметнички феномен схвата као јединство, а задатак науке о уметности је „да ствара *a priori* важеће категорије које се (...) на уметнички феномен који треба да се истражи унеколико могу применити као мерило одређења његовог иманентног смисла“. Ове би категорије требале да означавају „форму уметничког непосредног сазнања“.⁵³⁸ „Нужност“ коју *уметничко хтење*, уколико је овај појам методолошки исправан, успоставља између појединих појава није у каузалном односу него у досезању јединственог смисла у целокупном уметничком феномену.

Трансценденталноуметнички начин посматрања уметничких дела нема за циљ потискивање чисто историјске историје уметности; намера је да он допуни историјски рад и за то се сматра далеко позванијим од психологизујућих приступа.

⁵³⁵ Е. Panofsky, *Појам уметничког хтења*, превео Зоран Гаврић, у: Е. Panofsky, *Расправе о основним питањима науке о уметности*, 79.

⁵³⁶ Е. Panofsky, *Расправе о основним питањима науке о уметности*, 80.

⁵³⁷ *Исто*, 85.

⁵³⁸ *Исто*, 87. Панофски је препознао да и ранији Риглови појмови – „оптичко“ и „тактилно“ („хаптично“) – иако су из области психолошко-емпиријског „не циљају на добијање генетичког објашњења или феноменалних супсумција, већ на разјашњавање смисла иманентног уметничким појавама...“ За каснији Риглов појмовни пар „објективистичко – субјективистичко“, који је касније развио у раду о холандском групном портрету „као израз за могући духовни став уметничког Ја према уметничком предмету“, Панофски тврди да се највише приближио категоријалној ваљаности. *Исто*, 88.

Велфлиновој тези да је развој уметности кроз историју у ствари независни развој форме Панофски не признаје ваљаност. Кретање уметности кроз време и њене промене у целини су симптоми кретања духа и историја уметности, која својим средствима истражује то кретање, може се свести на историју духа. Ово је теза која се мање или више засновано доводи у везу са широко распрострањеним одјецима учења М. Дворжака или, још више и пре, са изведеницама из Дилтајеве филозофије. Утолико предмет истраживања историје уметности као науке која се бави истраживањем једног облика испољавања духа није нужност каузалности, већ нужност смисла.

Опасности од непримереног тумачења смисла био је свестан сам Дворжак још 1913. године.⁵³⁹ Панофски ће за елиминацију опасности те врсте на путу откривања смисла употребити „традицију“. Он „традицију“ – чију ће корективну функцију разрадити и чврсто позиционирати у каснијим радовима – овде, у тумачењу смисла, сматра неопходном, али не као указивање на сам смисао колико као извор сазнања без којих је досезање смисла готово немогуће. Панофски пише да се уместо назива „традиција“ може употребљавати назив „документи“, пошто традицију чине исправе, уметничко-критичке оцене, теоријскоуметничке расправе, репродукције. Њихова функција је исправљачка и они „осигуравају само претпоставку за сазнање уметничког хтења“.⁵⁴⁰

Панофски тако уводи у разматрање о научности историје уметности корективни елемент који се према поступцима самог истраживања у каснијим списима показује могућим само као већа количина историјског знања у односу на знање којим се приступило истраживању било форме, било наративног предлошка, било *погледа на свет* у уметничком делу.

⁵³⁹ „Тако су готово попут лавине нарасли радови који се без чврсте подлоге баве опћеним повијесноуметничким теоријама, најдубљим питањима психологије умјетности, повијесном естетиком и филозофијом повијести, чиме је, премда том струјању захваљујемо и радове трајне вриједности, повијест умјетности ипак доспјела на криви пут, који ће је, ако се не пронађе неко рјешење, одвести у посвемашње разводњавање. То се рјешење, међутим, може састојати само у томе да се повијест умјетности врати оним задаћама које у сваком знанственом раду морају бити прве, задаћама методичног и суставног истраживања чињеничне грађе.“ Из излагања Макса Дворжак на конгресу немачких историчара уметности у Бечу 1913. W. S. Heckscher, *Geneza ikonologije*, 139, фуснота 16.

⁵⁴⁰ Е. Panofsky, *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, 91. Види и страницу 147 овог рада.

Тумачење и место које је Панофски дао „уметничком хтењу“⁵⁴¹ Алојза Ригла имало је одјека у научном свету.⁵⁴² Оно је било инспиративно за К. Манхајма, али је изазвало и критику Донера, на коју је Панофски одговорио расправом *О односу историје уметности према теорији уметности – Прилог расправи о могућности „основних појмова науке о уметности“*⁵⁴³ из 1925. године. Донер је приговорио „могућности и нужности *a priori* прихватљивих основних појмова науке о уметности“.

Панофски почиње одговор и широким и подробним елаборирањем разлике између основних појмовних парова који су априорни и постоје у форми апсолутне антитезе⁵⁴⁴ и појмова карактеризације који су апостериорни и који се односе на, у уметничком делу, различито решену трансценденталну апорију. „Појмови карактеризације“ су појмови историје уметности и односе се на само уметничко дело. Они се не крећу у апсолутним супротностима, већ „такорећи по једној

⁵⁴¹ Панофски ентитету „уметничког хтења“ приписује „сидетски“ карактер у Хусерловом смислу: тај ентитет није ни у свакидашњој ни у историјској стварности и он може да буде предмет мишљења помоћу *a priori* појмова. Код Едмунда Хусерла (Edmund Husserl, 1859 – 1938) *eidoc* се схвата као суштина, бит; метода његове феноменологије усмерена је на захватање суштине предмета и стања ствари те значењских и смисаоних садржина уз стављање у заграде њихове датости. Хусерл је поделио науке на сидетске, које се баве суштином ствари, и на оне науке које се баве чињеницама.

⁵⁴² Ханс Зедлмајр је у потпуности одбијао повезивање Риглових идеја са Кантом и утолико тумачења које су спровели Панофски и Манхајм сматра неуспелим. „Нарочито је сваки покушај уједињења Rieglovih назора с учењем Rickerta и Windelbanda о бити повијести потпуно безизгледан и противан духу Rieglovih учења.“ Hans Sedlmaуr, *Povijest umjetnosti kao povijest stila, Kvintesencija Rieglova učenja*, у: Umjetnost i istina, Zagreb, 2009, 65. Сам Зедлмајр прилагођава читање Риглових термина и тумачење Риглове теорије својим научним стајалиштима: „У Riegla је очито тако да је вањска укупна појава умјетничког дјела овисна о централним *принципима структуре* према којима су умјетничка дјела обликована.“ *Исто*, 50; Риглово „уметничко хтење“ Зедлмајр доводи у везу са појмом „објективног свеколиког хтијења“ до којег је дошла и којег је образложила неатомистичка социологија. Носитељ те „супраиндивидуалне воље“, која је реална снага, је одређена *група* људи која може бити различите величине. *Исто*, 49.

⁵⁴³ Erwin Panofsky, *О односу историје уметности према теорији уметности. Прилог расправи о могућности основних појмова науке о уметности*, превео Зоран Гаврић, у: Erwin Panofsky, *Rasprave о основним питањима науке о уметности*, 95 – 122.

⁵⁴⁴ Антитези „обиља“ и „форме“ корелат је антитеза „простора“ и „времена“ при чему начело „форме“ одговара опажајној форми „простора“, а начело „обиља“ опажајној форми времена; узајамно деловање „простора“ и „времена“ је априорни услов могућности њиховог решења. Из овога за Панофског произлази да је „уметничко дело онтолошки посматрано (...) сучељавање „форме“ и „обиља“ – методолошки посматрано, уметничко дело је сучељавање „времена“ и „простора“. Е. Panofsky, *Rasprave о основним питањима науке о уметности*, 96. Антитеза коју ће Панофски предложити 1940. године је „диференцијација – континуација“. Види страницу 152 овог рада.

клизној скали“ и означавају измирење основних супротности у бесконачно различитим могућностима.⁵⁴⁵

Његов закључак је да „основни појмови науке о уметности могу да се појављују само у форми апсолутних антитеза“⁵⁴⁶ и страно им је да карактеришу само уметничко дело. Они су априорни и важе независно од сваког искуства.

Оно што одређује стил, као опште начело уобличавања, је „уметничко хтење“ које не лежи у области емпиријског, па макар то био и његов најтананији део – психички регион, већ изван сваког искуства у области априорног, односно трансценденталног. До њега се долази тумачењем смисла дела. Дело је једно од могућих решења праисконског спора између обиља и форме, односно између простора као *једног* и времена као *обиља* на методолошком плану.

Реципроцитет емпиријске и теоријске науке о уметности је последица чињенице да уметничко дело, „као и сви производи обликовног духа – по својој природи има двојако својство, да је, с једне стране, *de facto* условљено односима временским и просторним, и да, с друге стране, по својој идеји образује безвременско и готово апсолутно решење *a priori* постављених проблема...“⁵⁴⁷

Изазван на расправу о односу историје уметности и теорије уметности као односу емпиријске и критичке науке о уметности,⁵⁴⁸ Панофски утврђује и позицију треће науке о уметности, која није стављена у наслов списка – интерпретативну науку о уметности која се бави смислом уметничког дела, а коју ће кроз радове који следе профилисати и именовати иконологијом.

Дакле, полазећи од врсте и употребе појмова у појединим наукама које за предмет имају уметност, Панофски, одговарајући на приговоре Донера, разликује: 1. теоријску науку о уметности која развија основне априорне појмове и формулише уметничке проблеме; 2. историју уметности као чисту науку о стварима која указно-показним појмовима означава чулна својства уметничког дела и појмовима тумачења и карактеризације одређује „стил у спољашњем смислу“ као збир „критеријума стила“; 3 интерпретативну науку о уметности која се бави

⁵⁴⁵ E. Panofsky, *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, 102.

⁵⁴⁶ *Исто*, 100.

⁵⁴⁷ *Исто*, 114.

⁵⁴⁸ Касније, на другом месту Панофски ће однос између теорије уметности и историје уметности представити као однос поетике према историји књижевности. Види страницу 153 овог рада.

унутрашњим смислом уметничких дела, односно „уметничким хтењем“,⁵⁴⁹ до чијег схватања може да се допре само заједничким деловањем историјског и теоријског начина.

У спису *О проблему дескрипције и тумачења садржаја дела ликовне уметности* из 1932. године очит је отклон Панофског од згуснутог теоретског приступа ослоњеног на Кантово критицизам у радовима насталим у трећем десетлећу 20. столећа. Истина и овде се на почетку преко Хајдегера (Martin Heidegger) позива на Канта, али изгледа да је то тек додатак конструкцији да би се њена структура употребом снажне речи „насиље“ више истакла.⁵⁵⁰

У овом тексту Панофски је пре свега посвећен истраживању значења слојева уметничког дела и филозофски интерес скреће од теоретских апорија према „смислу“ како су га поставили Хајнрих Рикерт (Heinrich Rickert) и Макс Вебер (Max Weber), и на његову везу са уметничким делом коју је успоставио Манхајм.⁵⁵¹ Овде Панофски први пут користи интерпретативну науку о уметности која интерпретира – у ранијим радовима предмет интерпретације је било „уметничко хтење“ као унутрашњи смисао уметничког дела – а сада је то „историјски садржај уметничког дела“.

⁵⁴⁹ E. Panofsky, *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, 115.

⁵⁵⁰ Реч „насиље“ Панофски користи у Хајдегеровом смислу: „Несумњиво је да свака интерпретација, показујући оно што говоре саме речи, помоћу онога што би оне хтеле да кажу, нужно употребљава извесно насиље.“ Хајдегер: оно што говори интерпретатор Кант никако није могао да каже, „јер ни у једном филозофском сазнању не мора да буде одлучујуће оно што се изговара, него оно што се, као што је неизречено, у ономе реченоме показује...“ Erwin Panofsky, *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, 138.

⁵⁵¹ Сличност у конципирању кључних расправа једног и другог, Манхајмове *О тумачењу визије света* (1922) и *О проблему дескрипције и тумачења садржаја дела ликовне уметности* (1932) Панофског, само је површински ниво њихове блискости. Познато је да је Панофски модификовао Манхајмов концепт теоретског одређења „погледа на свет“ и учинио га основом своје иконолошке методе, али је од већег значаја то што је Панофски преузео од Манхајма феноменолошки третман структуре уметничког дела, као и то што је, под утицајем Манхајмовог давања предности Дворжаковом гледишту у односу на Риглово, интерес својих истраживања преместио са начела убличавања (стила) и трагања за уметничким хтењем као јединственим и начелним смислом дела и кореном стила, на уметност као симптом духа у Дворжаковом и Касиреровом смислу. Међутим, утицај у односима Манхајма и Панофског није био једносмеран: у горе наведеној расправи Манхајм се позива на анализе Риглове историје уметности које је спроводио Панофски. Види страницу 135 овог рада, фуснота 509.

Сваком слоју смисла уметничког дела⁵⁵² Панофски одређује одговарајући начин научног третирања и корективе резултата до којих се истраживањима долази. Примери којима илуструје своје методолошке тезе у овом раду добијају више простора него што су имали у ранијим; тако он овде прави лук од Зеуксиса, преко Лукијана и Гриневалда (Grünewald), до Франца Марка (Franz Mark) преко којег се улази у проблем „чисто дескриптивног приказа слике.“ Лукијан (2. столеће) је ликовно дело из 5. столећа п.н.е. описивао са својих хронолошких позиција на „основу опажања о појединачном објекту, али не и на основу знања о општим начелима уобличавања, тј. на основу сазнања о стилу“, знања које може да се досегне само кроз „историјско промишљање“.⁵⁵³ Слика *Мандрил* Франца Марка уводи нас у ситуацију која је супротна претходној: у Лукијаново време начела представљања у грчкој уметности већ су била исчезла – експресионистичка начела представљања која владају на Марковој слици још нису упозната. И у једном и у другом случају, „онај ко описује једно уметничко дело, по времену и начину настанка непознато, мора да га сврста у историју стила пре него што ће га описати“, уколико претендује на исправност. Због тога се већ и чиста дескрипција уметничког дела показује као откривање чисто феноменалног смисла и у ствари је интерпретација повести уобличавања или имплицитно укључује ту интерпретацију. Иконографско откривање значењског смисла још је удаљеније од једноставне констатације. На примеру тумачења слике Франческа Мафеија (Francesco Maffei) у вези са питањем да ли она приказује Салому или Јудиту Панофски долази до закључка да је критеријум за исправност откривања значењског нивоа смисла „учење о типовима“.⁵⁵⁴ За треће, последње и највише подручје смисла до којег досеже интерпретација, а које је К. Манхајм назвао „документарним смислом“ – на шта се такође неизоставно скреће пажња при приказивању и анализи рада Панофског – Панофски предлаже назив „суштински смисао“.⁵⁵⁵ Иза „феноменалног

⁵⁵² За увод у представљање и проучавање смисла у уметничким делима Панофски наводи пример најубичајенијег чина из свакидашњег живота: пример човека који поздравља познаника на улици подизањем шешира. Кад се представља иконологија Е. Панофског ретко се пропушта прилика да се овај пример не представи као блага модификација ранијег примера човека који на улици даје милостињу, а којег у исту сврху користи Манхајм. К. Манхајм, *О тумачењу визије света*, 122 – 123.

⁵⁵³ Е. Panofsky, *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, 131.

⁵⁵⁴ *Исто*, 136.

⁵⁵⁵ *Исто*, 139.

и значењског смисла“ и у уметничким продуктима као и у свакодевици „лежи последњи суштаствени садржај: нехотично и несвесно самоочитовање начелног односа према свету“, било да је то „самоочитовање“ појединог аутора, било епохе, народа или културе. О томе „односу према свету“ или, како каже Панофски, „од квантума „енергије погледа на свет“ зависи и величина једног уметничког дела без обзира је ли реч о Сезановој *Мртвој природи* или Рафаеловој *Мадони*. Највиши задатак интерпретације је да продре у овај последњи слој смисла. Интерпретација ће досећи циљ када „целокупност момената деловања (дакле не само оно што је предметно и иконографско, него и чисто `формалне` чиниоце, распоред светлости и сенке, артикулацију плохе, па и вођење четкице, длета или писаљке) докучи и докаже као `документ` једног јединственог смисла *погледа на свет*“. Притом треба имати на уму да нам овде, премда је ликовно дело постављено у раван филозофског или религиозног схватања, текстуални извори нису од претеране користи.

Извор тумачења суштинског смисла је оно што Панофски у овом раду назива „праоднос интерпретаторовог *погледа на свет*“.⁵⁵⁶ Овај „праоднос“ ће касније у завршном раду на конструкцији иконолошке методе бити назван „субјективни доживљај садржаја“ или „синтетичка интуиција“.⁵⁵⁷

Тему „традиције“ као контролора и гаранта за исправност резултата субјективних тумачења феноменалног, значењског и суштинског смисла уметничког дела коју је отворио у чланку о Ригловом „уметничком хтењу“, Панофски у овом спису проширује и детаљније рашчлањује. У функцији контроле *феноменалног смисла* традиција је „повест уобличавања“, а као контрола *значењског смисла* „повест типова“. Објективни коректив *поглед на свет* као извора којим се долази до суштинског смисла и који не допушта да „насиље“ тумачења пређе одређене границе и постане „фантазмоморична самовоља“ Панофски налази у општој повести духа „која нам разјашњава шта је сходно *погледу на свет* било могуће у одређеној епохи и одређеној култури“.⁵⁵⁸

У овоме спису Панофски је изнео први нацрт своје интерпретативне методе. Метода овде презентована проћи ће кроз још две обраде: 1939. и 1955. године. Тад

⁵⁵⁶ Исто, 140.

⁵⁵⁷ Види страницу 156 овог рада.

⁵⁵⁸ Е. Panofsky, *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, 141.

ће структурално и термилошки добити потпуни облик оно што је познато као иконолошка метода Е. Панофског.⁵⁵⁹

Свој завршни поглед на целину наука које се баве уметношћу, на њихове врсте и предмет, Панофски ће изнети 1940. године у спису *Историја уметности као хуманистичка дисциплина*.⁵⁶⁰ Овде ће он заокружити и одговоре на теоретска питања која су га заокупљала два десетљећа, а пре свега даће и одговор на питање шта је стил. Сама историја уметности овде је представљена као комплексна наука састављена од археологије,* теорије уметности и интерпретативне историје уметности.

У овом чланку Панофски од слојева значења уметничког дела скреће интерес на само уметничко дело, а смисао оставља само у једном од три елемента уметничког дела: садржају. Дело, наиме, има три битна елемента: материјализовани облик, идеју – у архитектури и примењеним уметностима идеја је функција или намена предмета, у пластичним уметностима тема – и садржај, који је као смисао дела предмет истраживања историчара уметности. Садржај, који је предмет истраживања историје уметности, је за Панофског „темељно искуство народа, раздобља, класе, религиозног или филозофског става – све то несвјесно уобличено по једној особи и кондензирано у једном дјелу“.⁵⁶¹ Научник из

⁵⁵⁹ И код Панофског се као и код Варбурга уочава врло дуг и сложен пут доласка до иконолошке методе. „Иконологија“ се 1939. јавља у наслову књиге (*Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1939.), а да се у текстовима у књизи и не спомиње. Оно што ће касније бити именовано иконолошким методом овде се назива „иконографија у дубљем смислу“. У издању књиге из 1955. (*Meaning in the Visual Arts*, Garden City, N.Y. 1955) она нестаје из наслова, али у *Уводу* из претходне књиге који је са проширењем објављен и у овој, добија дефиницију.

⁵⁶⁰ Наводимо по: Erwin Panofsky *Povijest umjetnosti kao humanistička disciplina*, превео Жарко Домљан, у: *Život umjetnosti* 13, Zagreb 1971, 86 – 96. Erwin Panofsky *Ikonografija i ikonologija: uvod u proučavanje renesansne umjetnosti*, превео Жарко Домљан, у: *Život umjetnosti* 13, Zagreb 1972, 67 – 79.

* Археологија овде замењује историју уметности из ранијих списа када она у овоме постаје кровни појам за науку о уметности. Уобичајено је археологију још средином прошлог столећа било схватати као општу науку о старинама, и у том је смислу вероватно користи и Панофски. Овај термин се пре свега код Панофског односи на скуп поступака којим се утврђује стање предмета, његова аутентичност, аутор, место и време настанка, преко истраживања самог дела и докумената који су у вези са њим. Види страницу 227 овог рада.

⁵⁶¹ Erwin Panofsky *Povijest umjetnosti kao humanistička disciplina*, 91. На основу овога Панофски износи тезу вредну дискусије да машина за предење као „најимпресивнија манифестација идеје функционалности и апстрактна слика као „најимпресивнија манифестација чистог облика“ носе и откривају „минимум садржаја“. Међутим, ако је „садржај“, како каже, Панофски „темељно искуство

природних наука има пред собом свој предмет коме може одмах приступити. Хуманиста свој предмет – садржај тек мора да успостави.⁵⁶² Он спроводи рационалну археолошку анализу, али, да би дошао до свог предмета, мора ангажовати „мисаони процес који је по свом карактеру синтетички и субјективан: он мора да мисаоно ре-активира поступке и ре-креира творевине“.⁵⁶³ Интуитивна естетска ре-креација укључује проматрање и оцену „вредности“ као што то чини и обичан посматрач или слушалац. Питање вредности уметничког дела Панофски, међутим, у својим радовима занемарује. Циљ комплексне историје уметности од њеног археолошког, преко теоретског, до херменеутичког нивоа је смисао уметничког дела. Такво опредељење захтева претходни одговор на методолошко питање: „Како је могуће изградити повијест умјетности као озбиљну знанствену дисциплину кад сами предмети којима се она бави почињу постојати тек посредством ирационалног и субјективног процеса?“ Историја уметности се у утврђивању уметничког дела користи методама природних наука, али битан одговор на битно питање: *што је уметничко дело?* даје се „стилистичким“ тумачењем у коме су „интуитивна естетска ре-креација и археолошко истраживање“ међусобно повезани тако да опет чине „органичну ситуацију“ у којој се одвија и однос докумената и уметничког дела. И овде процеси ре-креације и археолошког истраживања не следе један за другим: они се преплићу и узајамно потврђују. Схватање смисла значи успоставу предмета историје уметности.⁵⁶⁴ Још једном: предмет историје уметности није дат пред истраживача, већ се он самим истраживањем успоставља. Предмет истраживања историчара уметности је и његов

народа, раздобља, класе, религиозног или филозофског става“, не смета да се машина за предење и апстрактна слика покажу као носиоци „максимума садржаја“.

⁵⁶² Ово је директна имплементација генетичке теорије Паула Наторпа (Paul Natorp, 1854 – 1924). По овој теорији једног од најзначајнијих представника марбуршке новокантовске школе предмет спознаје није унапред дат већ се он мора успоставити из основних услова саме спознаје, и он утолико нема стално бивствовање већ је у сталном постајању. Чини се да је макар у овој фази Панофски био под већим утицајем старе марбуршке филозофске школе него под утицајем њеног настављача Е. Касирера.

⁵⁶³ У својим теоретским радовима Панофски је веома ретко заокупљен естетском димензијом уметничког дела. Један од изузетака је овај спис. Естетска позиција коју Панофски заузима према уметничким делима је она која се заснива на Хусерловој феноменологији: уметничка дела за њега су произведени предмети који имају интенцију и „траже“ да их доживимо естетски. (Erwin Panofsky *Povijest umjetnosti kao humanistička disciplina*, 90) Панофски их одваја од „практичних предмета“ које дели на средства комуникације и оруђа.

⁵⁶⁴ Erwin Panofsky *Povijest umjetnosti kao humanistička disciplina*, 92.

результат: материјални, фактички или, како га назива Панофски, „археолошки“ ниво уметничког дела је тек повод и први корак у историјскоуметничком истраживању. У последњем кораку – интерпретативном, успоставља се уметничко дело у својој целини као материјални предмет са својим смислом до којег се путем интерпретације дошло.

Слику историје уметности Панофски почиње да гради кроз поређење природних и хуманистичких наука. Упркос томе што ове науке имају различит предмет, и један и други, и научник и хуманист – који је по битном одређењу историчар – почињу процес истраживања са опажањем одређеног предмета, и обојица, без обзира да ли су тога свесни или не, следе принцип „претходне селекције“ који у случају научника намеће теорија, а у „случају хуманиста опће повијесно схваћање“.⁵⁶⁵ И у једној и у другој науци методолошки, након посматрања предмета, следи његово „дешифровање“ и тумачење. „На крају резултате треба класифицирати и повезати у цјеловит систем који `има смисао`“. И сваки корак према систему, још више него избор материјала, предодређен је „опћим повијесним схваћањем“ и „претпоставља онај претходни као и онај наредни“.

Оно што су у природним наукама инструменти, у хуманистици су документи који су и сами настали у току процеса који се жели проучавати. Али, ту се срећемо са „зачараним кругом“ за чије је именовање Панофски од филозофа позајмио термин „органична ситуација“: „Чини се да почетак нашег истраживања увијек унапријед претпоставља крај и да су документи који би требало да освјетле дјела једнако тако загонетни као и она сама.“⁵⁶⁶ Међутим, ипак се не налазимо у слепој улици, и Панофски овде презентује ситуацију у хуманистичким наукама коју ће касније, пре свега у природним наукама, Т. Кун (Thomas Kuhn) назвати „променом парадигме“:⁵⁶⁷ „Свако откриће неке непознате повијесне чињенице и свако ново тумачење познате `пристајат ће` у прихваћено опће схваћање и тако га потврдити и допунити, или ће, с друге стране, потакнути мање или чак темељите

⁵⁶⁵ Исто, 88.

⁵⁶⁶ Исто, 89.

⁵⁶⁷ Tomas Kun, *Struktura naučnih revolucija*, Beograd 1974, 45 – 46, 145.

коректуре у том прихваћеном опћем схваћању и тако бацити ново свијетло на све што је отприје било познато.⁵⁶⁸

Уз одређења саме историје уметности као хуманистичке науке, у овом раду ће Панофски уложити труд како би одредио историчара уметности и то кроз утврђивање разлике не само између њега као хуманисте и научника природњака већ и кроз утврђивање разлике између историчара уметности и „обичног гледаоца“, „оцењивача“ и „познаваоца“ уметности.⁵⁶⁹ „Оцењивач“ је онај који упућује на разумевање уметности без напорног археолошко-историјског рада – лингвистичког и архивског, а „*connaisseur*“, познавалац, је сакупљач или кустос који своје знање свесно ограничава на идентификацију уметничких дела с обзиром на датум, ауторство, процену вредности и стања уметничког дела. Међутим, он у други план ставља „изграђивање историјског погледа“.⁵⁷⁰ Од обичног гледаоца историчар уметности се разликује по томе што је свестан тога да његова културна спрема није у сагласности са спремом људи неке друге земље или раздобља. Историчар уметности ће „студирати обликовне принципе који одређују начин приказивања видљивог свијета, односно, у архитектури, начин на који се примјењује оно што бисмо могли назвати грађевним обиљежјима и тако изградити повијест `мотива`“. Он ће проматрати преплитање утицаја из литерарних извора и деловање самосвојног развитка стила, како би успоставио повест иконографских формула или „типова“. Учиниће све што је у његовој моћи да се приближи социјалним, религиозним и филозофским схватањима других раздобља и земаља како би могао исправити свој субјективни доживљај садржаја. „Поступајући тако његов ће се естетски опажај адекватно промјенити и све више прилагођавати оригиналној `намјери` дјела.“⁵⁷¹

Оно на чему историчар уметности ради не састоји се у стварању „рационалне структуре на ирационалном темељу, него у развијању његова ре-креативног доживљаја, како би био у складу с резултатима његова археолошког

⁵⁶⁸ Erwin Panofsky *Povijest umjetnosti kao humanistička disciplina*, 90.

⁵⁶⁹ Исто, 92.

⁵⁷⁰ Исто, 93.

⁵⁷¹ Исто, 93. Естетски суд се потпуно релативизује подвођењем под историјски смисао дела према коме се има естетски став.

истраживања уз истодобно провјеравање резултата археолошког истраживања према освједочењима до којих је дошао ре-креативним доживљајем“.

Археолошко истраживање је без естетске ре-креације „слијепо и празно“, а естетска ре-креација је без археолошког истраживања ирационална и често застрањује. Ослоњени једно на друго, ово двоје носе „систем који има смисао“, тј. пун историјски садржај.⁵⁷²

С обзиром да уметничко дело није само физички предмет, већ „предмет унутрашњег искуства“, историчар уметности га не може изразити појмовима који се употребљавају за физичке предмете. За њега је неизбежно „да мисли и да се изражава у категоријама као што су `утјецаји`, `линије еволуције` итд., као што је за природне знаности неизбежно да мисле и да се изражавају у категоријама математичких једнаци“. ⁵⁷³ Исто тако „унутрашње искуство“ историчара уметности није слободно ни субјективно, већ је усмерено намером уметника и због тога он не сме описивати свој лични доживљај дела.

Као што је и доживљај историчара уметности ре-креативан, тако и терминологија којом он описује предмете историје уметности треба да је реконструктивна: њоме се стилистичке посебности не описују као мерљиве или одредиве величине нити као „потикаји субјективних реакција, него као оно што свједочи о уметничкој `намјери`“. Стилистичке посебности се могу изразити само у облику алтернатива. Изрази којим се служи историчар уметности ће „тумачити стилистичке посебности дјела као специфична рјешења опћих `умјетничких проблема`“.

Панофски закључује да је „ограничен број таквих међусобно повезаних примарних проблема, који са једне стране дају неизмјерно мноштво секундарних и терцијалних проблема, док се с друге стране могу свести на једну темељну антитезу: диференцијацију насупротив континуацији“. ⁵⁷⁴

Питајући се на крају списка о смислу историје уметности као хуманистичке науке и смислу хуманистичке уопште, Панофски даје одговор, на начин на који га је

⁵⁷² Исто, 93.

⁵⁷³ Исто, 95. Фус-нота 21.

⁵⁷⁴ Исто, 94. Појмовни пар „обиље-форма“ Панофски преузима од Едгара Винда (који је био први студент који је у Хамбургу дипломирао код Панофског), Zoran Gavrić, *Erwin Panofsky: teorija umetnosti*, у: Erwin Panofsky, *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, 16 – 17.

и почео, кроз јукстапозицију хуманистичких и природњачких наука. Смисао историје уметности није да, као природне науке, „ухвати оно што би иначе умукло него да оживи оно што би иначе остало мртво“. Она нема за циљ да заустави време као природњачке науке, него га хоће реактивирати тамо где се оно само већ зауставило. Она у делима која „израњају из струје времена“ тежи да дохвати процесе у којима су она настала и постала то што јесу.⁵⁷⁵

Архи-антитеза простора као једног и времена као мноштва је и тема природних наука. У природним наукама је на основу релације између простора и времена постављена теорија релативитета. Та теорија међутим има потпуну примену и у подручју културног космоса: „Свемир културе као и свемир природе просторно-временска је структура. Година 1400. значи нешто посве друго у Фиренци него у Венецији, да не спомињемо Аугзбург, Русију или Цариград.“⁵⁷⁶

Историчар уметности доприноси тако развоју теорије уметности која би без историјске провере на примерима остала шема апстрактних општости. Теоретичар доприноси развоју историје уметности која би, „без теоретске оријентације остала само мноштво неуобличених појединости“. У основи, теорија уметности се према историји уметности односи као поетика према историји књижевности.⁵⁷⁷

Поглед Панофског на савремени свет није ништа ведрији од онога са којим је Варбург завршио *Ритуал змије*: и природна наука и хуманистика су проистекле из ренесансе света и човека и оне су узајамна потреба и надопуна. И као што су заједно рођене, заједно ће умрети и ускрнути „ако судбина буде тако хтјела. Ако антропократска цивилизација ренесансе, као што се чини, води према `обратном средњем вијеку` – сатанокрацији насупрот средњовјековној теокрацији – нестат ће не само хуманистика него и природне знаности, и ничега неће више бити осим онога што служи диктату анималног“. При крају списа ипак је забележио властито уверење да то неће бити крај хуманизма: ватра запаљена Прометејевом „бакљом не може бити угашена“.⁵⁷⁸

⁵⁷⁵ Исто, 95.

⁵⁷⁶ Исто, 89.

⁵⁷⁷ Исто, 94.

⁵⁷⁸ Исто, 95.

У првом делу *Увода* својих *Иконолошких студија*⁵⁷⁹ Панофски заокружује схватање онога што је предмет историје уметности, утврђује које су њене методе, на чему оне почивају и шта је гаранција исправности резултата истраживања. Оно што му је након тога преостало као обавеза је именовање методе на коју смо ми фокусирани, а то ће Панофски у поновљеном и проширеном овом истом *Уводу* учинити петнаестак година касније.

У првом делу *Увода* Панофски разрађује оно чиме се бавио у чланку *О проблему дескрипције и тумачења садржаја дела ликовне уметности*. Овде се поново на примеру човека који поздравља скидањем шешира утврђују слојеви и носиоци значења у свакодневном животу. Први, *формални* ниво, који је састављен од чистих визуелних утисака, од комбинација линија и боја, је готово без икаквог значења. До њега се долази „чистом формалном перцепцијом“. Када конфигурација ових чистих формалних елемената буде идентификована као предмет – човек, а подизање шешира као поступак, из области чисте формалне перцепције прелази се у сферу *садржине* или *значења* за коју Панофски овде користи назив *фактуално значење*.⁵⁸⁰ Психолошке особине геста улазе у област за коју Панофски задржава назив из претходног рада *експресионално значење*. До овог значења се долази *емпатијом*. *Фактуално* и *експресионално значење* он сврстава у категорију *примарних* или *природних* значења до којих се долази на основу практичног искуства и извесне сензитивности. Тумачење скидања шешира као поздрава које се схвата разумом, а не чулима, Панофски сада назива *секундарним* или *конвенционалним* значењем.⁵⁸¹ И на крају, човек који поздравља „искусном посматрачу“ може открити све што улази у састав личности онога који поздравља: „поздрав“ имплицитно садржи време коме човек припада, његову националну, друштвену и образовну позадину, све до нивоа „начина посматрања ствари и реаговања на свет, што би се, кад би се рационализовало, морало назвати извесном филозофијом“. Ово значење је *битно* или *суштинско* значење, док су *примарно* или *природно* и *секундарно* или *конвенционално* појавна значења. *Суштинско* значење

⁵⁷⁹ Ervin Panofski, *Umetnost i značenje: ikonološke studije*, превео Светозар М. Игњачевић, Београд 1975.

⁵⁸⁰ Ervin Panofski, *Umetnost i značenje: ikonološke studije*, 19.

⁵⁸¹ Исто, 20.

је обједињавајући принцип: оно је у основи видљивог догађаја и објашњава његов разумом схваћен значај, као и форму у коју је видљиви догађај обликован.

Док је експресионално значење испод свесне сфере, суштинско је изнад ње.

Три слоја смисленог садржаја или значења која се налазе у догађају из обичног живота могу се разликовати и у уметничком делу: слој чистих форми носи „примарно или природно значење“ које се дели на „фактуално и експресивно“. Тај ниво Панофски назива „уметничким мотивима“, а до њих се долази „**предиканографском дескрипцијом**“ уметничког дела.⁵⁸² Други слој је „секундарна“ или „конвенционална“ садржина. Она се открива када се уметнички „мотиви“ или комбинација мотива коју Панофски назива „композиција“ повезује са „темама“ или „идејама“. Мотиви унутар секундарног или конвенционалног значења су му „представе“, а њихове комбинације „приче или алегорије“. „Идентификовање ових представа, прича и алегорија чини област **иконографије у ужем смислу**.“ До идентификације тема се долази путем тачне иконографске анализе. Панофски ће поновити од речи до речи да се до трећег слоја, којег назива „суштинско значење или садржина“, долази „утврђивањем оних основних принципа који показују суштински став једне нације, једног периода, једне класе, једне религиозне или филозофске вере – који се несвесно изражава у једној личности и кондензује у једном делу“.⁵⁸³ Када се са истраживања композиционих и иконографских особина уметничког дела, односно његових сопствених својстава, пређе на схватање дела као документа о уметниковој личности или о периоду у коме је настало или као документ религиозног става, онда уметничко дело са својим композиционим и иконографским особинама постаје знак „нечег другог“.

„Откривање и тумачење ових *симболичних вредности* (којих сам уметник обично није свестан и које се чак могу изразито разликовати од онога што је он свесно намеравао да изрази) јесте предмет онога што можемо **назвати иконографијом у дубљем смислу**, једног метода интерпретације који се појављује пре као синтеза него као анализа.“ Као што је тачна идентификација мотива

⁵⁸² Ervin Panofski, *Umetnost i značenje: ikonološke studije*, 21. Формалистичке синтагме да форма представља саму себе или има формалистичко значење Панофски је претходно назвао псеудоимпресионистичким. Теорија према којој „облик и боја говоре о облику и боји и то је све“ за Панофског „напросто није тачна“. Erwin Panofsky *Povijest umjetnosti kao humanistička disciplina*, 92.

⁵⁸³ Ervin Panofski, *Umetnost i značenje: ikonološke studije*, 23. Види страницу 148 овог рада.

предуслов за тачну „иконографску анализу у ужем смислу“, тако је тачна анализа представа, прича и алегорија предуслов за тачну „иконографску интерпретацију у дубљем смислу“.⁵⁸⁴

Међутим, без обзира у ком слоју уметничког дела вршили истраживање, „наше идентификације и интерпретације ће зависити од наше личне спреме и управо из тога разлога морају се кориговати и контролисати увидом у историјске процесе чији се укупни збир може назвати *традицијом*“.⁵⁸⁵ Поузданост властитог практичног искуства при предиконографској дескрипцији обезбеђујемо уколико га „подвргавамо једном руководећем принципу који се може назвати *историја стила*“.⁵⁸⁶ Пошто ни само познавање специфичних *тема* и *идеја* преко литерарних извора не гарантује тачност *иконографске анализе*, она се коригује испитивањем *историје типова*.⁵⁸⁷

Да би се схватили принципи који одређују „избор и представљање *мотива*, као и стварање и интерпретација *представа, прича и алегорија*, те принципи који осмишљавају чак и формални распоред и употребљени технички поступак“, потребна нам је, каже Панофски, „једна ментална способност слична оној коју поседује дијагностичар – способност коју не могу да означим боље до прилично дискредитованим термином *синтетичка интуиција* и коју боље може развити неки талентовани лаик него неки стручњак-ерудита“.⁵⁸⁸ Ова субјективна и ирационална способност која почива на интерпретаторовој психологији и *Weltanschauung*-у захтева више од практичног искуства и познавања литературе: примену објективног коректива. Наша се „синтетичка интуиција мора контролисати увидом у начин на који се, под променљивим историјским условима, *опште и битне тежње људског духа* изражавају специфичним *темама* и *идејама*. То је оно што се може назвати историјом *културних симптома* – или *симбола* у смислу термина Ернста Касирера“.⁵⁸⁹ Контрола се овде врши преко „што је могуће више докумената цивилизације, историјски везаних за то дело или групу дела,

⁵⁸⁴ Исто, 24.

⁵⁸⁵ Исто, 30.

⁵⁸⁶ Исто, 26.

⁵⁸⁷ Исто, 28.

⁵⁸⁸ Исто, 29.

⁵⁸⁹ О односу Касирера и Панофског види: Silvia Ferretti, *Cassirer, Panofsky, and Warburg, Symbol, Art and History*, New Haven and London 1989, 142 – 211.

докумената који сведоче о политичким, песничким, религиозним, филозофским и социјалним тенденцијама личности, периода или земље који се испитују“.

Премда и у овом спису своју теорије своди на шематски и табеларни приказ, он је увек свестан да је уметничко дело организам и да су све функционално одвојене и неповезане истраживачке операције у консеквенци стопљене „у један органски, недељив процес“.⁵⁹⁰

Дворжак је дошао до закључка да античка и средњовековна уметност нису имале суверене уметничке тежње. Стекле су их тек на крају готике и то у два различита модалитета: италијанском и северноевропском. Погледима Панофског на различите путеве севера и југа Европе према ренесанси који су трасирани различитом употребом литерарних и ликовних античких споменика претходила су истраживања Дворжака у којима он утицај антике на уметност ренесансе преко средњег века на северу потпуно минимализује: античке ликовне форме и композиције су остаци мртвог језика који је изгубио своје значење.⁵⁹¹ На однос античке и ренесансне уметности Панофски нема тако одсечан и једнозначан поглед. Са његовим погледом на однос који имају антика-средњи век-ренесанса упознајемо се у другом делу овог *Увода*. И његове као и оцене Дворжака се у потпуности разликују од оних које су о овим периодима изрицали ренесансни и каснији историчари уметности – Лоренцо Гиберти, Леон Батиста Алберти и Ђорџо Вазари (Lorenzo Ghiberti, Leon Battista Alberti, Giorgio Vasari). Али, не само да Панофски другачије вреднује средњовековну уметност. Он је види, за разлику од Дворжака, и као својеврсни продужетак античке: у италијанској и француској уметности 12. и 13. столећа Панофски указује на велик број случајева у којима се намерно и директно у једном случају приказују хришћански садржаји помоћу класичног античког начина приказивања (форме), а у другом на северу Европе антички садржаји средњовековним ликовним средствима. Тако се нпр. Христос на

⁵⁹⁰ Ervin Panofski, *Umetnost i značenje: ikonološke studije*, 30.

⁵⁹¹ Ликовни облици сликарства и скулптуре у целини се до 12. столећа употребљавају само као језик, као хијероглифи; тек у готици они губе само вербално значење (М. Dvořák, *Idealizam i naturalizam u gotičkoj skulpturi i slikarstvu*, 111). Тад тек престају да буду појмови или појмовни симболи који утеловљују божанску или људску истину (М. Dvořák, *Idealizam i naturalizam u gotičkoj skulpturi i slikarstvu*, 110). Фрагменти старе античке уметности су остаци без икакве унутрашње везе. „Њима су се служили као што се служи старим, мртвим језиком“. М. Dvořák, *Idealizam i naturalizam u gotičkoj skulpturi i slikarstvu*.

југу приказује на начин на који су се Херкулес или Орфеј приказивали у антици, а Лаокон на северу као ћелави старац у готичкој одећи.⁵⁹²

Након подробне анализе митографа – са којима је толико био занесен Варбург – Панофски долази до закључка да се у северној Европи формирао протохуманистички покрет унутар кога постоји интензивно занимање за класичне садржаје без обзира на класичне форме. Он се разликује од проторенесансног покрета из Провансе и Италије који се занима за класичне форме без обзирања на класичне садржаје.⁵⁹³

У ренесанси долази до поновне интеграције класичних садржаја и форми или – у терминологији Панофског⁵⁹⁴ – *мотива* и *тема*, што за њега није само хуманистичка, него и хумана појава. Али ренесанса није могла бити прост повратак класичној прошлости; људи су се изменили и нити су они могли да се једноставно врате у паганство, нити је њихова уметност могла да једноставно буде уметност Грка и Римљана. „Они су морали да настоје да створе један нов изражајни облик који се у стилистичком и иконографском погледу разликује и од класичног и од средњовековног, мада је сродан и дугује обома.“⁵⁹⁵

У делу текста којег је 1955. године додао⁵⁹⁶ *Уводу* у књигу *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* из 1939, Ервин Панофски веома јасно назначавача границу између иконографије и иконологије користећи при том паралелу између етнографије и етнологије: „Иконографија, дакле, подразумијева опис и класификовање предоци као што етнографија подразумијева опис и класификовање људских раса: она је ограничена, и тако рећи, помоћна наука која нам казује када је и гдје нека тема визуелно уобличена и помоћу којих специфичних мотива. (...) Утврђујући то, иконографија пружа непроцењиву помоћ у одређивању датума, подријетла, а понекад и аутентичности дјела; она приправља

⁵⁹² Ervin Panofski, *Umetnost i značenje: ikonološke studije*, 33.

⁵⁹³ Исто, 36.

⁵⁹⁴ Панофски није превише оптерећен прецизирањем термина које користи, као ни прецизним одређењима појмова. Стиче се утисак да он елементе које посуђује из појединих филозофема при градњи својих теоретских конструкција не користи у пуном капацитету, већ по својој потреби и то махом површно.

⁵⁹⁵ Ervin Panofski, *Umetnost i značenje: ikonološke studije*, 42.

⁵⁹⁶ Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Art*, New York, 1955. Наводимо по: Erwin Panofsky *Ikonografija i ikonologija: uvod u proučavanje renesansne umjetnosti*, превоо Жарко Домљан у: *Život umjetnosti* 17, Zagreb 1972, 67 – 79.

пријекно потребан темељ за све даљње интерпретације. Она међутим не иде за тим да сама интерпретира. Она сабира и класифицира податке, али се не сматра обавезном ни позваном да истражује подријетло и значење тих података: међусобне односе различитих `типова`; утјецај теолошких, филозофских или политичких идеја; намјере и склоности појединих умјетника и наручилаца; међусобни однос између препознатљивих појмова и визуелног облика који ти појмови попримају у сваком поједином случају. Укратко, иконографија, разматра само дио оних елемената који творе унутрашњи смисао умјетничког дјела и омогућују да тај смисао постане разумљив и комуникабилан.⁵⁹⁷ Као што „суфикс `графија` означаје нешто описно, тако суфикс `логија` – који долази од *λογος*, што значи `мисао` или `разум` – означаје нешто интерпретативно. (...) Зато ја замишљаам иконологију као иконографију која је стекла могућност да интерпретира и која је тако постала интегрални дио студија умјетности, умјесто да остане ограничена на статистичко утврђивање података. Постоји дакако при том становита опасности да се иконологија не понаша као етнологија, насупрот етнографији, него као астрологија насупрот астрографији“.⁵⁹⁸

Ернст Гомбрих

Ову последњу реченицу Панофског Ернст Гомбрих (Ernst Gombrich) ће поставити за мото *Уводу* у књигу *Симболичке слике*⁵⁹⁹ у коју је сабрао своје чланке о ренесансној уметности. Сам *Увод* Гомбрих је насловио *Циљеви и границе иконологије (Introduction: Aims and Limits of Iconology)*. Као и *Увод* Панофског, и овај Гомбрихов експлицира његове методолошке поставке. Његова презентација иконолошке методе је, чини се, нешто дифузнија и саму њену дефиницију теже је ухватити него што је то било код Панофског, али је несумњиво да у свом уводу

⁵⁹⁷ *Исто*, 69.

⁵⁹⁸ *Исто*, 70. У продужетку Панофски пише: „Иконологија је према тому, начин интерпретације умјетничког дјела који не произлази из анализе него из синтезе.“ У писму Хекшеру Панофски упућује на дубљи ниво разлике између иконографије и иконологије: „Разлика између иконографије и иконологије по мојем мишљењу није толико разлика између објеката колико између начина поступања – који, како то начини поступања *ipso facto* чине, производе различите врсте објеката.“ W. S. Heckscher, *Geneza ikonologije*, 158, фуснота 52.

⁵⁹⁹ E. H. Gombrich, *Symbolic Images*, London 1972.

Гомбрих одбацује општу тему и циљ иконологије Панофског – *суштински смисао*. Уз то, код њега не постоји ни претеран интерес за општу иконолошку тему коју је поставио Варбург – везу између уметности антике, средњег века и ренесансе.

И Варбург и Панофски настоје да допру до основе и закона по којем се одвија кретање уметности од антике преко средњег века до ренесансе. Први стил и слику сматра изразом човекове психе, а други опредељен за постулате филозофије од Бејкона, преко Канта, Дилтаја, Наторпа, Рикерта, Хусерла, Касирера до Хајдегера,⁶⁰⁰ уметничко дело и стил сагледава не само као носитеље властитог значаја и комуникације већ и као документе општег и суштинског смисла периода у коме су настали.

У свом истраживању постојаности и промене стила, Гомбрих⁶⁰¹ не прихвата да је основа стабилности и трансформације стила у „начину гледања“, уметничком хтењу или суштинском смислу. Он до решења покушава да дође смештањем уметничког дела у хоризонт семиотике: дело је преносилац, у свом медију, одређене поруке коју посматрач може да схвати. Ову теорију Гомбрих износи у

⁶⁰⁰ Утицај на Панофског могло је имати Хајдегерово тумачење уметности као „себе-у-дело-постављање-истине-битка“, које је блиско уметности као носиоцу суштинског смисла у теорији Панофског.

⁶⁰¹ Сер Ернест Ханс Јозеф Гомбрих (1909 – 2001) рођен је и одрастао је унутар елитног културног круга Беча. Отац му је био потпредседник Дисциплинског савета аустријског суда, а мајка пијаниста која је свирању на клавиру поучавала и Малерову сестру. Сам Гомбрих био је изванредан челист. Родитељи, Јевреји, су на прелазу 20. столећа прешли на лутеранство. У Бечу је похађао средњу школу и већ са 14 година написао есеј о начинима на који се процена у уметности мењала од Винкелмана до његовог времена. Историју уметности је студирао од 1928. на Бечком универзитету. Ј. Шлосер му је био ментор за дисертацију *Маниристичка архитектура Тулија Романа*. У Бечу је био под утицајем научног метода и филозофије Карла Попера (Karl Popper). Преко кустоса и психоаналитичара Ернеста Криса (Ernst Kris) упознао се са Фрицом Заксом, директором Варбурговог института у Лондону и захваљујући Крисовој препоруци Гомбриху је у Варбурговом институту 1936. додељен двогодишњи статус предавача. Гомбрих се преко Е. Криса упознао са „плодотворношћу“ психолошког приступа уметности. Заједно су били аутори књиге карикатура која је објављена у скраћеној форми 1940. На новооснованом Courtauld институту је 1938 – 39 држао недељна предавања о Ђорђу Вазарију. За време рата радио је у ВВС-у на хватању и превођењу онога што су емитовале немачке радио станице. Вратио се на Варбургов институт 1946. као главни истраживач именован од стране Зекса. У институту је и пре и после рата радио на Варбурговим списима. Од 1950. био је професор на универзитетима у Оксфорду, Кембриџу, Корнелу и Харварду и на више колеџа. Директор Института Варбург постао је 1959. Британско племство је добио 1972, а 1988. орден за заслуге. Постао је популаран након објављивања књиге *Сага о уметности* (1950). Предавања која је држао у Вашингтону 1956. објавио је 1960. у књизи *Уметност и илузија: студија о психологији сликовног представљања*. Велики број објављених есеја сакупио је у књигама од које су најпознатије *Медитације о Хоби хорсу* (1968), *Симболичне слике: студије о уметности ренесансе* (1972). Писао је много о старим мајсторима попут Боша (Bosch), Ботичелија, Леонарда, Пусена и знатно мање о новим – Пикасу, Кокошки, те теоретичарима уметности (Лесингу, Хегелу, Варбургу, Фројду, Малроу).

књизи *Уметност и илузија*, која је највећим делом посвећена истраживању „психологије и загонетке стила“. Он полази од става да слика није и не може бити верна репродукција визуелне стварности, већ је, попут језика релациона конструкција, конвенционална шема са својом традицијом.⁶⁰² Пуни потенцијал семиотичке теорије искористио је Гомбрих увођењем у тумачење стила менталне усмерености и очекивања примаоца информације.⁶⁰³

Овим приступом могло се објаснити трајање одређеног стила, али не и његова промена. При решавању овога проблема Гомбрих је изашао изван оквира семиотике и одговор нашао у ширем социјалном контексту. Пратећи прелаз уметничких облика од изгледа који су имали у Египту у оне које су попримили у Грчкој, Гомбрих основу промене налази у промени друштвене функције уметности. „Облик представљања не може се раздвојити од сврхе коју има нити од захтева друштва у којем је дати визуелни језик и усвојен.“⁶⁰⁴ Можда превише поједностављено, али не превише нетачно може се рећи да се по Гомбриховом мишљењу стил мења услед промене задатка који пред уметност поставља друштво, и утолико уметност пролази кроз историјске мене, а трајност задржава на основу антрополошко-психолошких својстава појединца.

У сенци мота свога *Увода* који сугерише опрез у тумачењу како иконологија не би постала испразно домишљање, Гомбрих доводи у питање став Панофског да је иконологија⁶⁰⁵ „откривање и тумачење (...) симболичних вредности (којих сам уметник обично није свестан и које се чак могу изразито разликовати од онога што је он свесно намеравао да ирази)“.⁶⁰⁶ Насупрот Панофском, Гомбрих најпре износи тврдњу да је управо уметникова „намера оно што примарно занима иконолога“, премда је „постало модерно да се то пориче“.⁶⁰⁷ Проблем са тумачењем је у томе што „у делу као таквом нема граница значењима која у њега могу бити учитана“.⁶⁰⁸

⁶⁰² Е. Н. Gombrich, *Umetnost i iluzija*, Beograd 1984, 88.

⁶⁰³ *Исто*, 183.

⁶⁰⁴ *Исто*, 91.

⁶⁰⁵ Панофски је назива и „дубинска иконографија“ с обзиром да треба досегнути „унутрашњи смисао“.

⁶⁰⁶ Ervin Panofski, *Umetnost i značenje: ikonološke studije*, 24.

⁶⁰⁷ Gombrich 1972, 3; у чланку *Drveni sanduk Josepha Beuysa – konfrontacija sa načelima deskripcije i tumačenja dela likovne umetnosti Erwina Panofskog*, ауторка Margarethe Jochimsen заступа исту позицију. У: *Gledišta*, Beograd, 3 – 4, 1987, 63.

⁶⁰⁸ Е. Н. Gombrich, *Symbolic Images*, 7.

Унутар таквог сагледавања основног предмета иконологије Гомбрих налази решење у радикалној промени граница саме дисциплине. Он намеру уметника поставља као чврсту тачку за коју се може причврстити клизави појам „значења“. Његов став је да слика и „у контексту има једно намеравано значење“ и да не постоји доказ да је и једном ликовном делу било намењено да носи два значења.⁶⁰⁹ Због тога шема нивоа значења уметничког дела коју је изнео Панофски – *репрезентативно, илустративно и симболичко* – не може, по мишљењу Гомбриха, издржати испитивање и пуца.⁶¹⁰ Управо симболичко значење које је једино било предмет иконологије Панофског Гомбрих измешта ван граница иконологије како је он разумева и презентује. Са нивоа на који је иконологију подигао Панофски Гомбрих је поново спушта на ниво иконографије, свдећи разлику између њих на то да је иконологија реконструкција „програма“, а иконографија „идентификација неког одређеног текста“.⁶¹¹ Циљ иконологије Гомбрих види у томе да преко идентификације приче која је илустрована дође до њеног значења.⁶¹² При томе је, наравно, најтежи иконолошки проблем – проблем реконструкције „програма“, уколико нема сачуваног текста.

У проучавању ренесанских дела, нарочито фреско целина у профаним објектима, научник се среће са сликама које нису непосредна илустрација неког постојећег текста или приказ историјског догађаја. Садржај тих слика је представљао персонификације или алегорије, а распоред слика је често био извршен по „програму“ који је по наруџби ктитора саставио неки учени човек или га је можда усмено изложио сам ктитор.⁶¹³

У ранијим периодима Гомбрих је под утицајем Карла Попера одбацио историцизам и експресионизам у третирању проблематике историје уметности као романтичарске илузије. Хоризонт у коме он сагледава уметничко дело постаје

⁶⁰⁹ Исто, 19.

⁶¹⁰ Исто, 3.

⁶¹¹ Исто, 6.

⁶¹² Исто, 7.

⁶¹³ „Да ли је тај обичај био чест или не, посебно у 15. столећу као што савремена истраживања сугеришу, тешко је рећи; али примери ове врсте „либрета“ свакако долазе до нас у великом броју из друге половине 16. столећа па надаље“. Е. Н. Gombrich, *Symbolic Images*, 6.

комуникација са одређеним специфичностима у односу на друге медије комуникације.⁶¹⁴

Гомбрих призива промишљања Томе Аквинског о карактеру природних ствари, слика и речи у вези са тумачењем *Светог писма*.⁶¹⁵ Гомбрихов закључак је да „слике очито заузимају необичну позицију између језичких исказа, који имају намеру да изрекну значење и природних ствари којима једино можемо дати значење“.⁶¹⁶ Ни значење вербалног исказа не може бити апсолутно утврђено, слике још мање, али свакако више од ствари. На ужем, па према томе и савладивијем, простору лингвистичке области развили су се модели тумачења које Гомбрих модификује и примењује на тумачење ликовних дела што одређује битну карактеристику његове „иконологије“.⁶¹⁷

Принципе своје „иконологије“ Е. Гомбрих преузима од Ериха Доналда Хирша (Eric Donald Hirsch). Хирш се у књизи *Вредности тумачења* бави тумачењем књижевних дела.⁶¹⁸ Оно што Гомбрих види као вредност и што

⁶¹⁴ У приближно исто време кад се запитао о циљевима и границама иконологије Гомбрих се посветио и испитивању места визуелне слике у комуникацији. У расправи он прихвата поделу функција језика као средства комуникације коју је предложио Карл Билер (Karl Bühler). Та подела разликује код језика функције експресије (симптома), побуђивања (сигнала) и описивања (симбола). Одговор на питање што од ових функција може да изврши визуелна слика је да је супериорна у области побуђивања, да је њена употреба у експресивне сврхе проблематична, и да се, све у свему, без помоћи не може такмичити са језиком у функцији исказивања; закључак његовог чланка је да не може доћи до „изједначавања уметности са комуникацијом“. Е. Н. Gombrich, *The Visual Image: Its Place in Communication*, у: *The Image & The Eye*, 1982, 138 – 164.

⁶¹⁵ „Зато Библија садржи двоструку истину. Једна се налази у стварима које су одређене употребљеним речима – то је (до)словни смисао. Друга је у начину на који ствари постају ликови других ствари и у томе је садржан духовни смисао. (...) Јер једна ствар може имати сличност са многима; због тога је немогуће да се пође од било које ствари споменуте у Библији према недвосмисленом значењу. Нпр. лав може значити Господа због једне сличности, а ђавола због друге.“ Е. Н. Gombrich, *Symbolic Images*, 14.

⁶¹⁶ Исто, 2.

⁶¹⁷ На то се може гледати као на потврду става Биалостоцког да историја уметности губи повлашћени положај међу хуманистичким дисциплинама и да то место заузима историја књижевности. Jan Białostocki, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, превео Здравко Малић, Zagreb 1986, 28.

⁶¹⁸ Српски превод: Е. Д. Нирш, *Наčела тумачења*, превео Тихомир Вучковић, Београд 1983. Полазећи од тога да „ниједно значење представљено вербалним знаком није очевидно; сва се значења морају конструисати, а оно што је `очевидно` у посебној конструкцији аутор можда чак није непосредно ни приметио“ (Е. Д. Нирш, *Наčела тумачења*, 80) Уместо досадашњих термина „конотација“, „накнадно“ или „другостепено“ значење, Хирш уводи термин „импликација“ као довољно и прецизан и општи. Овај термин указује на разлику „између једног подзначања изричаја и множине подзначања коју он садржи (...) Мало је оних који би порекли да је пресудни проблем теорије и праксе тумачења разликовање између могућих импликација које спадају у значење текста и импликација које у њега не спадају.“ Е. Д. Нирш, *Наčела тумачења*, 81.

преузима од „строге Хиршове књиге“ за основу своје иконологије је њено поновно успостављање и оправдање старог уобичајеног „начина гледања да дело значи оно што је аутор намеравао да оно значи и да тумач мора да покуша најбоље што може да установи (претходну) намеру“.⁶¹⁹ Хирш долази до закључка да намеравано значење дела може бити установљено тек онда када одлучимо којем литерарном жанру је дато дело требало да припада. Хиршове литерарне жанрове Гомбрих преводи у ликовне: „Због постојања жанрова какво је олтарно сликарство, и репертоара у виду легенди, митологија или алегоријских композиција могућа је идентификација главне теме.“⁶²⁰

У испуњавању свога задатка иконолог мора да започне са проучавањем „институција“⁶²¹ и то због тога што је жанр „програма“ у ренесанси био базиран на извесним конвенцијама, а пре свега био је подвргнут принципу који је касније занемарен, принципу *decorum*-а. Спроводити овај принцип у случају ликовне уметности значи изабрати тему примерену месту на коме се налази, тако да ће се при осликавању неке племићке палате оно што ће се наћи на зидовима свечане дворане ретко наћи на њеним ходницима или у простору за одмор.⁶²²

Метафора коју Гомбрих користи да би предочио начин на који су се бирале одговарајуће теме које ће сликари или вајари извести је *укрштеница*. По моделу укрштенице се пре настанка дела бирао програм и поједине теме: на једној страни налазили су се класични мотиви, а на другој појас контекста у којима се мотив може употребити означен словом, док је сваки појединачни контекст означен бројком. Значење одређеног мотива, нпр. Икаровог пада, овисиће о контексту у

⁶¹⁹ Е. Н. Gombrich, *Symbolic Images*, 4.

⁶²⁰ Исто, 5.

⁶²¹ Исто, 21.

⁶²² Исто, 6. Принцип *декорума* помаже да тумач елиминише оно што није за тумачење – гротеску нпр. уколико је нађе на зидовима вртне лође. „Ту је веселој гротески било дозвољено да се распојаса и уметницима не само да је било дозвољено већ су упућивани од стране ренесансних аутора попут Вазарија да се опусте и искажу своју ћуд и инвентивност у овим „сликама без правила“. Енигматска конфигурација, чудовишта и гротескни хибриди су очигледни производи неодговорне имагинације на распусту. Узмите било коју од ових слика и ставите је на истакнуто место у неком свечаном простору и свако ће се осетити прозваним да трага за дубоким симболичким значењем. Гротеска ће постати хијероглиф, који тражи да буде прочитан.

Ипак, јасно је да ако би се оваква листа слика појавила у било којем другом контексту осим овог вртног изазвала би проницљивост сваког иконолога да пронађе значење јукстапозиције папе и кардинала са Цицероном и филозофима, дивовима, камилама и харпијама.“ Исто, 21.

коме се налази: у једном биће у целини која се односи на воду, у другом биће илустрација прекомерне амбиције.⁶²³

Гомбрихов став је да се ни однос симбола у слици не може одредити без узимања у обзир контекста,⁶²⁴ премда се лако стиче утисак да књиге попут Рипине *Иконологије* дају неку врсту пиктографског кода за препознавање слика. Међутим, као и у случају „програма“, где значење појединог мотива овиси о контексту ни значење код симболизације није кодирано и одређује се и овде применом „принципа укрштања“.⁶²⁵ И сам Рипа каже сасвим експлицитно да су симболи које он користи као атрибуте илустроване метафоре. Гомбрих корен Рипиној теорији метафоре налази у аристотеловској традицији која уз помоћ метафоре жели „да дође до онога што би се могло назвати методом визуелне дефиниције“. За други традиционални став, кога Гомбрих назива „неоплатоничким или мистичком интерпретацијом симболизма“, значење знака није оно што је проистекло из договора већ је тамо скривено и чека оне који умеју да га траже.⁶²⁶

Да би се својеврсном археологијом дошло до намераваног значења неопходно је спровести одређене поступке како би се дело одвојило од наплавлених значења. Први филтер кроз који пролази дело је установљење жанра. У неком смислу тај жанр се може тумачити као установљење места и функције дела – у Гомбриховој терминологији – „институције“ којој дело припада.

Поновимо, за симболичко значење као предмет иконолошких истраживања у концепту Панофског, Гомбрихова иконологија нема никакав интерес.⁶²⁷ Иконологија је Панофском, као и Варбургу, била област у којој су границе између наука биле отворене. У том подручју је и психологија иконологу била на

⁶²³ Исто, 8.

⁶²⁴ „Програм потврђује оно што је било сугерисано од почетка, да узета сама за себе и истргнута из контекста у којем се налазе ни једна од ових слика не би могла бити исправно тумачена. Ово, наравно, не изненађује. Напоследку, и речи из натписа стичу значење тек унутар структуре реченице.“ Gombrich 1972, 12. Значај установљења програма увидео је раније – 1934 – Заксл с тим да се он није задржавао на дешифровању ренесансних слика помоћу контекста, већ је за циљ имао разумевање општег историјског проблема: у случају изучавања програма фресака виле Фарнесе желео је да установи значај астролошких веровања у чинквећенту. Види: *The Villa Farnesina*, у: F. Saxl, *Lectures 1*, London 1957, 189 – 199.

⁶²⁵ Е. Н. Gombrich, *Symbolic Images*, 12.

⁶²⁶ Исто, 13.

⁶²⁷ Али иако, како каже Гинзбург, Гомбрих одбија да „прихвати легитимитет иконологије Панофског“, он не одриче легитимитет „његове иконографије“. С. Ginzburg, *Myths, and the Historical Method*, 47.

„располагању“ при одгонетању `сфингине загонетке` уметничког дела. По Гомбриховој процени, друге науке не само да нису давале помоћ већ су увећавале број препрека иконологу у његовом послу.⁶²⁸

Варбург је био први који је одвојио иконологију од иконографије, Гомбрих је након пола столећа стање вратио на почетак.

За симболизам у оном широком смислу који му је придавао Панофски, Гомбрих нема нимало интереса. Симболизам је код Гомбриха сведен на подручје симбола које он третира као метафоре, визуелне персонификације или алузије које подупиру доминантну намеру дела.⁶²⁹

Позив на опрез као опште методолошко правило које је ставио у мото своје расправе поновиће Гомбрих и на њеном крају: реконструкцију програма, што је основни задатак иконологије, не вршити на основу хипотеза и не настављати тај низ новим хипотезама!⁶³⁰

Доминантна метода историје уметности на крају 19. и почетком 20. столећа је била компаративна, а њен предмет се сагледао у универзалном формату са веома пропусним границама према ономе што није „уметност“. „Уметност“ се показивала као појам склон ширењу: не само целина класичних уметности – грчка и римска са ренесансном уметношћу – већ и „варварска“ и барок и маниризам улазе у ову

⁶²⁸ Gombrich 1972, 7. Погрешку у психоаналитичком приступу Гомбрих види у томе што се један од узрока дела брка са његовим значењем. Ствар је у томе да „намеравано значење уопште није психолошка категорија. (...) Иконолог се бави овим последњим (значењем), у мери у којој оно може да буде одређено. Историчар треба остати свестан комплексности и недокучивости оног првог (узрока)“. Е. Н. Gombrich, *Symbolic Images*, 17. „Радије (него са психолошким значењем) се бавимо категоријама социјалног прихватања које се дешава у случају свих симбола и знаковних система. То је оно што је важно за иконолога ма колико то нужно могло изгледати магловито.“ Е. Н. Gombrich, *Symbolic Images*, 18.

⁶²⁹ „Ствари које фигурирају у догађају су проширење и одјек значења. Али овај симболизам може функционисати само као подршка ономе што сам предложио да се назове доминантно значење, намеравано значење или главна сврха слике. Овде, као и увек, симбол функционише као метафора која стиче специфично значење тек у датом контексту“. Е. Н. Gombrich, *Symbolic Images*, 16.

⁶³⁰ „Једно методолошко правило би у сваком случају морало остати у овој игри одгонетања мистерија прошлости. Колико год били смели у нашим претпоставкама – а ко би и желео да спутава одважне? – нити једна од таквих претпоставки не би требало да буде узета као полазни ослонац за следећу још смелију хипотезу. Увек би требали тражити од иконолога основу сваког његовог појединачног узлета и да нам каже да ли програми те врсте које је имао задовољство да реконструише, могу бити документовани из примарних извора или само из редова његових колега иконолога.“ Е. Н. Gombrich, *Symbolic Images*, 21.

повлашћену категорију. И не само предмети из жанра лепих уметности него и дела из области примењене уметности постају вредни пажње историчара уметности.

Универзализам берлинске школе историје уметности (Шнасе, Куглер, Либке, Буркхарт) је исто тако показивао експанзивни карактер кроз тежњу да захвати што већи броја елемената уметничког дела – од духовних и социјалних услова његовог настанка и намене до економске условљености и значаја. Најснажнији ослонац му је био у писаним документима и отуда је у формирању нпр. бечке школе важан сегмент био критичко изучавање историјске грађе. Ништа мањи значај текстуална грађа није имала ни у руској школи, где је већи акценат него на историјској писаној грађи био на филолошкој у вези са истраживањем средњовековних илустрованих рукописа. Методу руске школе историје уметности Манго управо и назива филолошком. У овом су сегменту Бечлије, а нарочито Руси били на стајалишту француских научника – Беч на школи у Шартру, а Руси на делима Даженкура и Дидрона.

Премда компаративи и универзални приступ имају и историјски и културолошки карактер, уз највећи број ограда и врло поједностављено може да се каже да је код универзалистичке методе наглашенија усмереност научног интереса на културолошку, а код компаративне на историјску-географску компоненту уметничког дела. Компаративна метода је доминантно усмерена на „хоризонтално“ упоређивање симултаних цивилизација – оријенталних, источне и западне хришћанске и „вертикално“ упоређивање епоха антике, средњег века и ренесансе, али и појединих врста уметности, као и жанрова унутар исте уметности. Универзалистичка је усмерена на обухватно захватање предмета: од његове духовне заснованости до економских условљености. И једна и друга прихватају експресионистичко тумачење ликовних уметности: уметничка дела се разумевају и као израз народне душе и као израз психологије појединца. Апстраховања уметничког дела на израз општег духа, или на графикон уметничке воље, или на траг начина гледања у разним епохама била је карактеристика једне фазе бечке школе и формалиста који представљају владајуће концепције историје уметности у првој половини 20. столећа.

Суштинско продужавање компаративне методе 19. столећа налазимо у 20. столећу у делима и иконолога (Варбург) и представника руске школе (Кондаков, Ајналов), који, истражујући кретање уметничких дела кроз историју, нису их сводили на форму већ су били у опозицији према тој редукцији и њену основу су препознавали као склоност према хедонизму или декоративности. Суштинске разлике међу методама које су користиле ове школе готово да није било. Разликовале су се у битном само по предметима на које су биле усмерене: иконолози на западњачки средњи век и ренесансу, а Руси на Византију и њен културни круг.

Варбургова иконологија се након смрти аутора, у четвртном и петом десетлећу, налази у хибернацији, а иконологија Панофског се оформљује и постаје све утицајнија. Трагове утицаја једне или друге на путевима по којима се креће Радојчић и у местима у којима у то време обитава нисмо успели уочити.

Подударност Радојчићевог метода са иконолошком методом Панофског је несумњива, а трагање за њиховом везом није утврдило постојање директног контакта. Контакт је могао бити посредан преко бечке школе историје уметности. Панофски је био ослоњен на њене резултате, док је Радојчић, студирајући у Љубљани, научно узрастао на њеној периферној области, на којој је у то време била преобладајућа историјско-уметничка мисао Ригла и Дворжака. У самом Бечу њихови ученици су већ пажњу са уопштених питања стила преусмерили на структурална питања појединачног уметничког дела.

У Србији је, под заштитом домаћих историчара уметности научно формираних у Немачкој (Васић се школовао у Берлину и Минхену, а Петковић у Минхену и Халеу), чији је историчарскоуметнички апогеј прошао, а уз свесрдну асистенцију надлазећих младих научника у ово време, своју научну и педагошку⁶³¹ делатност раширио Габријел Мије (Gabriel Millet).⁶³² Горњу границу

⁶³¹ Његови студенти и сарадници између осталих су били Александар Дероко, Ђурђе Бошковић, Мирјана Поровић-Љубинковић и Радивоје Љубинковић, Милан Кашанин.

⁶³² Габријел Мије (1867 – 1953). Рођен је у Сенегалу, а школовао се у Ници и Паризу. У Паризу је похађао предавања из класичних језика и лингвистике. Био је полиглота (учио је и српски језик). Био је упућен у теологију и литургију. Године 1891. постаје члан *Ecole française* у Атини. У Атини је фасциниран византијским споменицима и у свет науке улази са монографијом о манастиру Дафне поред Атине која је објављена 1899. У току боравка у Грчкој обилазио је споменике Атоса, Арте, Солуна, Пелопонеза. Професор на *Ecole des Hautes Etudes* у Паризу постао је 1896. Био је први од

„цветања“ византијске уметности коју су руски научници поставили у 13. Мије је померио на 15. столеће. Уз уметност цркава Мистре, на основу којих је установио постојање „палеолошке ренесансе“, снажна подршка његовој тези били су и српски средњовековни споменици. Научник који се бавио целином српске средњовековне уметности и први почео са систематским сакупљањем документарне грађе за њен досије, Л. Н. Окуњев, напустио је Србију и њену историју је предавао малобројним студентима на Карловом универзитету у Прагу. Тим студентима се 1933. године прикључио и Светозар Радојчић.

великих научника који је посветио пажњу поствизантијској уметности. При школи је 1903. основао колекцију хришћанске и византијске уметности. Професор на *College de France* постаје 1926, а 1929. изабран је за члана *Academie des inscriptions et des belles-letters*. Обилазећи Далмацију и Истру у два наврата (1897. и 1901), помогао је откривању Еуфразијеве базилике у Поречу. Српске средњовековне споменике на тлу Македоније, Србије и Црне Горе почиње да обилази и истражује 1905. У великој историји уметности А. Мишела (Andre Michel) написао је прве велике синтетичке чланке (том I 1905. и том III/2 1908), у којима је дао преглед историје готово свих видова старохришћанске и византијске уметности. Своја капитална дела *Recherche sur l'iconographie de l'evangile* и *L'ecole grecque dans l'architecture byzantine* објавио је 1916. Књигу *L'ancien art serbe. Les Eglises* објављује 1919. Следеће 1920. Српска краљевска академија га је изабрала за почасног члана, а 1935. добијо је звање *honoris causa* Београдског универзитета. Пред смрт је припремао за издање *La Peinture du Moyen âge en Yougoslavia (Serbie, Macedonie et Montenegro)*. Уредио је само први од четири тома који је изашао годину дана после његове смрти.

II – Личност и каријера Светозара Радојчића

Светозар Радојчић је син јединац српског историчара Николе Радојчића и његове супруге Дафине, рођене Мојић.⁶³³ Рођен је 27. маја 1909. године у Сремским Карловцима, где му је отац био професор у Српској великој гимназији. Никола Радојчић (1882 – 1964) је студирао историју у Грацу, Загребу, Јени и Минхену код професора Матије Мурка, Хајнриха Гелцера (Heinrich Gelzer), Константина Јиречека и Карла Крумбахера (Karl Krumbacher). Био је истакнути члан критичке, строге српске историјске школе. Докторирао је и у науку ушао темама из византијске прошлости. Од његових доприноса српској историјској науци као највећи се истичу заснивање српске историографије и рад на историји српског права и државног уређења.⁶³⁴ После Првог светског рата, 1920. године Никола Радојчић је изабран за професора српске и хрватске историје на новоотвореном универзитету у Љубљани. У мају следеће, 1921. године, у Љубљану се, из Сремских Карловаца преселила и супруга са сином. Светозар је у Сремским Карловцима завршио основну школу и кренуо у гимназију. У Љубљани је 1924. завршио нижу, а затим 1928. године и вишу гимназију. Записао је да је „после саветовања и колебања“⁶³⁵ уписао 1928. године на Филозофском факултету Љубљанског универзитета 21. научну групу у коју су улазиле општа историја са националном историјом (под „b“) и историјом уметности (под „c“) као помоћним

⁶³³ Деда и прадеда са очеве стране су били ћурчије у сремском селу Кузмин, а са мајчине паори у Ердевику.

⁶³⁴ М. Костић, *Научно животно дело Николе Радојчића*, Историјски часопис 15 – 16, Београд 1965, 595 – 601; К. Milutinović, *Nikola Radojčić istoričar*, у: *Studije iz srpske i hrvatske istoriografije*, Novi Sad 1986, 184 – 212.

⁶³⁵ Радојчић се колебао између студија сликарства на загребачкој ликовној академији и група на Филозофском факултету у Љубљани које је на крају уписао. *Љубљанске године*, у: *Летопис Матице српске* 421, Нови Сад 1978, 400. Мишљење Сретена Петковића да је Радојчић „после матуре започео (...) 1928. студије археологије, кратко време у Загребу“ изнесено је, највероватније на основу брзо протумаченог податка да је Радојчић студирао на Свеучилишту у Загребу два семестра. Сретен Петковић, *Светозар Радојчић*, Зборник за ликовне уметности 15, (Нови Сад 1979), 1.

предметима.⁶³⁶ На другом месту наводи да је уписао „историју, археологију и историју уметности“.⁶³⁷ У допуни биографије коју је доставио Српској академији наука и уметности⁶³⁸ пише да је у Љубљани „положио испите из археологије (код професора Балдуина Сарије), из историје уметности (код професора Изидора Цанкара) и из опште историје (код професора Милка Коса)“. У Загребу је „положио испит из народне историје (код професора Ферде Шишића)“.⁶³⁹ У Љубљани је слушао шест семестара у периоду 1928 – 1930. и 1931 –1932. Два семестра националне историје слушао је у Загребу 1930 – 1931. године.⁶⁴⁰ У Загребу је код професора Шишића написао семинарски рад *Портрети наших владара*. Дипломирао је у Љубљани 1932.

У току студија учествовао је у археолошким ископавањима која је у Словенији вршио љубљански професор Балдуин Сарија и похађао летњу археолошку школу коју су организовали аустријски Археолошки институт из Беча и Римско-германска комисија из Франкфурта на локалитетима у Корушкој, Фурланији, Аквилеји, Граду и околини Венеције. Школу су водили Рудолф Егер (Rudolf Egger), Герхард Берсу (Gerhard Bersu) и Ејнар Дигве (Ejnar Dygve). После студија Егер га позива у Беч на усавршавање.

Прву варијанту докторске дисертације *Портрети српских владара у средњем веку* је радио у Љубљани и Бечу под утицајем Андраша Алфелдија (András Alföldi),⁶⁴¹ а по узору на примере из римске царске уметности. Рад је највећим

⁶³⁶ *Испис из рукописа Светозара Радојчића Memorie di cose viste*, (Исписи) у: Споменица Светозара Радојчића, Београд 2009, 25 – 69.

⁶³⁷ Светозар Радојчић, *Љубљанске године*, Летопис Матице српске 421, Нови Сад 1978, 402.

⁶³⁸ *Годишњак САНУ LXXXIV*, (1977) 1978, Београд, 377.

⁶³⁹ У досијеу С. Радојчића на Филозофском факултету у Београду налази се препис његове факултетске дипломе коју је 20. октобра 1932. стекао полагањем испита из опште историје, народне и византијске историје те историје уметности. У дипломи је, у напомени, наведено да је Радојчић испит из народне и византијске историје положио у Загребу у јунском року 1931.

⁶⁴⁰ „Због полагања испита из народне историје прешао сам у Загреб, да не бих полагао код очевих млађих колега.“ *Љубљанске године*, 403.

⁶⁴¹ Андраш Алфелдија (András Alföldi 1895 – 1981), мађарски историчар, епиграфичар, нумизматичар и археолог. Један од најплоднијих научника који су се у 20. столећу бавили истраживањем антике. Студије је завршио у Будимпешти. Најпре је почео истраживати нумизмату као руководиоца нумизматичке збирке Народног музеја Мађарске. Од 1923. преузима Катедру старе историје на Универзитету у Дебрецину. Од 1930. професор је на катедри археологије Карпатске области на Универзитету у Будимпешти. Научни интерес са Дунава и Карпата проширује и на цело Римско царство. Из Мађарске је 1947. године емигрирао у Швајцарску, где је најпре постао професор античке историје у Берну, а затим у Базелу. Године 1956. прелази у САД, на Институт за напредне студије у Принстону. Након одласка из Мађарске посвећује се општим римским темама, а

делом завршио у Прагу у семинару професора Н. Ј. Окуњева, на Институту Н. П. Кондакова и обилазећи манастире по Србији као асистент професора Николе Вулића.⁶⁴²

Након што је на Љубљанском универзитету у јесен 1934. године одбранио докторску тезу,⁶⁴³ отишао је на служење војног рока у Бања Луку где ће упознати Душанку Цигановић, учитељицу са службом у Добром Селу (у Босанској Крајини), са којом ће се септембра 1937. оженити.

После одслужења војног рока са којег је изшао као резервни официр, интендантски наредник – ђак, у јесен 1935. године ступио је у државну службу као кустос приправник у Музеју Јужне Србије у Скопљу. Од марта 1936. као хонорарни наставник археологије предавао је епиграфику на скопском Филозофском факултету и учествовао у откопавању Скупија. Након што је Словенац Франце Месеснел напустио место доцента историје уметности у Скопљу и 1938. године прешао на Љубљански универзитет Радојчић је у јуну 1939. постао доцент за историју уметности у Скопљу. Исте године му је престала служба у скопском музеју. Тиме започиње његова каријера историчара уметности у пуном капацитету.

Од априла 1941. године до краја рата био је у заробљеништву. Непосредно по заробљавању у Кичеву⁶⁴⁴ понуђено му је да се изјасни као Србин из Хрватске да би добио отпуст. Понуду је одбио.⁶⁴⁵ Из разговора са Радојчићем Дејан Медаковић је закључио „да је мирни, повучени Радојчић у кажњеничком ОФ-лагу у Хоенфелсу, у Либеку, Нирнбергу и Хамелбургу, био председник логорског

нарочито периоду касне антике од Константина I до победе хришћанства над паганизмом. Најјачи импулс који је дао истраживању антике је схватање да епиграфски, нумизматички и археолошки извори нису само област помоћних наука, већ да су једнако значајни као и литерарни текстови. Револуционарно у његовом приступу било је коришћење нумизматике за верско-научна тумачења и периодизацију касне римске историје.

⁶⁴² Никола Вулић (1872 – 1945) је завршио студије класичне филологије у Немачкој. После повратка у земљу „бавио се проучавањем римског доба наше земље, прикупљао је и проучавао античке споменике, вршио археолошка ископавања, преводио с класичних језика, радио на изради и издавању археолошке карте Југославије, збирке античких натписа, корпуса античких ваза, речника средњовековног латинског језика...“ Р. Марић, *Д-р Никола Вулић (1872 – 1945)*, у: *Старинар*, II, 1951, 353. Види и Фанула Папазоглу: *Никола Вулић о себи*, у: *Starinar* XLIX, Beograd 1998, 257 – 261.

⁶⁴³ У *Допуни биографије* Радојчић погрешно наводи да је дисертацију одбранио 1935. Годишњак (САНУ) LXXXIV за 1977, Београд 1978, 377. На докторској дипломи је датум 30. октобар 1934. што је вероватно датум издавања пошто је 14. октобра 1934. почео са служењем војног рока.

⁶⁴⁴ *Љубљанске године*, 389.

⁶⁴⁵ *Memorie di cose viste*, 45

антифашистичког комитета“.⁶⁴⁶ На повратку из заробљеништва, у Загребу му је официр ОЗНЕ (Одељење за заштиту народа) понудио сарадњу са овом службом што је одбио.⁶⁴⁷

Августа 1945. године дошао је као доцент на Филозофски факултет Београдског универзитета и започео са обновом предавања из опште историје уметности и југословенске уметности са семинарским вежбањима. Од 1948. до 1956. године група за историју уметности је била укључена у Катедру историјских наука. Радојчић је 1950. је постао ванредни, а 1956. редовни професор, када је постављен и за шефа Катедре историје уметности. Кад је Катедра 1962. године прерасла у Одељење за историју уметности заједно са Катедром за општу историју уметности и Катедром за југословенску историју уметности С. Радојчић је изабран за управника Одељења.

Учествовао је у раду Археолошког и Византолошког института Српске академије наука и уметности, а био је и председник Хиландарског одбора САНУ. За дописног члана САНУ изабран је 1952, а за редовног 1963. године. Студијски је боравио на универзитетима у Лондону и Москви, а за потребе научног истраживања више пута је боравио Хиландару и путовао по Србији, Македонији, Босни и Црној Гори, Грчкој, Италији, Бугарској и Турској. Радећи на изложбама старе српске уметности путовао је по Западној Европи и САД. На тим путовањима је држао предавања и обилазио музеје и колекције европске средњовековне уметности. Боравећи 1967. године у Лењинграду, у Публичној библиотеци читао је српски превод Дионизија Псеудо-Ареопагита, који му је „широм отворио врата у српску средњовековну естетику“.⁶⁴⁸

Био је један од најзапаженијих учесника међународних конгреса за византијске студије, за историју уметности и за старохришћанску археологију.

⁶⁴⁶ Дејан Медаковић, *Научна бдења Светозара Радојчића*, ЛМС 424, 1979, Нови Сад; наведено према Истраживачи српских старина, Београд, 1985, 242.

⁶⁴⁷ Миодраг Роговић, *Тумачи слике*, Београд, 2004, 32. Роговић на стр. 37. каже да је имао прилику да у архиви факултета пронађе извештај о Светозару Радојчићу који је поднело лице чије име не наводи. Задужено за праћење оних професора Филозофског факултета који су били сумњиви новој власти. О С. Радојчићу ј написао: „Доцент Светозар Радојчић није комуниста али је лојалан народној власти.“ Међутим приликом истраживања у архиви Факултета 2012. године тај документ нисам успео пронаћи.

⁶⁴⁸ Из интервјуа М. Јевтића са С. Радојчићем „Нема свршеног посла“, Политика, 28. октобра 1978. Преузето и из: Милош Јевтић, *Историчари уметности*, Београд 1995, 38.

За научни допринос добио је 1967. *Хердерову награду*, а 1971. године *Седмојулску награду* за животно дело. Пензионисао се 1977. године. Умро је 20. октобра 1978.

Однос према друштву

Из неколико интервјуа и објављених аутобиографских записа који су настали на основу пажљиве интроспекције самог Светозара Радојчића могу се, уз одговарајући опрез и контролу, назначити психичке предиспозиције, околности и особе које су утицале на формирање карактеристика његове личности као и етапе кроз које је пролазила. Како, са друге стране, ни његови познаници и колеге нису штеделе мастило кад је у питању његова личност, њихова мишљења могу послужити као основа за сагледавање тих карактеристика и као контрола тачности слике коју је Радојчић о себи презентовао у јавности.

Они који су познавали Светозара Радојчића потврђују оно што је и он сам на више места износио као основну карактеристику властите личности: склоност према усамљености, нарочито од петнаесте године. Школска лекарка у Љубљани, руска емигранткиња, у лекарски досије Светозара Радојчића је уписала примедбу: „јединац“. Он пише: „И то је, заиста, била моја главна особина. Мени је усамљеност пријала. Можда ми је била нека одбрана. Сада кад много касније тражим разлоге моје усамљености пада ми на памет свашта: био сам Србин међу Словенцима, православан међу католицима, али признајем нисам патио што нисам Словенац, а још мање што нисам католик.“⁶⁴⁹ У природи, док је друговао „с облацима и звонима“, „бескрајно је уживао у самоћи“.⁶⁵⁰ Кад је акварелом преносио те пејзаже на папир сви су они „имали две трећине облака, а земља под њима била је чудно дискретна, светлотамна као одсјај облака. Смело би се рећи, све су то били пејзажи усамљеника који је уживао у усамљености“.⁶⁵¹

И када је касније, после Другог светског рата, био готово потпуно посвећен научним и академским пословима, он је остајао „одан свом унутрашњем – јако

⁶⁴⁹ *Љубљанске године*, 401

⁶⁵⁰ *Исто*, 391.

⁶⁵¹ *Исто*, 401.

усамљеничком животу“ и ипак се „најбоље осећао за писаћим столом – са својим књигама, фотографијама и белешкама. Рад са ђацима доносио је замор и разочарања“.⁶⁵²

„Претежни део мога живота, нарочито кад сам се уморио као педагог проводио сам забављајући се науком. По природи доста радознао, још негде док сам испитивао иконе и минијатуре, трудио сам се – себе ради – да заокружим своје знање о старом српском сликарству; ти послови екстензивног карактера много су ме освежавали. Уживао сам у оним примарним, спонтаним радостима истраживача који први успева да види лепоте које други нису видели.“⁶⁵³ Радојчић је у два писма Александру Дероку у исповедном тону описао стање усамљености у које се склањао у последњој години живота: „Ја нисам био као Ви: велики уметник живота, код мене је текло све тише, тмурније, подаље од света. Верујте ми, волео сам ваше монденство, али само за сат, два. Код нас је кућа била затворена, гости ретки.“⁶⁵⁴ Све чиме се Светозар Радојчић бавио: уметност, наука, друштвени, професионални па коначно и његов приватни живот, имало је основу и било је одређено његовом склоношћу према усамљености. Он је у младости тежио, уживао и најбоље се осећао у самоћи испуњеној светлим бојама и звоњавом, а у последњим данима живота, које је оптерећивала болест и губитак блиских особа, тежио је самоћи која му је давала мир и унутрашњу тишину. Премда се толико спомиње његова склоност према усамљености, није до краја поуздано, судећи по његовим и сведочанствима других о њему, да се усамљивао ради самоће. Пре би се рекло да му је самоћа омогућавала задовољавајућу подлогу за однос пре свега са самим собом, затим са природом, уметношћу и науком: „Ипак, опет ми долазе периоди срећне усамљености коју млађи тумаче као мизантропију. Та тежња према усамљености држала ме је од детињства и од младости. Увек се сећам неких мојих самоћа које су ме снажиле и подизале. Још као млад одмарао сам се у физичкој самоћи; толико да се сам са собом споразумем. Нову вештину усамљености у маси стекао сам у заробљеништву. Ту технику изоловања усавршавао сам годинама.

⁶⁵² *Memorie di cose viste*, 56.

⁶⁵³ *Исто*, 61.

⁶⁵⁴ Писмо од 9. децембра 1977, у: Споменица Светозара Радојчића, 90.

Недавно сам довршио необични подвиг усамљености мерећи свакодневно пола године болнички ходник од седамдесет седам корака.⁶⁵⁵

Склоности према самоћи које су му „изгледа природене“, појачане су касније, како сам каже, „навикама јединца и оштром климом у средини која ме је – као Србина –потцењивала“. Али и без тога „живот на дистанцији био је општа појава у тадашњој љубљанској средини (можда је остао и до данас)“.⁶⁵⁶ У гимназијским данима у Љубљани Радојчић није био Србин само по знању *Горског вијенца* или *Смрти Смаил-аге*: каже да су га несрби лако препознавали више по „нарави и мојим поступцима.“⁶⁵⁷ Поступке у гимназијским годинама му је одређивала и детињаства тврдоглавост.⁶⁵⁸ Такмичарски дух и грађење „стратегије за победу“, које се уписују у опште, националне карактеристике нису га напуштали ни у познијим годинама. Медаковић је забележио један детаљ: Радојчић се искрено препирао са Војиславом Ј. Ђурићем око тога који од њих двојице прави боље фотографије, „иако је било очевидно да су Радојчићеви снимци били слабији. Тек нешто касније, поштено је признао своје фотографске поразе“.⁶⁵⁹

Са националним опредељењем није хтео да тргује ни у одсудним тренуцима живота.⁶⁶⁰

У Љубљани „увек се маштало о повратку `у земљу обећану`, у неку идеализовану, далеку, земљу у којој цвета пријатељство, где су сви људи својски и једни другима блиски. Српски крајеви, гледани из љубљанске магле били су нам сунчани рај. То наше маштање о приликама међу Србима, субјективно и далеко од истине, свакако нам је олакшавало наше дане и године међу Словенцима“.⁶⁶¹

„Живећи десет година у Љубљани, осећао сам се Србином из Сремских Карловаца, али сам био неки проширени Карловчанин, који се касније у свету наше Европе, захваљујући љубљанским годинама све лакше сналазио.“⁶⁶² Да је живећи међу Словенцима стицао „навике њихова живота“ Радојчић је „најбоље осетио“ кад се

⁶⁵⁵ *Memorie di cose viste*, 63.

⁶⁵⁶ *Исто*, 34.

⁶⁵⁷ *Љубљанске године*, 402.

⁶⁵⁸ *Исто*, 394

⁶⁵⁹ Дејан Медаковић, *Научна бдења Светозара Радојчића*, 242.

⁶⁶⁰ Види стр. ор

⁶⁶¹ *Memorie di cose viste*, 34.

⁶⁶² *Љубљанске године*, 404.

1945, у својој 36. години, вратио међу Србе: обрео се у „малој средини једног полуварварског друштва“ у којој је „против својих амбиција“, постајао ауторитет.⁶⁶³

Вративши се из немачког заробљеништва у Београд приметио је „да је уплашеност постала општа“. „Било је тешко себи признати – а истина је била таква – сви смо ми заробљеници, били и остали, по повратку у земљу, крајње слободни људи. Ми смо физички били стешњени на квадрат затворен жицом и митраљезима, али смо ми у том квадрату били у нашим мислима савршено слободни и могли смо те мисли да изрекнемо у сваком тренутку – кад нам се и како нам се свиђало. (...) У младој републици нису биле границе терора, терор је био безграничан; свуда где постоји жива душа, ако двојица стоје на ледини, они се међусобно тероришу – или су, у блажем облику, један према другом неповерљиви – сваки у сабеседнику види денунцијанта.“⁶⁶⁴ Уз ово, при уласку у земљу Радојчић је схватио и механизам функционисања новог, послератног друштва: „све се престрого заповедало – а смушено и лабаво извршавало“.⁶⁶⁵ Од Немца Фон Олденбурга, аристократе који је постао грађанин и официр офлага у коме је био заробљеник Радојчић је чуо предвиђање које му је омогућило дистанцу према ономе што ће му се дешавати у домовини. „Тај ми је говорио о трагедији Немачке која је изгубила своје грађанство, уместо којег су дошли нацисти, регрутовани у нижим друштвеним слојевима.“ Он је истог дана у ком је водио разговор са Радојчићем изгубио два сина на Криту. Знао је да је Радојчић у бараци са антифашистима и готово резигнирано га је опомињао на стање које ће га снаћи после рата. „Вратићете се кући, а ови исти људи са којима се сада излажете разним опасностима третираће вас као непријатеља.“⁶⁶⁶

У Београду се обрео у кући у којој су укућани „живели ћутећи. Све се нешто крило и прећуткивало. Само у том тренутку видео сам своју кућу и своје најближе у бездану немаштине, страха и неподношљиве скамењености. Богати, поносити и

⁶⁶³ *Memorie di cose viste*, 57.

⁶⁶⁴ *Исто*, 53.

⁶⁶⁵ *Исто*, 54.

⁶⁶⁶ Дејан Медаковић, *Дани, сећања I*, Београд 2003.

крајње отворени, претворили су се у сенке...⁶⁶⁷ Одмах после рата у кућу Радојчића се уселила породица Латас. Успели су да је иселе тек уз помоћ инсценације домишљатог адвоката.⁶⁶⁸

Теме којима се Радојчић посветио и бавио и начин на који их је излагао изазивале су чак и код просвећенијих припадника нове власти, попут Родољуба Чолаковића, бурне реакције. На отварању изложбе копија фресака из Богородице Љевишке које су израдили Зденка и Брана Живковић у Уметничком павиљону 18. априла 1954, Радојчић је одржао предавање о симболици боја у византијском сликарству. Његово предавање је за присутног Родољуба Чолаковића било „бунцање, чисти мистицизам“ и он је направио испад што је само на тренутак прекинуло мирно Радојчићево предавање.⁶⁶⁹

Мирјана Шакота се сећа да су студенти Радојчића само једном видели избаченог из такта. Било је то кад је у неким прерасподелама и проширењима простора Бранко Гавела покушао да за археологе узме једну собу која је била додељена историчарима уметности. Гавела се закључао у њу, а Радојчић је жестоко лупао по вратима док овај није отворио. Када је Гавела стао пред њега, зајапурени Радојчић му је `скресао` у лице: „Гавела ви сте смешни!“⁶⁷⁰

Радојчић је у српском послератном друштву налазио, препознавао и био спреман на сарадњу без задршке са људима попут Милорада Панића – Сурепа. Пишући о њему Радојчић је прилично храбро јавно изнео и своју критику друштва у целини, интелектуалних и уметничких кругова у којима се и сам кретао и радио, и пред тако постављеном позадином представио веру у човека који, насупротив свим спољашњим детерминантама, може, водећи се властитим проценама и вредностима, позитивно да делује и у колективитету у којем доминирају негативне вредности. „У време кад су шефови по положају били универзално компетентни Суреп је мирно и прибрано тражио друштво и помоћ и сарадњу људи који су више знали од њега...“ „У нашој средини сујетних интелектуалаца, Нарциса, естетских пуриста, снобова, насртљивих и крајње кратковидних зналаца, Суреп је право не

⁶⁶⁷ *Memorie di cose viste*, 52.

⁶⁶⁸ М. Роговић, *Тумачи слике*, 42, 52.

⁶⁶⁹ Дејан Медаковић, *Ефемерис III*, Београд 1992, 285 – 286.

⁶⁷⁰ Податак је децембру 2010. дала Мирјана Шакота.

скидајући обућу са земљом родног тла, мирно улазио у куле од лажне слоноваче; увек се држао својски и у полутамну тишину амбициозног сашаптавања мудраца уносио је просту реч и галаму – и са њом меру природног разумног и животног. (...) У годинама кад се затуцаност сваке врсте ценила као врлина и особина мила властима, Сурепа је знао да се оријентише не губећи ни зрно своје личности.“ Осећао је „све замке лажног боемства, сву укалупљеност програмске разбарушености и шарлатанство измишљене сензибилности, завеса иза којих се увек крију ситне рачунице и параноичне мономаније...“ (...) „Ако је ико у нашој генерацији успео да се отараси пашинске надмености шефа, или рачунцијског колекционарства утицајних пријатеља – то је Сурепа знао. (...) будући сам човек од посла, он је тражио и бирао људе раднике, људе ствараоце, мајсторе свога заната.“⁶⁷¹ Овај чланак потврђује оцену Дејана Медаковића да је Радојчић носио „у себи праву одвратност према брижно негованом и упорно браћеном провинцијском менталитету, према самозаљубљености која се рађа у духовној лењости“.⁶⁷²

Безмало три десетлећа после Радојчићеве смрти Љубомир Симовић ће његове мисли записане у предговору монографији *Хиландар* објединити са речима Ј. Стерије и Ј. Цвијића као „завештање и путоказ“ „српском покрету“.⁶⁷³

Однос према Богу

Радојчић је, како сам за себе каже, био „у души религиозан“⁶⁷⁴ и црквен човек на пречански начин. „Одгојен у Карловцима у православљу које је било идентично са нашим једноставним патриотизмом – остао сам – и после година у којима се обично изгуби вера одан оном посебном пречанском православљу, због кога су нас Србијанци исмејавали. Не мешајући религиозне осећаје са политичким,

⁶⁷¹ Светозар Радојчић, *Милорад Панић – Сурепа*, Зборник заштите споменика културе, XIX, Београд 1968, 5 – 7.

⁶⁷² Дејан Медаковић, *Научна бдења Светозара Радојчића*, 241. Предраг Драгојевић је представио Радојчићеву личност у необјављеном докторату у *Историја уметности у Србији у првој половини XX века*, докторска дисертација (у рукопису) Београд 1996, 481 – 483.

⁶⁷³ Љубомир Симовић, *На истини стварати менталитет свога народа*, Политика 24. новембар 2007, Култура- уметност-наука, 2 – 3.

⁶⁷⁴ *Memorie di cose viste*, 66.

ми смо остајали одани вери – не поштујући нарочито свештеника, нити формална испољавања религиозности. Православље руских емиграната, који су се у Љубљани окупљали око српске цркве, остајало ми је, као детету, загонетно; сви смо ту трагичну руску интензивну побожност поштовали, али нам је она била страна.⁶⁷⁵

У православној капели у Белгијској касарни у Љубљани, у којој се заједно служила српска и руска служба, Радојчић, „навикнут на карловачке иконостасе“, пред „шареним“ иконостасом, делом Драгутина Инкиострија Медењака, није могао да се моли.⁶⁷⁶ За Радојчића, који је са једним Банаћанином, богословом, који је у Љубљани служио војску, певао у српској певници, руска служба која је претходила српској „није личила на нашу карловачку побожност грађана и сељака, још мање на нашег Бога пролећа, жетве, бербе, на нашег Бога који се није бавио неким понорима руских романа“. Он и Банаћанин су подешавали тон према „гласу проте Јанковића, војног свештеника, бившег српског фелдпатера из Беча. Он је био Карловчанин и служио је нефарисејски“.⁶⁷⁷

Касније док је као професор на терену по манастирима са студентима прегледао старе рукописе „имао је обичај да тихо певуши, махом црквене песме.“⁶⁷⁸ Кад је био притиснут здравственим проблемима имао је „надмоћ над физичким болом“ и „удаљавање од свега што досађује духу“.⁶⁷⁹

У последњем писму написао је Дероковим да живи поред унука: „Стално мислим на Сретењске речи: ниње отпушчајечи Владико...Ви сте обадвоје нецрквени па вам то не пада на памет, а ми Карловчани пуни смо нада и неких медитација које вас не посећују.“⁶⁸⁰

На његовој сахрани служио је патријарх Герман, уз пратњу митрополита црногорског Данила и епископа браничевског Хризостома, шест свештеника и три ђакона. Прота Кашић⁶⁸¹ који је на Радојчићевој сахрани држао говор у име Српске православне цркве, рекао је да је он имао „дубоку, живу, од детињства усађену и неговану веру. Била је то вера савременог културног човека која је била окађена

⁶⁷⁵ Исто, 27.

⁶⁷⁶ Љубљанске године, 399. Види и стр... о.р.

⁶⁷⁷ Исто, 402.

⁶⁷⁸ Медаковић, *Научна бдења Светозара Радојчића*, 239.

⁶⁷⁹ Исто, 244.

⁶⁸⁰ *Споменица Светозара Радојчића*, 92

⁶⁸¹ *Православље*, 1. новембра 1978.

традицијом, везана за лепоту практичног верског живота и обичаја који су уносили топлину у живот породице, јачали њену органску повезаност и уливали у њу неко надземаљско миље. (...) колико се његово духовно доживљавање простирало у два света. Од сада Светозар Радојчић припада оном свету. Овде му остаје само гроб и часна, светла успомена, а живот му се наставља тамо `со свјатими` у свету који му није туђ и коме он није туђ.“

„Српска православна црква пред свима вама изражава своју искрену благодарност своме оданом сину за све оно што је учинио да светлост културе, однеговане у њеном крилу, засија и нашој генерацији и потомству. Захвални смо му и за сву сарадњу и помоћ коју је указивао својим стручним знањем и културним настојањима Цркве нашег времена.“⁶⁸² „Православнима је остао узор побожног интелектуалца.“ Био је сарадник *Гласника Српске православне цркве*, ревије *Српска православна црква, њена прошлост и садашњост* и члан редакције *Споменице Српске цркве 1219 – 1969*.

У очима других

Дејан Медаковић⁶⁸³ један од његових најбољих ђака из првих послератних генерација, оставио је опис Радојчићеве личности приказујући га као нетипичног члана „скопске групе“ професора које су Бугари 1941. године прогнали из Скопља и који су после рата примљени на београдски Филозофски факултет.⁶⁸⁴ Оно што је било типично за ову групу професора је нови начин понашања: стил им је био борбен и понекад је гласан и гневан.⁶⁸⁵ Студенти су у Радојчићу одмах препознали „човека усамљеничких навика, али крајње унутарње независности, кадрога да се

⁶⁸² Медаковић, *Дани, сећања II*, Београд 2003, 456.

⁶⁸³ Роговић наводи Борислава Михајловића Михиза који је приповедао да је Д. Медаковић био једини од студената који је „знао доста из историје уметности“, М. Роговић, *Тумачи слике*, 34.

⁶⁸⁴ У Радојчићеву досијеу на Филозофском факултету налази се документ Деканата скопског филозофског факултета од 9. августа 1941. са пописом професора и службеника овог факултета који се нису јавили на дужност у Београд. Међу осамнаест имена, поред Радојчића, се налазе и др Недељковић Душан, лектор Лалић Радован, др Пурковић Миодраг, асистент Павичевић Вуко.

⁶⁸⁵ Радојчић је у поговору књизи *Кнез и деспот Стефан Лазаревић* оставио податак да се дописивао са Миодрагом Пурковићем сво веме док је овај био у емиграцији и преко писама настављао њихове „давно вођене скопске разговоре.“ Миодраг Ал. Пурковић, *Кнез и деспот Стефан Лазаревић*, Београд 1978, 150.

неком непредвидљивом упорношћу брани од туђе радозналости и непристојности, од наметљивог братимљења које је онда владало. Било нам је јасно да Радојчић нема савезника, да их не тражи у новој средини, па чак ни међу својим старим скопским колегама. Осетили смо да он своју самоћу носи на један подвижнички успешан, а у сваком случају и изворан начин. (...) Ни у једној прилици га нисмо чули да нешто говори мимо убеђења, а у том распричаном времену, Радојчића смо упамтили по упорном ћутању, по избегавању приземних мисли свакидашњице. Његова права реч припадала је искључиво његовим ћацима, а те часове доживљавали смо сви као исповедне тренутке једног правог научника, који нас је, попут старих ренесансних мајстора, одмах увео у своју радионицу.⁶⁸⁶

Медаковићу је Радојчић био задатак и као узор који је желео да досегне и као ментални склоп који је желео да испита. Наведене реченице су написане са поводом: написане на вест о Радојчићевој смрти требале су да буду објављене у *Политици*. Међутим, нису. *Политика* је објавила комеморативни текст Александра Дерока.

У својим дневничким записима, који су публиковани под називом *Дани, сећања I – VIII* у периоду од 2003. до 2010 године, Медаковић, ослобођен потребе да буде пригодан, непосредније и детаљније износи властита сећања и разноврсна сведочанства о догађајима и личностима који су у вези са Светозаром Радојчићем. Уз то, уз запажања, има у пасусима који се односе на Радојчића и не мало Медаковићевих тумачења његових поступака и његове личности. Посебан тон имају Медаковићеве записи унесени у дневник након састанака које је имао са Радојчићем после његовог самоискључења из јавног живота када се срео са уморним и разочараним човеком, или они који сведоче о Радојчићу који се, након смрти супруге, потпуно окренуо према вечности. И запис да се Радојчићу услед болести (аполекције) променио карактер показује донекле Медаковићеву сумњу у савршенство његова узора. Међутим, и у тим записима у којима жанр не намеће обавезу да се улепшава личност о којој се пише, више нам се откривају жеље писца да се очува његов властити идеал који је пројектовао у Радојчића него што кроз критички приступ добијамо обухватну слику Радојчићеве личности. Уосталом, сам

⁶⁸⁶ Дејан Медаковић, *Научна бдења Светозара Радојчића*, 238 – 39.

Медаковић на једном месту то отворено изговара: „Овај човек је у мом животу играо огромну улогу, утицао је на мене, био ми је учитељ. То су довољни разлози да га сачувам у најлепшем светлу као човека беспрекорног и идеалног. Градио сам тај лик, дорађивао га скоро побожно, решен да не одустанем од те слике. Желео сам гледајући на Универзитету гашење толиких људи од вредности, да га бар у себи спасем од такве судбине. Борио сам се за то, свестан да је он човек изузетних вредности, права национална величина.“⁶⁸⁷

И овде је Радојчић за њега у једном великом делу савршен човек и савршен научник: Радојчић није био патетичан,⁶⁸⁸ нити сујетан.⁶⁸⁹ „Био је неуморан у послу, писао је и цртао, а истовремено је објашњавао или певушио црквене песме.“ „Био је стрпљив и радознао.“⁶⁹⁰ „У временима кад су многи научници-грађани чинили разне политичке уступке, када се увелико прилазило власти и с нескривеним неукусом зурило у њене представнике, Радојчић је деловао величанствено незаинтересован,⁶⁹¹ савршено необавештен и искрено збуњен пред људским метаморфозама, које су рушиле морални интегритет.“ „За толике године говорио је на Већу само неколико пута и то када је био испровоциран.“⁶⁹²

Заинтересован за историју Факултета, искусан и осетљив за хијерархијске односе у тадашњој академској заједници, Медаковић ће направити слику сложених односа људи и моћи у које је 1945. године Радојчић као доцент био уведен. Стари, предратни професори, моћни „старци“ на челу са Александром Бијелићем, које се није усудила да дирне ни нова власт проценили су да је Радојчића „човек од вредности и ускоро је стављен под благодану заштиту мудрих и моћних. С подршком ових колега, који су вешто и успешно штитили Факултет, Радојчић је могао да ради мирно, да предаје шта је хтео, да гради по своме нахођењу и научној савести српску историју уметности“.⁶⁹³ За Медаковића је Радојчићев педгошки успех била и остала тајна: „На моју генерацију, а и касније, извршио је огроман

⁶⁸⁷ Дејан Медаковић, *Дани, сећања II*, 324.

⁶⁸⁸ Дејан Медаковић, *Дани, сећања I*, 43.

⁶⁸⁹ *Исто*, 149.

⁶⁹⁰ *Исто*, 144.

⁶⁹¹ Дејан Медаковић, *Дани, сећања II*, 122.

⁶⁹² Дејан Медаковић, *Дани, сећања I*, 344.

⁶⁹³ *Исто*, 345.

утицај на необјашњиво неупадљив начин.⁶⁹⁴ „Чак и са нашим недовољним искуством брзо смо схватили да, опет са Радојчићем, учествујемо у новим токовима и стремљењима српске историје уметности, да нас води човек свестраних знања, оспособљен да ранији, пионирски и толико заслужни иконографски смер ове науке у Срба, вреднује мерилима заснованим на ликовној и иконолошкој спознаји.“⁶⁹⁵ С. Радојчић је „био тај који је тако много учинио да се измени поглед на нашу средњовековну уметност, ородио нас је са том давном лепотом, помагао нам да отворимо дремљиве духовне очи. Његове заслуге за наш интелектуални препород нису довољно испитане, нити су тачно оцењене. Можда је он само дошао у прави час, можда су сазрели услови да буде прихваћен и признат, не знам. Имао је среће да успе, он је своју историјску шансу искористио.“⁶⁹⁶

Медаковић је из „првог реда“ гледао и као учесник у апотеози сведочио: „Готово неприметно, Радојчић је за своје ђаке постао жива легенда.“ При том Радојчић је разумно и стрпљиво „подносио своју омиљеност“.⁶⁹⁷ Оно међутим што се Медаковићу никако није допадало код њега је то што Радојчић „није комплетна личност, једнако моћан као научник и као друштвена личност. Раскорак је био очевидан и то је било тужно и онеспокојавајуће. Болело ме је кад сам видео како га неки људи малтретирају, а он не уме да се брани“.⁶⁹⁸

„Није желео да се отвори, као да је имао потребу да сачува неку количину неискрености. Понекад сам мислио да је узрок томе његова животна несигурност.“ Та несигурност је Медаковића чудила, љутила и жалостила, јер такви јавни људи „губе право обичних људи да чуче у неком свом малом животном скровишту“.⁶⁹⁹

У покушају да протумачи Радојчићеву личност и понашање, Медаковић се упуштао и на путеве психоанализе на којима су истраживања о доживљајима из детињства и улози оца незаобилазна. Светозаревог оца, Николу Радојчића, Медаковић описује као „чврстог, опорог човека, огромног знања и дара да та знања

⁶⁹⁴ Исто, 344.

⁶⁹⁵ Дејан Медаковић, *Научна бдења Светозара Радојчића*, 241.

⁶⁹⁶ Дејан Медаковић, *Дани, сећања I*, 415.

⁶⁹⁷ Медаковић, *Научна бдења Светозара Радојчића*, 240.

⁶⁹⁸ Дејан Медаковић, *Дани, сећања I*, 192.

⁶⁹⁹ Исто, 417.

искаже“.⁷⁰⁰ Радојчић је „увек био закопчан стидљив у испољавању стварних емоција. Одгојен у сенци оштрог, ученог и строгог оца, младост је провео у испуњавању оног огромног очекивања које је отац у њега полагао. Он та надања није изневерио, бар што се тиче научног стваралаштва. У сваком је погледу био достојан син свога великог оца. У кругу строге породице Радојчић је научио да одрицањем плаћа своје научне успехе. По природи знатно мекши од оца, он је пречесто само невештином избегавао свако одлучније друштвено сукобљавање.

(...) Закључио сам да проф. Радојчић живи у неком веома сложенем, тамном и ексклузивном свету својих животних представа, у круговима из којих се тешко излази, у којима се он осећа сигуран, и ван којих се излаже непотребним ризицима. То је једна посебна самоћа у којој није лако истрајати. И док је то с лакоћом успевало његовом строгом и ученом оцу, Светозар Радојчић је код других остављао варљив утисак да је он суштински другачији, у сваком случају комуникативнији и приснији. Делимично је то и тачно. Па ипак, иза његове приметне мекоте често сам осећао дах његове самоће, неку затвореност и неприступачност.“⁷⁰¹

Радојчић пише: „Мука је само што сам избирач у сабеседницима. И у млађим годинама нисам волео *personalia* – а сада кад неко почне о њима једноставно не слушам.“⁷⁰²

Медаковић даље пише: „Док су други упорно покушавали да на њега утичу и да га тако подреде својој вољи (а он се од таквих намера увек очајнички бранио), ја сам поштовао његову независност и нисам имао амбиција да њиме владам. Зато ми је понекад говорио да му је са мном пријатно и да га наши сусрети одмарају.“⁷⁰³ Међутим, Медаковић је свестан да је са њим Радојчићу само понекад могло бити пријатно и релаксирајуће. Медаковић је, и то сам недвосмислено износи пред своје читаоце, намеравао да одреди норме за Радојчићево понашање и да му, као одређујуће, постави своје вредности, можда и више него што је то чинио Ђурић. „Пре него што човек упадне у тоталну резигнацију, која прати сваку старост, треба

⁷⁰⁰ Исто, 148.

⁷⁰¹ Исто, 191.

⁷⁰² Исто, 429.

⁷⁰³ Исто, 192.

да покуша да се врати својим битним пословима, свом духовном тестаменту.“ И то треба учинити на време.⁷⁰⁴

„Смета ми Радојчићева рачуница, та несигурност која је његовој речи стално одузимала тежину, која му није допустила да се оствари иако је за целовиту личност имао све предуслове. Наговарам га да пише, а он ме посматра са неверицом. Знаш, нисам га убедио.“⁷⁰⁵ Медаковић не одустаје, пошто му је и сам Радојчић ставио до знања: „Још док сам био здрав уживао сам у самоћи. То ми се сада некако исплаћује. Ипак, по овом дугом писму наслућујете да волим разговор. Свако у радости очекује свог Екертмана, па и кад није Гете.“⁷⁰⁶ Медаковић је на крају ипак успео: „И Радојчић није одолео том искушењу иако је при том морао да побеђује стидљивост, затвореност према туђој радозналости. Успео сам да га приволим да пише сећања, уверен да ће оставити многа драгоценства сведочанства.“⁷⁰⁷ Радојчић је упркос „навикама усамљеничког живота и, можда баш захваљујући њима, био кадар да радознало запази свет око себе. Свој протекли живот може да исприча без икакве симулације* јер није сујетан. С обредном прибраношћу пролазио је кроз живот, сачувавши неку трајну озбиљност, дубоко духовног порекла“.⁷⁰⁸

Медаковић није од Радојчића захтевао само писање аутобиографије. „Желео бих да има снаге да још не напусти бојно поље (...) Радојчић још није дао своју филозофију уметности. Он је, овако унесрећен, скоро судбински предодређен да је саопшти. Сада више него икада, јер сада је он, захваљујући бескрајној патњи, сазрео за казивање великих истина. Тек сада је кадар да се са лакоћом креће у најсуптилнијим сферама духа, понире у саму срж, средњовековне византијске духовности. (...) А да сам у праву, сведочи његов реферат на Симпозијуму о Светом Сави, без сумње најимпресивнији тада одржан. Он је, једини међу нама, у правим светосавским сферама, ослобођен терета фактографије. Деловао је као мислилац

⁷⁰⁴ Исто, 402.

⁷⁰⁵ Исто, 475.

⁷⁰⁶ Дејан Медаковић, *Дани, сећања II*, 355.

⁷⁰⁷ Исто, 65.

* Код Медаковића „стимулације“.

⁷⁰⁸ Дејан Медаковић, *Дани, сећања I*, 149.

чији судови почивају на сопственој авантури духа, а не на туђим позајмицама.⁷⁰⁹ „Очекујући од њега да до краја остане мој професор, не смем да му дозволим капитулацију.“⁷¹⁰

Медаковића је иритирао и Радојчићев неборбен став према смрти: „Опет је почео да говори о свом скором одласку, о свом `седењу у предсобљу код св. Петра`. Сувише инсистира на шегачењу са смрћу. Покушава да мој приступ озбиљним темама разбије, да га сведе на некакво ћакулање.“⁷¹¹ Медаковић то схвата као опструкцију разговора, као подвалу. „Радојчић поседује малу моћ да разговор доведе до краја, да га обликује по начелима која важе за комуницирање. Он има потребу да се не открије, да сабеседнику измиче, да се претвара. Понекад имам утисак да је све оно што сам му говорио слушао са пола ува, да се бранио од дослушавања, уплашен да би га оно увалило у нове, мрске обавезе. Избегавао је било какво трајније и озбиљније везивање, не знам да је имао праве пријатеље, био је скоро предодређен да буде сам.“⁷¹²

„Он је склон да лаковерно прима којекакве вести и да их прерађује, дајући им понекад сасвим чудесне облике. Има у таквом стилу нешто од сремско-карловачког менталитета, склоног брзом оговарању и ширењу којекаквих гласина, махом без тачних података. То је парадоксално јер је реч о човеку изузетног духа.“⁷¹³ „Та ружна црта је код Радојчића наглашена, он се због ње толико пута огрешио о неке људе. Чинио је то без оклевања, без сумњи, брзо, као да у руци држи праве аргументе.“ Разлог за такво Радојчићево понашање Медаковић и Ђурић су нашли у томе што га „опседају нама несклони људи, који га лажно обавештавају против нас. Неволја је што им он верује, што клевете претвара у истине, склон да прими туђе подвале“.⁷¹⁴

Кад се разговара о Универзитету и Академији, „из њега избијају огорчење и разочараност. Близу је уверења да су ове установе сасвим девалвиране, захваћене процесом померених вредности. Не скрива гађење према њима и често спомиње

⁷⁰⁹ Исто, 431.

⁷¹⁰ Исто, 434.

⁷¹¹ Дејан Медаковић, *Дани, сећања II*, 121.

⁷¹² Исто, 122.

⁷¹³ Исто, 323.

⁷¹⁴ Исто, 324.

спремање за `велико ћутање`“ . „Отишао сам из Радојчићеве куће у уверењу да сам посетио сасвим усамљеног човека.“⁷¹⁵

За разлику од усменог разговора, Медаковић каже да воли Радојчићева писма, јер је „у њима је искрен, неизвештачен. У усменом разговору најчешће је обузет стидљивошћу, нема потребе да се интимно отвара. У таквим разговорима је недовољно прибран и присутан, сав је у скоковима и дигресијама. Брзо му попушта радозналост за сабеседника, што је типична особина правих усамљеника. Његова писма су сасвим другачија. Тек у њима је кадар да дорекне своје мисли, да их формулише брито, јасно и до краја“.⁷¹⁶ А о томе како је он доживљавао и шта је мислио о посетама уопште, па и његових „наследника“, које су му чињене последње година живота, сам Радојчић је оставио сведочанство у писмима које је слао професору Александру Дероку: „И сада кад ми дођу: ђаци, наследници, познаници, земљаци, не осећам се пријатно. Сви претпостављају да сам онај од пре двадесет година, причају ми семинарске компликације, траже савете, помоћ. Са вашара таштине, из академије, доносе ми њима потресне сукобе, комбинације. И некако увек рачунају на преостатке мојих властитих таштина.“⁷¹⁷ У писму које је недељу дана касније послао А. Дероку написао је: „Једино што признајем желим је да у унутрашњој тишини мирно трајем, без старачке кмезавости. Долазе и мени млади, амбициозни, несрећни – као да од мене очекују помоћ, савете, заштиту, разуме се, кад све забрљају сами. Мени је њихов живот неразумљив и сасвим споран.“⁷¹⁸

Медаковић наводи да је Радојчић врло рано на Факултету своје обавезе препуштао млађим сарадницима. „Понекад смо у очима других изгледали као млади насилници, као људи који су скоро зајашили свог професора, који не може да се брани. Радојчић на такве примедбе није увек реаговао како треба. Било је ситуација где је двосмисленим понашањем дозвољавао и нетачне закључке.“⁷¹⁹ Медаковић наводи да је Лазар Трифуновић „још као библиотекар, дошао на глас по својој храбрости да меком и учтивом Радојчићу креше у лице и оно што му његови

⁷¹⁵ Дејан Медаковић, *Дани, сећања I*, 475.

⁷¹⁶ Дејан Медаковић, *Дани, сећања II*, 355.

⁷¹⁷ *Писмо од 9. децембра 1977*. Споменица Светозара Радојчића, 90.

⁷¹⁸ *Писмо од 16. децембра 1977*. Споменица Светозара Радојчића, 91.

⁷¹⁹ Дејан Медаковић, *Дани, сећања I*, 346.

асистенти и каснији доценти нису смели рећи. И сам Радојчић је небројено пута јавно санкционисао овакво стање. Не једном потврђивао је с осмејком, скоро мазно, Трифуновићево право да га овај малтретира, не осећајући при том куда то води и какве ће бити последице по карактер овог младог човека.⁷²⁰ После Трифуновићевог чланка о рушењу Његошове капеле на Ловћену у *Књижевним новинама* Радојчић је рекао: „Знате, има људи који морају да кажу оно што мисле. Такав је и наш Лаза.“⁷²¹

Ако је Радојчић у својим најбољим годинама деловао на своје ученике не спутавајући их да дају најбоље од себе, под његове старе дане и они су чинили напоре да из њега извуку максимум било на громогласан начин, како је то радио Трифуновић, или тиши али упорнији, како је то радио Медаковић. Војислав Ђурић је „снагом своје личности небројено пута мењао његове навике, намере и стил понашања. Он је био тај који га је, најчешће, готово силом, извлачио из скровишта, а за те нежељене излете Радојчић му је истовремено и захвалан и незахвалан. У тренуцима када би успоставио власт над собом скупљао је снагу за отпор и тада је мрзео насилника.“⁷²²

Став Војислава Ђурића према Светозару Радојчићу из основе је био различит од онога који је према њему заузимао Дејан Медаковић: њему Радојчић није био узор него такмац и тај однос утицао је и на слику личности Светозара Радојчића коју је о њему при крају свог живота имао Ђурић. Она се не може чак ни назрети у опширном уводном тексту у зборнику Радојчићевих радова *Рад и улога Светозара Радојчића* у коме Ђурић, уз преглед Радојчићеве каријере, даје високу оцену његовом научном и академском доприносу.⁷²³ Пресмело би било само на основу једне анегдоте коју је забележио Д. Медаковић⁷²⁴ или на основу његовог виђења њиховог односа означити општи карактер овог односа као такмичарски. Али у светлу неких других текстова, може се прилично поуздано тврдити да В. Ј. Ђурић о делу и личности С. Радојчића није имао ни приближно онако високо мишљење као Д. Медаковић.

⁷²⁰ Исто, 255.

⁷²¹ М. Рогвић, *Тумачи слике*, 160.

⁷²² Дејан Медаковић, *Дани, сећања I*, 417.

⁷²³ Светозар Радојчић, *Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978*, (Београд, Нови Сад) 1982, 9 – 16.

⁷²⁴ Види страницу 176 овог рада.

Када је десетак година после Радојчићеве смрти на једном састанку Друштва историчара уметности СР Србије Војислав Ђурић био означен као узрок заостајања и неорганизованости научног рада у области историје уметности, он је оптужбу за такво стање проследио на адресу С. Радојчића. На том састанку Никола Кусовац је приговорио да су теме докторских дисертација преопширне и да међу њима нема монографских дела. Ђурић је одговорио да је С. Радојчић био тај који „никако није волео да се пишу монографије о уметницима или споменицима, јер је сматрао да ће оне увек бити без неких посебних методолошких проблема, налик једна на другу и да, кандидат због тога рада неће имати нарочиту корист. (...) Многи од кандидата који су желели да напишу монографију за дисертацију потражили су могућност на неком другом југословенском универзитету (пре свега у Загребу или Љубљани)“. Уз то, Ђурић наводи да Радојчић није имао „значајнијег утицаја у Академијиним институтима“, нити је имао воље ни смисла за организационе подухвате попут Ђурђа Бошковића, Јорја Тадића или Радивоја Љубинковића. То што историја уметности није добила свој институт, часопис ни своје „научне пројекте које би финансирало друштво“ Ђурић такође ставља на терет Радојчићевој природи. Радојчић је „избегавао јавне наступе о тим питањима и залагања повезана с њима. Чак, рекао бих, да је јавно наступајући показивао сасвим необјашњиву друштвену несигурност“.⁷²⁵

У интервјуу који је непуну годину пред смрт дао *Књижевним новинама* Ђурић је, без суздржаности изнео пред јавност своју процену личности и дела С. Радојчића и свој однос према њему. У овом текст Ђурић не спори да је Радојчић био „врло подстицајан човек.“ Отвореност проблема коју је Радојчић још и потцртавао изјавама попут ове: „Тек кроз десетак година ћемо видети који је одговор на то питање, када се изврши озбиљније истраживање“ подстицала је његове ученике да управо они буду ти који ће завршити истраживање и решити проблем. И једно његово негативно својство било је подстрех: каснио је на часове и уопште био необавезан, што је било подстицајно, али за чињење супротног ономе што је чинио Радојчић: „Код нас који смо наставили његово дело та његова, рецимо,

⁷²⁵ *О научној раду на историји уметности и још понечему*, Свеске Друштва историчара уметности Србије 18, Београд 1987, 21 – 24.

немарност и нетачност изазивале су посебан ефекат. Ми смо се просто зарекли да ћемо тачно почињати и завршавати часове...⁷²⁶

Из онога што је забележено не би се могло закључити да га је Радојчићева личност импресионирала. Са поносом је истицао да је на обликовање његове личности највише утицао директор Народног музеја Вељко Петровић.⁷²⁷ У набрајању тога чиме је и на шта је Петровић утицао на Ђурића види се да то и нису били утицаји из области начина или предмета научног рада, нити утицаји који досежу до дубљих нивоа личности. Радило се о утицају на правилан говор и стил писања. Роговић и каже да је у Ђурићевим наступима на катедри „увек било нечег глумачког“.⁷²⁸

И у овом интервјуу Ђурић ће поновити да Радојчић, за разлику од Јорја Тадића, није имао „дар за организацију“. Кроз цео интервју Ђурић се – што је приметио и М. Роговић⁷²⁹ – обрачунава са Радојчићем: Радојчић га није подстакао да се бави средњим веком, то су урадили Ј. Тадић и Иван Божић; Радојчић му је наменио бављење модерном уметношћу, а он се окренуо средњем веку, јер је видео да је наша историја уметности заостала за светском. Ова примедба је свакако највише упућена на Радојчићеву адресу. Ђурић је децидиран: Радојчић му није узор, већ су то били Лазарев и Грабар. Ђурић и његова генерација су унапредили и просветне и научне методе у односу на оне које је користио Радојчић; његова монографија о Сопоћанима и Радојчићева о Милешевима у истој су равни. Роговић наводи да је једина књига коју Ђурић није успео да заврши *Портрети српских владара*.⁷³⁰

Изразито негативан став према Радојчићу имао је, и задржао га је до краја живота, Ненад Симић због тога што није примљен на место асистента на историји

⁷²⁶ В. Ђурић, *Корак са светом*, Књижевне новине, јул 1995, 1, 9, 10.

⁷²⁷ М. Роговић, *Тумачи слике*, 81.

⁷²⁸ *Исто*, 82.

⁷²⁹ *Исто*, 100

⁷³⁰ *Исто*, 95. У тексту објављеном поводом смрти В. Ј. Ђурића Гојко Суботић између осталог изражава жаљење што Ђурић није успео да објави корпус „историјских портрета који је преко двадесет година припремао...“. Г. Суботић, *Ненаписане књиге Војислава Ј. Ђурића*, Књижевне новине 933 – 934, Београд 1996, 7.

модерне уметности. За то се место заједно са њим кандидовао, и био примљен, Лазар Трифуновић.⁷³¹

Мирјана Шакота се сећа да је факултетска власт наметнула Радојчићу за асистента Јованку Стојановић-Максимовић, а кад је покушано да му се преко његове воље и процене натури и библиотекара Радојчић је рекао да ће у том случају напустити факултет. То се није десило.

На основу сачуваних текстова и изјава оних који су били поред њега и текстова самог Радојчића може се закључити да је имао разумевање за своје ђаке⁷³² и онда кад се они узајамно нису ни разумевали ни трпели; праштао је после сукоба,⁷³³ а био је и галантан према њима.⁷³⁴ Колеге, у генерацијском распону од А. Дерока⁷³⁵ до Л. Трифуновића, ценили су његову људску ширину и научну строгост. „Он је знао да буде строг професор, али истовремено благ човек који никад није изгубио из вида, да су његови ђаци пре свега људи, који имају људске особине и своје карактере. Негујући у нама стручњаке он је у нама подизао и људе.“⁷³⁶

Да је његова таштина имала веома низак праг примећивали су у његовој околини, а и неке његове изјаве су на то посредно указивале: „Имао је натпросечне радне способности и радио је прилежно као да је почетник. Није се устручавао да каже да нешто не зна, као што би задовољно признавао да га је неко млађи нечему

⁷³¹ М. Рогић, *Тумачи слике*, 142, 144. Мирјани Шакоти, која је у то време била библиотекар на Одељењу, Радојчић је причао да је Симић, кад је Радојчић тражио асистента дошао код њега на факултет и понудио му некакво мито, на шта га је Радојчић буквално избацио из канцеларије. Јанко Радовановић ми је причао да је после тога Н. Симић почео да шири по разним местима компромитујуће гласине о Радојчићу.

⁷³² Дејан Медаковић, *Дани, сећања II*, 510.

⁷³³ М. Рогић, *Тумачи слике*, 59, 170; Дејан Медаковић, *Дани, сећања II*, 354.

⁷³⁴ М. Рогић, *Тумачи слике*, 154; Дејан Медаковић *Дани, сећања II*, 324; С. Петковићу је поклатио књигу Ајналова; Јеврејском и Војном музеју поклатио је своје цртеже и аквареле. Василије Крестић ми је у Архиву САНУ, 9. септембра 2011, рекао да је са Радојчићем био у ближем контакту у време кризе са професорима филозофије. У то време Радојчић је био председник Савета Факултета. Радојчић, који се „потпуно не разуме у политику“, замолио је Крестића да целу ствар он води и то само у једном правцу: да заштити Факултет. После седница Крестић би га замолио да га одвезе кући, а код куће му је Радојчић задовољан начином на који је Крестић водио ствар, „поклањао хрпе књига“. У том разговору Крестић је неколико пута поновио да је Радојчић био „изузетно добар човек“.

⁷³⁵ Дејан Медаковић, *Дани, сећања I*, 422.

⁷³⁶ *Благ човек – строг професор*, др Лазар Трифуновић, Експрес недељна ревија, Београд 10. март 1967, 10. „Строгу“ професорску страну С. Радојчића без ублажавања поменуо је Д. Давидов. Предговор Милош Јевтић, *Историчари уметности*, Београд 1995, 5.

научио.⁷³⁷ Није се устручавао да призна да се упркос потпуном опредељењу да на крају научног пута истражи средњовековну естетику није много одмакао од почетка.⁷³⁸

Миодрагу Роговићу је остало у сећању да се склањао од патетичних људи на седницама на Факултету и седео поред тихог и ауторитативног Григорија Острогорског. Запазио је, као и Медаковић, да „никад није узео реч на седницама Већа Филозофског факултета“.⁷³⁹ Али, међу студентима: „Био је велика причалица. Имао је наш професор осмех шерета. А опет, нико није могао да се подсмехне на свој рачун као он. И кад се присетим оних спремних да смешно виде само на другима, помислим да је Радојчић залутао међу нас.

Био је бескрајно љубопитљив. Нешто слично Слободану Јовановићу, он је људе желео да упозна са свих страна: човека средњег века посматра како је живео, како се изражавао, мислио, писао, и, коначно сликао. На сличан начин је гледао и своје савременике и волео да буде обавештен. После је, на свој сремачки начин, свему додавао зачин, па смо се смејали кад би описивао неку личност – али никад не наводећи име и презиме портретисаног. По томе осим Дејана Медаковића, нико није могао да се пореди са њим. (...) Светозар Радојчић је био прави господин. Његова елеганција је досезала до строгости: никад га нисмо видели неуредно одевена, без шешира или упрљаних ципела.⁷⁴⁰

Однос према студентима који су му касније постајали колеге и који су у разним текстуалним формама остављали сведочанства о њему може се сведено исказати парафразом Трифуновићеве изјаве и рећи да, иако је са својим ђацима током времена постао пријатељ, они су за њега остајали његови ђаци, а тај статус у мањој или већој мери „ђаци“ нису подносили и различито су реаговали: Војислав Ђурић негацијом да му је Радојчић уопште био узор-професор, Трифуновић ставом

⁷³⁷ Сретен Петковић, *Светозар Радојчић*, 6; Мирјана Шакота је у децембру 2010. ову процену С. Петковића поткрепила својим случајем. На једном од првих часова код Радојчића приметила је да он „аз“ држи наопако и скренула му је пажњу на то. На том часу Радојчић јој је одмах, ценећи њено знање, на самом почетку студија, одредио тему дипломског рада: иницијали српских рукописних књига из турског периода.

⁷³⁸ *Нема свршеног посла*, 44.

⁷³⁹ М. Роговић, *Тумачи слике*, 37, 48.

⁷⁴⁰ М. Роговић, *Тумачи слике*, 58.

да је његово време као професора прошло, а Медаковић инсистирањем да њихов однос престане бити однос ђак – професор и постане потпуно пријатељски, па чак и да Радојчић испуњава „домаће задатке“ које му је Медаковић постављао. Чини се да је однос учитељ – ђак сачуван само између Радојчића и Сретена Петковића, што је можда разлог што је од свих Радојчићевих најбољих ђака Петковић највише инсистирао на постојању тзв. београдске школе историје уметности.

Уз погледе на Радојчића које су са разних ракурса на њега усмеравали његови студенти сачувала се и слика о њему, као доценту, коју је имала тадашња власт на Филозофском факултету. У његовом досијеу на Факултету су сачуване две „карактеристике“. У првој од 11. јануара 1949, којој у наслову стоји да је надопуна за неку претходну, али изгубљену, написано је: „У својим предавањима настоји да избегне било какво тумачење чињеница, а поготово дијалектичко, па су се због тога његова предавања састојала из набрајања факата. Никад не прави опозицију.“ Крајем те 1949. године, 1. децембра, доцент Радојчић је окарактерисан следећим речима: „За време окупације био је у заробљеништву у Немачкој, где се добро држао.

Стручњак је добар. У својим досадашњим стручним радовима за сада се не служи марксистичким научним методом, ма да ту методу проучава и труди се да је примени. Има услова за развој. Ради на стручном изграђивању и то доста. Своје знање преноси на студенте. Као наставник је добар и залаже се. Прати будно совјетску науку и труди се да заузме правилан став у науци.

Није се компромитовао сарадњом са непријатељем. Сада се у политичком животу држи пасивно и не претставља никакву опозицију. Помаже сваки предлог руководства.⁷⁴¹

При крају каријере, рад Радојчића, његове методе и личност су такође били оцењивани од најсавеснијег дела друштва и то у његовом присуству, на једној седници Одељења. Оцена је била негативна и Радојчић је због тога отишао у пензију. Најгласнији у осуди старог начина рада чији је заступник био Радојчић био је Лазар Трифуновић.

⁷⁴¹ Досије С. Радојчића у архиви Филозофског факултета у Београду.

Овај догађај због кога је Радојчић превремено напустио Факултет Медаковић у својим сећањима и не спомиње.⁷⁴² Оно што посредно указује на Медаковићев поглед на ставове и личности које су их заступале на тој седници 1977. године може се повезати са неким фрагментима из његових белешки у тој години. Међу првима је осврт на методолошке новости у историји уметности које је Лазар Трифуновић изнео у листу *Студент*. Медаковић је стао у одбрану старих, добрих метода, а затим се обрушио на заступника „нових“. Представио је Трифуновића као личност чије су особине: „сценско шепурење, смисао за ауторекламу, употребу бираних, громких речи, режирани гошизам...“⁷⁴³

О осавремењавању метода историје уметности се на том састанку свакако могло дискутовати, али – по усменом сведочењу Мирјане Шакоте – прави повод за расправу био је докторат Смиље Шидик, Српкиње из Босне. Она је предложила за докторат тему о минхенским ђацима из Босне. Радојчић је био мишљења да се тај докторат може прихватити. Међутим, колико се она сећа, неко са Одељења је обавестио Вељка Кораћа да тај докторат не би требало прихватити због политичких разлога – Сарајево је већ имало докторку савремене уметности која је до научне титуле дошла у Загребу – и Кораћ је на Одељењу организовао одбијање на коме је најгласнији био Лазар Трифуновић.

Премда дубоко повређен, Радојчић се, као „верник и православац“, одазвао кад га је Трифуновић недуго иза тога позвао на промоцију своје књиге о Ђури Јакшићу у Јакшићевом родном месту Српској Црњи.⁷⁴⁴

Корисник и произвођач уметности

Александар Дероко је у некрологу Радојчићу о његовом односу према уметности написао: „Све гране разних уметности су му биле блиске не само као човеку који прати културна збивања, већ као истинском љубитељу њиховом.“⁷⁴⁵ Радојчићеве аутобиографски записи показују да ова Дерокова констатација нема

⁷⁴² Записао је само да је Радојчић 3. јуна 1977. затражио пензију. Дејан Медаковић, *Дани, сећања I*, 344.

⁷⁴³ Дејан Медаковић, *Дани, сећања I*, 254.

⁷⁴⁴ М. Рогоћ, *Тумачи слике*, 170.

⁷⁴⁵ Дејан Медаковић, *Дани, сећања II*, 423.

само пригодни тон, већ да је садржајно тачна. Радојчић пише: „Тих година (око 1925 АВ) био сам homo ludens. Науку сам схватао као игру која ме је неодољиво привлачила, на исти начин привлачила ме је и уметност, највише сликарство, а касније, нарочито после педесете, песништво и музика.“⁷⁴⁶ Није каже, „био сувише поетичан дечак“, али је „био музикалан“.⁷⁴⁷ Истовремено је певао српске, словеначке и немачке песме. „Све су те игре биле некако подељене. У неким сам уживао стварајући, а неке сам само примао, нарочито музику.“⁷⁴⁸ Са старошћу расла је и љубав према поезији,⁷⁴⁹ и музика му је постајала „све неопходнија, нарочито у вечерњим часовима. После смиреног дана, пред вече, то ми дође као симболично, моје, време – побожно слушах највише клавир. То ме неодољиво подсећа на карловачке дане“.⁷⁵⁰

Као средњошколац, упркос забрани – ученицима је било забрањено да посећују позоришне представе – пратио је позоришни живот Љубљане. У позоришту је доминирао Звонимир Рогоз својом улогом Хамлета.⁷⁵¹

Посебан однос, међутим, постојао је између Радојчића и света визуелних утисака. Радојчић наводи много примера на основу којих се може закључити да је био обдарен визуелним памћењем. До краја живота је задржао у сећању неке ликовне приказе које је посматрао у најранијем детињству: запамтио је, на пример, и детаље на луткама које су у Првом светском рату аустријски војници који су кроз Карловце ишли на Србију качили на топове и седла мула. Те „су лутке представљале `краља Петра опанчара`. Тачно према лику старог краља изрезане су главе са круном, у црвеном плашту, са хермелином и великим опанцима на ногама.“ Биле су „одвратне“.⁷⁵²

Немачке ученице љубљанске гимназије са којима је био у истом одељењу све одреда су му личиле на Бошову die fromme Helene. Лик супруге са ћерком који је видео кроз прозор вагона који га је возио у заробљеништво лебдео му је „четири

⁷⁴⁶ Љубљанске године, 396.

⁷⁴⁷ Исто, 402.

⁷⁴⁸ Исто, 396.

⁷⁴⁹ У науци нема тачке, Политика, Београд 6. X 1974, 17.

⁷⁵⁰ Дејан Медаковић, Дани, сећања I, 430.

⁷⁵¹ Рашу Плаовића у Скопљу, након Рогоза, није могао да слуша до краја. Љубљанске године, 397.

⁷⁵² Memorie di cose viste, 26.

године пред духовним очима скоро као икона...⁷⁵³ Наводи и описује поједине предмете из велике собе у дедовој кући у Кузмину: олеографија са приказом *Сеобе Срба* и олеографија *Херцеговачког робља*, славски сервис кога су чиниле флаша са ликом Св. Николе и славском девизом и чашице са попресјима српских владара и песника, славска икона Св. Калистрата.⁷⁵⁴ Описује и утисак који је на њега оставио „неукусни“ иконостас у једној овећој соби у Белгијској касарни у Љубљани, која је имала функцију српске православне цркве. Иконостас је дело „старог Инкиострија“, а иконе на њему „су биле нека збрка руске стилизације са плакатским ефектима претеривања бечког Југендстила.“⁷⁵⁵

У току Првог светског рата он је у „зеленој соби (...) ердевичког деде“ гледао велику слику *Косовке девојке*. „Ни касније, кад су ме наставничке обавезе нагониле да ружно говорим о тој дивној олеографији, никако нисам могао да искрено потцењујем слику Ферде Кикереца, коју сам у детињству сатима, као опчињен обожавао.“⁷⁵⁶

Касније, 1968. године, Радојчић је открио која му је уметност „као човеку (не као историчару) најближа, старински речено најлепша“.⁷⁵⁷ То је била уметност остварена на сликама Миле Милуновића око 1935. које представљају „примере класичног церебралног и искусног схватања уметности“. Док су Милуновићеви савременици били везани за спољне амбијенте његове „слике нису никада будиле асоцијације на неки интензивни физички живот, везан за лепоте било стварног било поетичног живота“.⁷⁵⁸

Сам је почео да слика у најранијој младости, још у време, до кога не допире његово сећање. „Не знам кад сам научио да сликам“, писао је Дероку.⁷⁵⁹ У вишој гимназији интензивније је почео да „црта“ и „акварелише“.⁷⁶⁰ Веза између Радојчића и сликарства била је озбиљна: после свршене гимназије намеравао је да

⁷⁵³ Исто, 43.

⁷⁵⁴ Исто, 29.

⁷⁵⁵ Исто, 32.

⁷⁵⁶ *Косовка девојка*, наводимо по: Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 238.

⁷⁵⁷ Мило Милуновић, *Летопис Матице српске* 3, 1968, 233.

⁷⁵⁸ Исто, 229.

⁷⁵⁹ Писмо Дероку, *Споменица Светозара Радојчића*, 90.

⁷⁶⁰ *Љубљанске године* 399.

студира сликарство. Сећа се да су сви његови вршњаци у Љубљани сликали слично Бројгелу, само што су њихове фигуре биле у прњама подравских сељака. Он је волео да црта облаке. „Старији ђаци из бивше Немачке гимназије доста су потцењивали моје аквареле, као старомодне.“ Њима је узор био Кокошка, а Радојчићу тада једва познати Пол Кле. „Млађи сликари знали су да акварелишем и нерадо су гледали да их посматрам кад сликају. Због тих млађих нисам отишао на загребачку академију. Њихов поступак није имао никакве везе с уметничким стварањем.“⁷⁶¹ У Љубљани је сретао словеначке импресионисте. Лично је познавао Матеја Јаму.⁷⁶²

На почетку, његовом статусу у археологији, науци за коју се определио одлучујући хоће ли после гимназије да упише сликарство на загребачкој Ликовној академији или да крене у област науке, по властитом сведочењу, помогла је вештина цртања. На археолошким ископавањима „брзо сам постао цртач-сниматељ, сви су волели да тај посао ја радим“.⁷⁶³

И у заробљеништву је често „цртао и акварелисао“.⁷⁶⁴

У послератном периоду Радојчић је и у настави, на Факултету, користио своје умеће цртања. О томе сведочи Војислав Ђурић: „Он је врло дуго цртао на табли планове Светог Петра у Риму или Светог Павла губећи по нашем осећању много времена јер није трпео епидијаскопе. Био је сјајан цртач и са задовољством је сликао фасаде и портале на табли. Међутим та његова спорост у изношењу градива била је корисна сваком студенту јер је одмах памтио градиво.“⁷⁶⁵

У последњим тешким месецима живота Дероко је саветовао Радојчића да слика. „Професор ми саветује да сликам; покушао сам у болници, па не иде.“⁷⁶⁶ Дероко и Радојчић су имали различите природе, и Дероко ни у некрологу Радојчићу није могао да се не зачуди и не запита: „Радојчић је био и сликар, и чудо једно како је и зашто то крио.“⁷⁶⁷ Радојчић је крио и да је писац драмолета. После

⁷⁶¹ Исто, 400.

⁷⁶² Исто, 399.

⁷⁶³ У науци нема тачке, Политика, Београд 6. X 1974, 17.

⁷⁶⁴ *Memorie di cose viste*, 51. Радојчић своју ликовну делатност најчешће назива „цртање и акварелисање“.

⁷⁶⁵ В. Ђурић, *Корак са светом*, 9.

⁷⁶⁶ Писмо Дероку, *Споменица Светозара Радојчића*, 91.

⁷⁶⁷ Дејан Медаковић, *Дани, сећања II*, 423.

његове смрти Бошко Петровић је открио Медаковићу да му је Радојчић послао на читање један драмолет са љубавном тематиком.⁷⁶⁸

Два се Радојчићева дела која стоје на граничном подручју између науке и уметности могу споменути на овом месту: био је коценариста документарног филма *Живот фресака*, који је режирао Зоран Маркуш⁷⁶⁹ и израдио је програм по коме је осликана црква Светог кнеза Лазара у Бирмингену.⁷⁷⁰

Света Лукић је видео Радојчића као естету: „Радојчић је изнад свега естетa, то је вероватно једна од најоригиналнијих његових одлика, која се поентира његовим стилем. Да он није само „леп“ већ креативан, личан, само њему својствен, осећало се и у Радојчићевом говору (више у интимном кругу него у јавним наступима) због чега су га пријатељи и студенти сложено звали „Златоустим“.“⁷⁷¹

Своје гледање на лепоту научног исказа и однос уметничког и научног износио је Радојчић у више наврата. Најпре је 1964. године оценио да су „односи између књижевног и научног у нашој историји уметности постали толико заплетени да већ постоји опасност од конфузије у којој би страдале и праве вредности књижевног и научног. Добри, јасни стил у историји уметности од увек је био одлика правих репрезентаната науке. Буркхартове *Успомене на Рубенса* накрцане чињеницама, писане живо и топло, читају се као књижевно дело. Сувоћа, клишраност и педантерија ни у ком случају не представљају одлике научног текста. Ипак, наука обавезује на одређеност, на извесну дисциплину.“⁷⁷² Учествујући у једној каснијој анкети, Буркхарту ће, као великане не само тачног него и лепог текста придружити А. Фосијона (Henri Focillon) и Р. М. Рилкеа (Rainer Maria Rilke).⁷⁷³

⁷⁶⁸ „Молио ме је да некако код породице измолим дозволу за штампање овог књижевног састава. Било би штета ако га је уништио поведен неком својом неверицом.“ Дејан Медаковић, *Дани, сећања* II, 432.

⁷⁶⁹ *Филмографија југословенског филма 1945 – 1965*, Београд 1970, 41.

⁷⁷⁰ Сликар и копииста Душан Михаиловић који је осликавао фреску техником ову цркву крајем шездесетих 20. столећа није сачувао нацрте које му је дао Радојчић.

⁷⁷¹ *Политика експрес*, 22. октобар 1978. бр. 5257.

⁷⁷² *На границама науке и књижевности*, Политика, Култура-уметност, 27. септембар 1964.

⁷⁷³ „Историју уметности читао сам као белетристику: и старог Фосиона и великог песника Рилкеа...“ Проф. др Светозар Радојчић, *У науци нема тачке*, Анкета Политике: Ко је на вас пресудно утицао и зашто? Бележи Д. Адамовић, Политика 6. X 1974, 17.

Симбиоза и равнотежа уметничког и научног у нечијем делу била му је показатељ да је аутор досегао висок степен научности. „У старијим европским наукама и књижевностима те су појаве одавно присутне и цењене. Неразвијена наука клони се књижевности, а неразвијена књижевност клони се науке.“ У нашој „неискусној средини“ „симбиоза науке и књижевности“ је необична. Као пример те симбиозе, која је индикатор високог степена развоја историје уметности, Радојчић наводи опус Милана Кашанина: он је имао „књижевничко схватање наше старе уметности и наше средњовековне историје.“ Он „сам својом књижевношћу објашњава своју науку и обратно, водећим мислима своје науке јасно осветљава своју касну књижевност“.⁷⁷⁴

Властиту склоност према књижевности и уметности Радојчић је у ранијим периодима свог приступа науци држао за слабост: „Чувао сам се много да те своје слабости не пренесем у науку. Често сам суочен сам са собом себи пребацивао да се у *Уметничком прегледу* упуштам у оно писање које у принципу осуђујем. Због тих мојих контраестетских ставова, који су се донекле противили мојој природи, често сам се намерно присиљавао да својим текстовима наметнем извесну закопчану краткоћу – да се држим фактографије, која је после 1945. од другова задужених за културу нападана као политички недопустива мана реакционарне историје. Од те своје затворености лечио сам се највише у контакту са студентима. Природно јако заинтересовани за појаве естетске природе, ђаци су ме – нарочито у семинарима – наводили на теме те врсте. У семинару сам често прелазео са старијим студентима проблеме новије и савремене уметности; често смо се бавили анализом структуре слика – а све је то морало да буде доста далеко од историјско-археолошке строге интерпретације. Тако сам се уз помоћ ђака лечио од мана, грехова и предрасуда моје учене младости.“⁷⁷⁵

Своју склоност према уметничком стваралаштву држао је на узди кроз цео свој век како не би довео у питање кредибилитет озбиљног научника. По проценама озбиљних посматрача равнотежа науке и уметности којој је тежио он је постигао и у свом делу и у својој личности. Дероко је код Радојчића препознао и

⁷⁷⁴ Светозар Радојчић, *Кашанинова тријада*, у: Милан Кашанин, *Изабрана дела* 8, Београд 2004, 282.

⁷⁷⁵ *Memorie di cose viste*, 56.

истакао „вредност којом је одскакао од многих колега научника, и наших и страних“, вредност која је била у томе „што је у своју науку унео и сву своју способност рођеног уметника“.

Повезаност уметности и науке у Радојчићеву опусу Света Лукић је описао следећим речима: „Повезан је с науком, али је у Радојчићевим радовима видљив и пре и после ње његов уметнички однос према уметности коју је изучавао.“⁷⁷⁶

Нисмо превише склони прихватању Медаковићевог тумачења да је Радојчићу бављење науком наметнуо строги отац.⁷⁷⁷ Више смо склони да укажемо поверење Радојчићевом сећању из аутобиографских записа да су и наука и уметност за њега имале исту привлачност и да се након колебања сам одлучио за науку. То међутим није значило потпуно окретање главе од уметности. Континуирано и доследно се, не само кроз Радојчићеве изјаве него и кроз запажања и тумачења других који су о њему писали, указује на уметничку димензију у његовом научном приступу и његовом научном исказу.

Однос књижевности и наше историје уметности тематизовао је у чланку *На границама науке и књижевности*. Нашим историчарима уметности између два рата „није падало на ум да се упуштају у литерарне финесе“. Премда је нпр. Милоје Васић, „живо и лепо“ писао. Извесни, али уздржљиви призив књижевних амбиција осетио се у *Уметничком прегледу* у коме је сусрет писаца, критичара и историчара обавезивао на углађенији стил.

„Књижевно обавештени историчар уметности и у проблеме историје уметности упућени књижевник неће писати на исти начин, нити ће на исти начин посматрати дело – те су разлике толико природне и разумљиве.“ У чланку је указао на опасност од тога да у „међусфери између књижевног и научног (...) не почне да

⁷⁷⁶ Дејан Медаковић, *Дани, сећања II*, 423.

⁷⁷⁷ Види страницу 185 овог рада. Премда је Никола Радојчић био припадник строге школе српске историје, он се, осврћући се на „белетристичку историографију“ на примеру Немца Емила Лудвига, јасно одредио према односу историје и уметности: „Историографија није никаквим бедемима и рововима одељена од осталих грана научног и књижевног стварања. (...) Јер док су неке науке само науке дотле је она и уметност, ма како се уметност схватала и ма колико требало пазити на оно што је уметничко у историографији.“ Оно по чему се историографија разликује од уметности је примена научне методе и њена сврха која је реконструкција прошлости. Никола Радојчић, *Белетристична историографија*, у: *Летопис Матице српске 330*, Нови Сад 1931, 102.

буја нека слабо укрштена литерарно-научна јалова писменост у којој се историчари уметности испомажу књижевношћу најпросечнијих квалитета, а књижевници танке инспирације општим местима из историје уметности“. Та се опасност често и оштро испољава у дневној и периодичној штампи. „Не бих знао да рекнем у којој мери то писање шкоди широком пољу књижевности, али у малој башти наше историје уметности те опасности постају све судбоносије.“ Није безазлено што се „историја уметности која је највише окренута широком кругу читалаца све више растапа у одређеним небулозама литерарисања“. Пред том чињеницом која је присутна и у светској и у нашој историји уметности Радојчић каже да не чезне „за старим полуписменим дескрипцијама, али бих заиста био срећан кад бих могао да препознам амбиције аутора, да ми буде увек јасно што пише књижевник, а што историчар уметности, а не да се чудим писцима маскираним у историчаре уметности и историчарима уметности прерушеним у писце“.⁷⁷⁸

Упркос опасностима на које је указао у овом чланку, Радојчић је неопходност научног и уметничког приступа старој уметности потцртавао нарочито у радовима из последње две године живота. У тексту *Сулејман и Рокселана или о катедарској реторици* (1977) дао је јединствену анализу „историјографске стилистике“ у нашој историјској науци. Почео је са Николом Вулићем и његовим предавањима и причањима о Клеопатри, Цезару и Марку Антонију у којима није расправљао о историји ових личности већ о „њиховом животу који је припадао и историји и који се тицао савремене мисли, психологије, тадашњих карактера и збивања“. Радојчић за себе каже да је тих година веровао „у сасвим објективну историју“.⁷⁷⁹ Сад зна да „сигурни творци не пате од сујете непогрешивости. Критични педанти оговарали су Вулића да се он поводи за Французима“. А то није било нетачно. Цитирао је Анатола Франса: „Педантни историчари увек се баве смешним тачностима.“ Радојчић и Вулић су се на епиграфским споменицима у Македонији бавили тим тачностима. Али су причали и о лукавости Клеопатре. Вулићеве катедарске импровизације, настале у говору настављале су се у разговорима.

⁷⁷⁸ *На границама науке и књижевности*, у: Политика, 27. септембар 1964, Култура – уметност, 8.

⁷⁷⁹ *Сулејман и Рокселана или о катедарској реторици*, *Летопис Матице српске* 6, 1977, 809.

Преко чаролије говора Кенета Кларка, који се, кад је одштапан, свео на осредњу књигу, Радојчић прелази на основну тему: књигу Радована Самарцића *Сулејман и Рокселана*. Ова се књига, без обзира на 670 страница, каже Радојчић, може лако читати. Она је књижевно дело код кога „су стваралачки квалитети очевидно надмашили кабинетски рад прикупљања и студије. Мени се чини да сва тајна лепог писања Самарцићевог лежи у његовој способности речитог предочавања, у његовом дару да духовито види смисао поморског рата на Медитерану и сликовите појединости неуспеле турске опсаде Беча“.⁷⁸⁰

Радојчић испитује и прати однос који постоји између књижевности и историјске теме, и историје и стилског писања у српској науци и уметности. У почетку, каже, док је његова генерација читала „Растка Петровића нама је свако мешање историје са уметношћу било и сумњиво, по квалитету, и наивно“. Тај однос је био и оправдан уколико се има у виду Јовановићев *Улазак цара Душана у Дубровник*, или Новаковићев *Калуђер и хајдук*. Прекретницу су учиниле *Сеобе* М. Црњанског. Затим Андрић... Радојчић зна да је „савременој светској књижевности поново (...) процветао неки чудни хисторизам субјективан и интензиван и – у исти мах учен. (...) И уплашени, лако узбудљиви савремени човек тражи опет своје огледало у парадном, златном оквиру историје“. Стално је европска књижевност кроз реконструкцију историјских ликова и збивања описивала, оцењивала и анализирала муке и недоумице садашњице.⁷⁸¹

Радојчић се не сматра позваним да процењује да ли се Андрић сувише испомаже историјом или се Самарцић сувише испомаже књижевним начином писања историје. Њега занима „знатно теже питање. Шта може наша савремена историографија да рекне нашем савременом, образованом човеку“?

Радојчић подсећа да је Самарцић још у *Мехмед паши Соколовићу* кренуо у „ширине сложених односа“ у историји једног светског царства „без гусала и без кукњаве о Косовској издаји“. За разлику од прве друга Самарцићева књига има шире хоризонте. „Самарцић вештим потезима пера ствара драму историје, не са глумцима већ са живим творцима историје“. У књизи о Соколовићу он посматра

⁷⁸⁰ Исто, 810.

⁷⁸¹ Исто, 811.

сналажење једног, нашег човека, како се сналази на светској позорници. Овде је садржина проширена на шире географско пространство и на сложене односе и сукобе моћи.⁷⁸² Стара је истина да „свака до сржи схваћена историја – то јест жива историја – личи на књижевност“. Радојчић подсећа да су текстови класичних историја у европској традицији увек остајали књижевна дела. Време рачунара потискује духовитост и таленат. Духовитост се чак сматра површним даром лаке музе. Самарцић „лако пише, или толико углади свој израз да његова мисао увек лако тече кроз редове“. Он од знања и искустава лако прави синтезу која се „старински звала дух времена.“ „Самарцић не ређа картоне својих знања. Његова визија свеукупности стално му је пред очима.“ У тражењу уметничког еквивалента новој Самарцићевој књизи, Радојчић се осмелио да каже да у *Сулејману и Рокселани* импонује нека монументална повезаност „мисли и слике као на неком сигурно режираном великом филму (...) имагинарном филму у коме је уобразиља потчињена историји“.

Радојчић пише да га је код Самарцићеве књиге „привлачио сам процес стварања, занимљив и нов у нашој историографији“. „Уобразиља може да се одваја од истине, али не мора.“ Његова историја је у исти мах наука и књижевност која, како одмиче, у њој се ратна и велика збивања и личности све више стапају са „цамијама, Макаријевом обновом и даље са Дубровником, млатачком ренесансом, словеначком реформацијом – и великим збивањима у европској уметности и европској мисли. Никола Јорга и Јован Радоњић су знали да гледају светску историју посматрајући је са Балкана, и њихова је историја, а нарочито Јоргина била блиска књижевности. Самарцић се на свом путу оплеменио у школи Јорја Тадића који је имао срећан избор и кога је ученик наставио и надмашио“.⁷⁸³

Међу „медаљонима“ историчара српских које је исписао Радојчић истиче се онај Станоја Станојевића. Није без значаја ни то што му је Радојчић одао пошту у последњем раду који је сам пре смрти предао у штампу *Лик светог Саве у Доментијановом Животу и подвизима архиепископа све српске и поморске земље*

⁷⁸² Исто, 812.

⁷⁸³ Исто, 814.

*преподобног оца и богоносног наставника Саве*⁷⁸⁴. Међу српским историчарима тридесетих година минулог столећа Станојевић је био један од ретких кога „је копкало неко дубље и шире схватање историје“. Остали су у духу Руварчеве „ригорозне критике“ писали само о ономе што могу изворима да докажу, али су изворе читали једнострано – „и књижевна и теолошка дела читана су као историјски извори“. Тај једнодимензионални приступ изворима оставио је „пустош у историји српске средњовековне књижевности и уметности“. У време кад је сам „закорачио у свет српске историје“, бавећи се средњовековним портретом, Радојчићу се Станојевићево размишљање чинило „сувише мутно, самоволно, недокументовано“. Он је „инзистирао само на једној идеји која се мени тада чинила немогућа: понављао је отприлике да се милешевска фреска светог Саве не може схватити без оног портрета који су о светом Сави оставили стари српски биографи“. У томе поређењу за Радојчића је тада било „импровизованости, неке претеране и недоказиве маште“. После многих читања Доментијана, каже Радојчић, почела је и у њему „да тиња одавно изречена мисао, узбуђеног, искусног Станојевића о јединству књижевног и сликарског портрета“.⁷⁸⁵

Настављајући поређења која је започео Станојевић Радојчић пише да му Теодосијев опис светитеља највише личи на икону са житијем Светог Саве из манастира Мораче. Индивидуална ликовна слика је приказ Светог Саве на фресци у Краљевој цркви. То је уприличење угледног архиепископа српског кога спомиње Антоније Новгородски у опису цариградских знаменитости. Тај углађени и смирени лик разликује се од Светог Саве из милешевске приправе. „Милешевски свети Сава заиста је богоносни отац, спиритуални лик неодољиве унутрашње моћи, не описан већ изражен, сав у одушевљеном погледу очију које гледају и зраче светлост.“ „*Fulmen oculorum*“ су се у временима Теодосија Великог називале очи које засењују светлошћу грома. У српској уметности оне су се могле насликати само једном, у тренутку који се збио муњевито. „Тешко се миримо са чињеницом да су светли тренуци и наше историје трајали кратко. Те пролазности које су

⁷⁸⁴ Светозар Радојчић, *Лик светог Саве у Доментијановом Животу и подвизима архиепископа све српске и поморске земље преподобног оца и богоносног наставника Саве*, Међународни научни скуп Сава Немањић – свети Сава, Београд 1979.

⁷⁸⁵ *Лик светог Саве у Доментијановом Животу и подвизима архиепископа све српске и поморске земље преподобног оца и богоносног наставника Саве*, 215.

касније зрачиле увек су биле испуњене чудним интензивностима и још чуднијим супротностима.⁷⁸⁶

Милешевски Савин портрет садржи све „претеране“ Доментијанове похвале: „црте спиритуалног човека и моћ и светлост мисли и фасцинирајућу снагу погледа који (...) прозире седмосветла небеса.“ И сликарство Милешево и портрет Светог Саве превазилазе границе средњовековне уметности и мисли.⁷⁸⁷ Став Станојевића „да се милешевска фреска светог Саве не може схватити без оног портрета који су о светом Сави оставили стари српски биографи“ којег Радојчић у младости није прихватио у свом последњем тексту је поткрепио детаљном анализом и милешевске фреске и писане биографије које су настале упоредо.

У тексту који је објављен тридесет година након Радојчићеве смрти налази се пасус који садржи његов последњи сумарни поглед на однос према старој уметности: „Можда сам застарео са својим оптимизмом о постојању неке савладиве целине у којој су заједнички елементи, мислим битни елементи науке, уметности и књижевности. Нова схоластика парцијалних знања хаотична је и бесциљна. Наука о књижевности одваја се од књижевности, наука о уметности одваја се од уметности. Наука постаје сама себи циљ, нечовечна и празно наметљива, супротна стварању из кога је потекла. Изгубила се некадашња привлачна скромност науке о човековом стварању. Између творца, његовог дела и оних којима је дело намењено, стварају се густе димне завесе речи које створено дело наказе, сакривају или му подмећу стране идеје или намере. Схоластика је увек патила од промашене интерпретације и неке суве надриучености. Интерпретација стварања често се претвара у контролу стварања, прошлог и будућег.“⁷⁸⁸

У овом тексту он указује и на проблем научне терминологије која је требало да „олакша споразумевање, између разних језика и брже помаже неразвијеним језицима да се у њима устали научни израз, да се избегну произвољности, мутности и колебања, нарочито у оценама“. Управо, „неговани београдски стил у језику

⁷⁸⁶ Исто.

⁷⁸⁷ Исто, 220.

⁷⁸⁸ О *алегорији*, у: Споменица Светозара Радојчића, 124.

науке развијао се у природној сагласности са књижевним језиком“. Данас, међутим, млади научници говоре и пишу језиком који је тешко разумљив.⁷⁸⁹

Кроз цео његов живот, од најранијих дана па до смрти трајала је, обликовала Радојчићеве активности – па и сам живот – испреплетеност научног и уметничког. Он је полазећи од сложене структуре старе уметности сматрао немогућим да захватање њене целине обави једна наука. За проучавање Доментијана, на пример, потребно је пет стручњака који би га паралелно истраживали: књижевник, естетика, историчар, филозоф и теолог – али уз њих неопходна је и склоност према уметности.

Новинару коме је једном приликом дао интервју Радојчић је поставио питање: „Знате ли колико ваља знати историју да се уђе у срж Попине метафоре?“⁷⁹⁰ Иза овога питања стоји Радојчићево схватање да се уметност, било стара било савремена, не може досегнути без науке, али ни наука о уметности не може дати резултате без контакта са оним јединственим, са оним што је оригинално у уметничком делу, за што је потребно посебно око, посебна осећајност, оно што се често назива смисао за уметност.

Десетак година раније, Радојчић је рекао да је ослањати се на чула у приступу сопоћанском сликарству што се још увек чини „у суштини је наивно“. Сопоћанско сликарство „изискује посматрача надпросечне образованости“ који поседује „способност уочавања (...) иманентног живота у уметничком делу“.⁷⁹¹

Уметност и живот

Радојчићево животно опредељење почивало је на две „јаке“ естетичке категорије: у младости на игри, а у познијој животној доби на лепоти. Са друге стране, домен уметности Радојчић није ограничавао на музичко, ликовно или књижевно стваралаштво. Разумевао га је и као давање облика самом животу:

⁷⁸⁹ *О алегорији*, 123.

⁷⁹⁰ Проф. др Светозар Радојчић, *У науци нема тачке*, Политика 6. X 1974, 17.

⁷⁹¹ Светозар Радојчић, *Откриће Сопоћана*, Борба 12. септембар 1965, 10.

Дероко му је тако карактеристичан уметник живота.⁷⁹² И свој живот је схватао као продукт стваралаштва и инспирације и видео га је као уметношћу створени облик, али својства облика његовог живота су се разликовала од динамизма који је одликовао Дероков живот. Основа облика његовог властита живота за Радојчића је била потпуно нематеријална, духовна супстанца. Остварење живота, његов смисао видео је у вечности до које треба да га доведе љубављу вођена инспирација. Такав живот је причестан вечном и неуништивом стваралаштву. Сличан модел живота препознао је и у животу Ристе Стијовића.

Увод у крај *Memorie di cose viste* је Радојчићева забелешка дијалога Ристе Стијовића и Александра Дерока који је вођен у Стијевићевом атељеу. „Два дивна саговорника забављају се, да ли свесни да у тренутку инспирације граде заиста као уметници велики дијалог.“ Тема дијалога је жена, а Радојчић га је повезао са натписом у цркви Светог Николе у Скопљу који му је у току разговора пао на памет: „Мислећи на смрт улепшавамо живот.“⁷⁹³ Али, строго гледано, једва се тај разговор може назвати дијалогом: Радојчић је Дероку ускратио право на реч па је ово што аутор назива дијалогом у ствари монолог Ристе Стијовића. Надахнуто обликован догађај призива нам сећање на Платонову *Гозбу* и на искуство властитог успона према лепоти.⁷⁹⁴ Овде је описао оно што је на другом месту и другим поводом назвао „узвишена духовна еротика“.⁷⁹⁵

Завршни фрагмент *Memorie* је редак пример тематизовања у нашој литератури, и документарно и уметнички, тајне „великог коначног зближавања“ мушкарца и жене у позним годинама живота. „Р.“⁷⁹⁶ је стално говорио о једној – о

⁷⁹² Види страницу 175 овог рада.

⁷⁹³ *Memorie di cose viste*, 64. Претпостављам да је оно због чега је овај дијалог толико импресионирао Радојчића његово размишљање о месту на којем ће бити сахрањен. Медаковић спомиње да му је намера била да буде сахрањен у Студеници, али је после женине смрти ту одлуку променио и сахрањен је поред ње на Новом гробљу. (Дејан Медаковић, *Дани, Сећања II*, 425) На крају овог дела *Memorie* помиње извештај из „Политике“ од 7. септембра 1973. о томе да је урна Муни Јовановић претходног дана, по њеној жељи, положена поред Пајине урне. „Тако ће и Риста да легне уз Францускињу. Која је то тајна великог коначног зближавања?“ *Memorie di cose viste*, 66.

⁷⁹⁴ У писму Дероковим Радојчић ће написати: „било је све оно у чему сам уживао и зашто сам живео, толико лепо, живело се за лепоту – то ми нико не може да отме ни сада.“ *Писмо* од 18. октобра 1976, Споменица, 89.

⁷⁹⁵ *Одјек Песме над песмама у српској уметности XIII века*, наводимо по: Светозар Радојчић, *Одабрани чланци и студије*. 1933 – 1978, Београд 1982, 233.

⁷⁹⁶ На неким местима где у тексту уместо целог Ристиног имена ставља само велико слово „Р“, склони смо помислити да је то почетно слово Радојчићева презимена, нарочито имајући у виду

својој жени коју је много варао и још више волео. Риста није брљао по успоменама као Дероко – он није говорио о женама, он се враћао својим инспирацијама. Р. је очевидно сазрео у племенитог старца, он је спонтано све сводио на битно. Његово стварање чулно, интензивно и крајње дискретно било је везано само за жену; он тај однос није претварао у нове апстракције – он је у женама кад би их хвалио, увек наилазио на лепоту животиња. Тако их је и описивао некако уопштено као неку врсту. Стално се враћао на њихове облике који су њему били лаки, еластични и меки. Описујући Сесил Сорел, он се сећао како је њу лако носио – стално је понављао кад сам је подигао – у неком друштву уметника, она је била као перо, без тежине. Тога се сећао, и опет би се враћао на своју „бабу“ како га је она увела у уметност, како је све било због ње, како без ње не би ни био то што јесте. Већ сам се раније дивио његовој уздржљивости. Деценијама је била његова жена без разума, он се никада није тужио на њу. Његова оданост Францускињи била је исконски једноставна. Како је њему његова муза била једини извор стварања осећало се у његовом отвореном сумњичењу да су уметници уздржљиви према женама немоћне цепидлаке и гњаватори.⁷⁹⁷

На последњим страницама *Memorie* Радојчић је дао коначни облик својим животним, научним и уметничким претензијама. Он открива његову духовну потку и састав – хришћанску духовност и љубав, и античку инспирацију, која је оличена у његовој жени и која је материјално лагана, а по суштини вечна.

Али ни „брљави“ Дероко није био изван теме; Радојчић упућује писмо њему и његовој супрузи Иванки у којем је написао и следеће: „Некада обманем себе као да је Душанка присутна, негде у другој соби, да је отишла до сестре, да ће сваког часа доћи. (...) Једино вама могу да пишем о томе јер знам да сте једна душа, једног стила живота и да се, што једноставно не схватају, најсавршеније супротним природама слажете у некој интензивности која испуњава живот сваког тренутка.

чињеницу да ни у једном другом Радојчићевом спису нисмо наишли на коришћење иницијала за треће лице.

⁷⁹⁷ *Memorie di cose viste*, 66.

Кадгод сте ми обоје пред очима увек вас видим како сте срећни у вашим вечитим дискусијама, тихи и гласни, узбуђени и мирни.⁷⁹⁸

На крају живота, кад су га тренуци испражњени од мисли навикавали на непостојање, Радојчић није остајао без свести о свом стању и питања о достојанству и смислу људског живота. „...баратање логиком `до краја` сада ми личи на здраворазумско, плитко медитирање оних који су остали још у младости осакаћени, или заувек неразвијени, без духа и инспирације. Нисам мистик ни склон религији утехе и наде. Али никако нисам неутешан нити гурнут у незнађе. Једноставно знам и осећам да постоји још увек у мени драгоцену снагу да верујем у оне лепоте изнад разума које су одувек благотворно утицале на стварање које траје и после престанка живота, које је неуништиво, које лако прелази преко граница смрти. Стварање није ни речитост ни писменост, још мање ученост или образовање. Бесмртни су и они који не пишу, не компонују, не клешу, не сликају. Они који инспиришу не чине то ни свесно ни намерно. Они који инспиришу и покрећу дух стварања, чине то лако, неки пут у тренутку или трајно током живота. Све зависи од онога који зрачи и који прима.“⁷⁹⁹

Крај његове *Memorie* је крај његове љубавне приче у којој је досегнуто јединство његовог живота и његове инспирације: „Душанка је за мене имала симболично име. Звали су је родитељи и браћа Душа, као мала Психа. Она је увек била несвесна своје моћи, мислим за живота – а после њеног нестанка та је моћ само расла. Моји добри познаници и пријатељи увек су ме промашено тешили са стереотипном реченицом: време све лечи, као да су битне промене нека пролазна болест. То заваривање личи на детињу наивност. Само дете не зна шта је смрт. Гледање отворених очију у смрт није неко херојство. Смрт и живот нису противници. Они се смењују у заједничкој љубави, они се стапају у великом ритму трајања које прелази у сферу духа која се креће високо преко гробова. У љубави и духу остајемо неуништиви, они нас неодољиво привлаче. Чујем њихов позив, *Et*

⁷⁹⁸ Исто, 91. Дероко у некрологу Радојчићу цитира део овога писма уз напомену да му га је Радојчић написао неколико дана пре смрти. Дејан Медаковић, *Дани, сећања II*, 423.

⁷⁹⁹ *Memorie di cose viste*, 68.

spiritus et sponsa dicunt: veni. Прелазак у непостојање мења само неважне пролазности.⁸⁰⁰

Рекао је Медаковићу: „И молим вас да не кукате над мојим ненаписаним делима. Урадио сам колико сам знао и могао, дочекао сам и унука, па шта ћете више.“⁸⁰¹ Ове речи сведоче о великој ствари у Радојчићевом животу, а можда и највећој: дочекао је крај у осећају биолошког и духовног испуњења и смирења. Последњу реченицу *Memorie*, стих Ане Ахматове:

„А страницу коју нисам исписао до краја

– божанствено смирена и лака,
дописаће Музе тамнопута рука.“

повезали бисмо, готово технички, са завршетком Радојчићевог научног опуса да не знамо да је Душанка његова муза и да не знамо да је њена рука била „смуглая“.*
Тиме и за нас ови стихови престају бити пука декорација и технички „оквир“.

Школовање и улазак у науку

У Радојчићевој очевој, занатлијској, и мајчиној, сељачкој, породици било је школованих. Нарочито у очевој, у којој их је било кроз цело 19. столеће, па према томе има основа и за претпоставку о наслеђеној склоности ка науци и код оца Николе и код сина Светозара.⁸⁰²

Рођењем се Светозар Радојчић нашао у самом врху научног и уметничког друштва Краљевине Југославије.⁸⁰³ Најужи породични круг у којем је обитавао био је прилагођен научном раду и дружењу. Он није био повремено, од прилике до прилике, излаган „научном утицају“: од рођења па кроз све младалачке године Радојчић се кретао у атмосфери коју су одређивале страсти, потребе и навике академског живота. Записао је да је код куће читао књиге историчара –

⁸⁰⁰ Исто, 69. За медаљу са ликом своје покојне жене изабрао је девизу: ET SPIRITVS ET SPONS DICVNT: VENI APOCAL. О томе и Д. Медаковић, *Дани, сећања I*, Београд 2003, 346.

⁸⁰¹ Дејан Медаковић, *Научна бдења Светозара Радојчића*, 244.

* Смуглая, рус. – тамнопута.

⁸⁰² *Нема свршеног посла*, 35.

⁸⁰³ Појава која није нимало ретка међу ранијим историчарима уметности, ако се узму у обзир случајеви Божидара Николајевића и Мирјане Ћоровић, сином Светолика и кћерком Владимира; за разлику од њихових отац С. Радојчића није био у толикој мери повезан са политиком.

„Шафарика, Илариона Руварца, Радоњића, Јовановића, Стојановића Новаковића. Код нас у кући постојао је скоро култ Стојана Новаковића“. Лично је знао Димитрија и Васу Руварца, Станоја Станојевића, Владимира Ђоровића, Николу Вулића, Драгутина Анастасијевића, Филарета Гранића – „једног од најбољих зналаца историје Византије“.⁸⁰⁴ „Међународна породица византолога често је пролазила кроз нашу кућу у Љубљани (...) стално су циркулисали византолози са Запада који су одлазили на Исток и учени људи Балкана који су путовали за Запад обично у Париз.“ Никола Јорга „и Фолбах и наш Абрамић, из Сплита, били су рођени за учени туризам“. „Негде од моје седамнаесте, осамнаесте године, и ја сам некако, прво из прикрајка, почео да улазим у учени свет.“⁸⁰⁵

Записао је да је у школи учио француски и латински. Изван школе научио је словеначки, немачки и руски. На тим је „језицима говорио, певао, често и сањао“.⁸⁰⁶

Наводи да је око 1925, кад су гимназијалци „читали књиге које су слабо разумевали“, он читао Зимела (Simmel) чији су текстови „били негде на пола пута између историје уметности и психологије“. То му је, каже Радојчић, много помогло када је касније читао Хаманову *Geschichte der Kunst*.⁸⁰⁷ На почетку студија добио је задатак да са француског преводи књигу Анри Пирена *О почецима урбанизације и образованости западних варвара*.⁸⁰⁸

Од љубљанских гимназијских професора који су утицали не само на његово образовање него и одгој Радојчић истиче Станка Лебена, романисту који је предавао филозофију и психологију: „...поштовао нас је, учио нас је да мислимо својом главом“. Затим професора Шанду, који је био „непризнат песник, али радознао дух који је умео да нас одушеви за много штошта. Много сам волео и Кандича професора цртања“.⁸⁰⁹

⁸⁰⁴ У науци нема тачке, Политика 6. X 1974.

⁸⁰⁵ Нема свршеног посла, 52.

⁸⁰⁶ Љубљанске године, 402. У његовом сведочанству (isprigčevalo) о завршном испиту у средњој школи наведено је да је полагао испит из словеначког, српског, немачког, француског и латинског језика. Досије Светозара Радојчића у Архиви ФФ.

⁸⁰⁷ Исто, 396.

⁸⁰⁸ Исто, 403.

⁸⁰⁹ У науци нема тачке. На другом месту ће записати да се од учитеља највише сећа „Шанде и Лебена који су с нама говорили озбиљно. Они нису никада поучавали“. Љубљанске године, 396.

Радојчићев отац Никола био је део света византолога. У њега је ушао као Крумбахеров ђак на Минхенском универзитету. Карл Крумбахер (Karl Krumbacher, 1856 – 1909) је своја предавања и студенте усмеравао властитом животном идејом: „Разбити старе предрасуде о Византији, створити верну слику њезине прошлости и разјаснити важност њезина бивовања за Новогрке, Источне и Јужне Словене, Источњаке и уопће за цели образовани свет коме је Романија сачувала и даље развијала класичку уметност и науку, како је у свом тешком веку најбоље могла.“

За Западну Европу „византизам је био појам, који се поклапао са свим оним, што је у човеку најружније и у култури најопасније, и модерни људи, на око слободоумни, понављали су и увеличавали оне исте погрде на Грке средњег века, које су писали њихови преци у римској мржњи на православље и сиротињској зависти на богаташе. Што се пак у мржњи пише у том памети нема“.⁸¹⁰ „В. Јагић је, истина, говорио трезвено и одлучно још пре Крумбахера, да Романија није била чудо од неваљале и труле државе, али њему ко Словену, ко би у том веровао?“ Да би Запад чуо велику заблуду која је трајала столећима требало им је саопштити „не млако и неодлучно, јер тада нема успеха, него оштро, заносно и фанатички“. То су стекавши јасно научно уверење, бескомпромисно учинили Крумбахер и Гелцер.⁸¹¹ Крумбахер је „само поузданим изворима веровао и учио своје ученике, да тако чине“.⁸¹²

После студија Никола Радојчић је наставио рад у оквиру тадашње српске историјске науке у којој је линија „темпераментне историјске критике“, чији је типични представник Иларион Руварац, дошла до „уверења да је света дужност историчара да на основу свих приступачних извора и читаве литературе траже истину, и да само на основу утврђене истине реконструишу народну прошлост, без икаквих других мотива.

Историјски метод, као такав, проучавање тумачења извора, концепција, композиција и приказивање, затим историјска синтеза и веза историје са сродним јој наукама – све је остављано за каснија времена“.⁸¹³ У овом пасусу Никола

⁸¹⁰ Никола Радојчић, *Карло Крумбахер*, *Летопис Матице српске*, 1910, 2, 75.

⁸¹¹ *Исто*, 2, 76.

⁸¹² *Исто*, 2, 77.

⁸¹³ Никола Радојчић, *Модерна српска историографија*, *Летопис Матице српске*, 1929, 312, 50.

Радојчић дијагностикује низак степен научне историјске самосвести код Срба на прелазу из 19. у 20. столеће, али и исказује његову изузетну заинтересованост за историографске проблеме и његову способност да их сагледа. На крају овог чланка он ће споменути да уз појаве које показују „неки напредак“ у историјском приказивању има и ружних случајева када се „због врло сумњива стила жртвује верност у приказивању.“⁸¹⁴

Однос између научне историјске литературе и уметничке литературе која за тему има неки историјски догађај или личност он ће разматрати у тексту *Белетристична историографија*.⁸¹⁵ Тај је однос завредео његову нарочиту пажњу због тога што „док су неке науке само науке, дотле је она (историографија) и уметност, ма како се уметност схватала и маколико требало пазити на оно што је уметничко у историографији. (...) чиста историјска дела високе научне вредности, никада нису настала без суделовања уметничког смисла. Никада“.⁸¹⁶

Текстови Николе Радојчића које смо навели само су најистакнутији и најуопштенији од оних који у његовом опусу указују на заинтересованост аутора за историографске димензије историјске науке, те на заинтересованост за услове, степен и карактер њене научности. Истражујући опусе појединих историчара и конкретне историјске теме он није губио из вида њихов општи историографски хоризонт.

На однос према науци Светозара Радојчића и на његову рецепцију научне каријере, па и на његово понашање у тренуцима када се суочавао са препрекама на властитом научном путу несумњиво су морали утицати и погледи његовог оца на етичка питања која се отварају унутар академске заједнице, а које је Никола Радојчић презентовао у чланку *Порука младим истраживачима*.⁸¹⁷ Искуство старијег Радојчића је да младе људе који се из љубави определе за научно проучавање наше прошлости не чека лак рад ни брзе и лаке награде. Због ратова наши се млади научници нередовно школују и тако не могу да изграде основе за даљи рад: знање језика те методичност и самосталност у раду. „Нередовно

⁸¹⁴ Исто, 52.

⁸¹⁵ Никола Радојчић, *Белетристична историографија*, Летопис Матице српске, 1931, 330, 101-110.

⁸¹⁶ Исто, 330, 102.

⁸¹⁷ Никола Радојчић, *Порука младим истраживачима, Марљивост и самосталност*, Дан, Нови Сад, 22 – 26. април, 1938.

школовани, од наставника често неспособних, они су изашли из средње школе с недовољним знањем и с неразвијеним способностима за самостални рад. Такви су дошли на универзитете, где их је чекала пуна слобода рада, за коју они редовно нису имали ни довољно чврсту основу у себи ни довољно разбориту и предану помоћ ван себе у наставницима.“

Тешкоће око рада на истраживању народне прошлости, уз оне која она сама носи у себи, стварају и „неразумни и опаки људи“. Никола Радојчић изражава страх да младе људе од научног рада не одбија толико величина напора које он захтева „колико рђави примери које пред собом гледају“. Та појава није карактеристична само за нас. Он је гледао пре рата на „великом немачком универзитету како неки гмизав ласкавац осваја доцентуру из германистике више дубоким поклонима и подлим улизивањем него ли научним радом. Па ипак тај бедник не би успео када професор, коме су ласкања била највише намењена, не би боловао од жеље да и поред старости и нерада остане величина, бар у ђачким очима“. „У великој немачкој науци овакав случај је само болан, али није фаталан као што би био код нас, где је научна средина мања и друштвени односи сировији.“ Срби као „пркошције“, уколико виде да се напредак у каријери лакше постиже „неукусним ласкањем и улагивањем, него ли савесним научним радом“ могу из „пркоса гурнути сав научни рад од себе и упасти како стоји у „песимистичку усамљеност“. То редовно води нераду, неплодној критици и пакосном замерању, које шири око себе задах деструктивности. Једини лек за излаз из оваквог болесног стања и за ударање нових, здравих праваца у развоју јесте – рад.“

После рата су се померили етички односи: међу омладину се увлачи „простачка подлост“ и успоставља се царство „дрског цинизма који се поноси својом поквареношћу“. Међу онима који су ласкањем постигли напредовање не чује се често крик: „извините што сам на овом месту за које нисам.“ Али код оних код којих га је чуо, Радојчић је стекао „утисак да је таквим бедницима горе у животу него у најстрашнијим сферама Дантеовог пакла“. Лек је „поштен рад и свесна самосталност. Својом главом мислити и својим рукама радити, умети бити сиромаш и не тровати себи век с таштинама скупоценим и краткотрајним“.

Светозар Радојчић је засигурно претерао када је написао да је његов отац био кабинетски научник који није имао додир с археологијом. „Отац није марио за археологију, мислио је да је то нека научна туристика.“ Никола Радојчић је у току студија у Грацу уз обавезне предмете слушао и предавања из славистике, германистике и историје уметности коју је предавао Ј. Стшиговски. У току петог семестра у Загребу је слушао предавања археолога Јосипа Бруншмида.⁸¹⁸ Представу о погледу на ову сложену дисциплину и о значају који је Никола Радојчић придавао археологији можемо стећи и на основу његовог чланка о дон Франи Булићу објављеном поводом смрти далматинског археолога.⁸¹⁹ Та представа ни мало не подржава горе наведену тврдњу његовог сина.

Нисмо уверени да је у потпуности тачна Светозарева тврдња да са оцем почиње да сарађује тек после рата.⁸²⁰ У уводном делу свог докторског рада Радојчић износи претпоставку да је Жефаровићу за историјски лик цара Душана као предлог послужила књига са бакрорезима „француских краљева из Патријарашке библиотеке у Карловцима“ на коју га је упозорио његов отац. Радојчић не потврђује, али сматрамо заснованом претпоставку да је Никола Радојчић сину скренуо пажњу на још неке српске историографске илустроване књиге па је он у својој дисертацији могао да напише да Рајић „први доноси слике српских владара светаца без ауреоле и ствара нову галерију лајичких, измишљених портрета, у којој су, међутим, неки каснији писци гледали као у прави историјски докуменат“. Стерија је на пример у расправи о Стефану Дечанском „најозбиљније“ настојао да Стефану „реконструише физички лик по карактеру сасвим у стилу популарне, календарске физиогномике“.⁸²¹

Радојчић каже: „Уз Сарију⁸²² почео сам да се бавим науком, не уз оца.“ Отац се држао „књишког“ начина рада, а Светозар се представља као „теренац“. Никола

⁸¹⁸ Ђорђе Сп. Радојчић, *Никола Радојчић*, у: Зборник за друштвене науке 39 Матице српске, Нови Сад 1964, 178.

⁸¹⁹ Никола Радојчић, *Дон Фране Булић*, *Летопис Матице српске*, књ. 310, Нови Сад 1926, 421 – 427.

⁸²⁰ *У науци нема тачке*, *Политика* 6. X 1974.

⁸²¹ Светозар Радојчић, *Портрети српских владари*, 7. Види и Н. Радојчић, *Стерија и српска историја*, у: Зборник МС за књижевност и језик IV – V, 1956/57, Нови Сад 1958, 16.

⁸²² Балдуин Сариа (Птуј, 1893 – Грац, 1974). Студије археологије завршио је у Бечу. Године 1920. и 1921. био је библиотекар археолошко-епиграфског семинара Бечког универзитета. Докторирао је 1921. на праисторији и класичној археологији. Од 1922. до 1926. руководио је праисторијским, античким и нумизматичким одељењем Народног музеја у Београду. Истовремено је на

је тек пред Други светски рат видео наше старе манастире и сарадњу са њим Светозар ће почети после Другог светског рата. „Од тада смо били једна душа. (...) Под његовим утицајем почео сам да читам стару српску књижевност, што је било пресудно за моја даља истраживања. Неке склоности, исконске, примио сам од оца, ту нема сумње, али у науци смо се срели тек у мојим зрелим годинама.“

На факултету „најзанимљивије семинаре држао је Сарија, он је био слаб предавач, али идеални учитељ. Све што је он знао могао је и студент да зна – а то није било мало. (...) Мене су највише занимала Саријина вежбања на материјалу из Македоније: о капителима, архитектури нарочито старохришћанској и о стобском позоришту. Како сам знао довољно немачки, словеначки и српски, рано сам почео да преводим Саријине чланке за српске публикације, нарочито за *Старинар*.⁸²³

Преводећи учене и добро документоване испитивачке радове (са богатом литературом) истовремено сам учио и да испитујем и да пишем. Иако сам и у кући стекао нехотице доста искуства о научном испитивању, очев начин рада био је строго везан за анализе текстова, Сарија ме је научио како се испитују предмети. (...) Веома рано, већ у трећем семестру, Сарија је почео да ме води по ископавањима. Тада ми се чинило да сам се коначно определио за археологију.⁸²⁴ Радојчић се укључио и у рад летње археолошке школе коју су организовали Аустријски археолошки институт из Беча и Римско-германска комисија из Франкфурта. Све што је школа истраживала „било је из граничних столећа између старог и средњег века“.⁸²⁵

Универзитету у Београду асистент, а од 1925. доцент. Године 1926. прелази за предавача старије историје на Универзитет у Љубљани. Од 1942. је професор латинске епиграфике и римских старина на Универзитету у Грацу. После присилног пензионисања 1945. постаје истраживач Südost-Instituta у Минхену. Вршио је археолошка ископавања у Стобима, Великим Меленцима, Птују, Виндену, Парндорфу, Ст. Пелтену. Објављивао је техничке извештаје са тих ископавања. Радио је и на изради археолошких карата Југославије (Блат-Птуј). Писао је и радове о култу Митре у дунавском региону и о српској средњовековној нумизматици.

⁸²³ На другом месту је остало забележено следеће Радојчићево сведочанство о односу са Саријом: „Мој професор Сарија, немачког порекла, могао је добро да пише само на немачком, а сарађивао је у београдском „Старинару“. Често ми је давао да на српски преводим његове текстове. Ја сам то радио са задовољством: видео сам изблиза како он пише, како поставља ствари, како закључује. Тако сам стекао прва искуства.“ *У науци нема тачке*, Политика 6. X 1974. В. Петковић у поверљивом допису министру просвете од 5. јула 1926, поводом Саријиног преласка на Љубљански универзитет наводи да Сарија не зна ни словеначки језик. Архив Југославије, 66–63–164.

⁸²⁴ *Memorie di cose viste*, 35.

⁸²⁵ *Нема свршеног посла*, 39.

Са једним од водитеља школе, Рудолфом Егером (Rudolf Egger), који је свом предмету – старохришћанској археологији приступао „интердисциплинарно“, Радојчић ће наставити контакт и после завршетка студија.

Прелаз са археологије на историју уметности

У току студирања у Загребу 1930 – 1931. Радојчић је код Ферде Шишића написао семинарски рад *Портрети наших владара*. Рад на овој теми може се поставити за тачку од које почиње да слаби Радојчићево „коначно одређење“ за археологију и од које расте интерес за историју уметности.

Уводна знања о историји уметности Радојчић је стекао у Бечу и Прагу, и „сасвим рано у Љубљани“.

Историју уметности на факултету у Љубљани му је предавао Изидор Цанкар. Радојчић памти да су Цанкарева предавања били друштвени догађај: „Цанкар је говорио течно: бираним речима и јако (је) пазио на свој изглед: било је у свему нечег театралног, са необичностима, и честим филозофским екскурзима. Часови су били брижљиво припремљени и штампани су, дословно, у књигама Словенске матице. Ти текстови читани ни упола нису постизали утисак као на предавањима. Изидор Цанкар као говорник и књижевник био је талентовани ученик Макса Дворжака, али само за катедром и пред великим судиторијем. У семинару Цанкар се досађивао, прескакао часове, телефонирао и није подносио ђаке, мене посебно због оца. Ипак, ја сам му био – у семинару – бољи ђак. Тек уписани студенти бавили су се припремним послом. Реферисали смо о новим или важним књигама.“⁸²⁶

Радојчић пише да је на историјском семинару Љубљанског универзитета слушао и Франца Стелеа,⁸²⁷ који је, као и Цанкар, припадао генерацији бечких студената, слушалаца чувених професора. Стеле је био поносни ђак Макса Дворжака. „За нас који смо почињали, увек су ти Дворжакови ђаци били некако загонетно разнолики, неки су личили на књижевнике, неки на историчаре, чак на

⁸²⁶ Љубљанске године, 403.

⁸²⁷ Види фусноту 8 на страници 3 овога рада.

специјалисте за помоћне историјске науке“. Стеле је био „једини реалиста међу новим словеначким историчарима уметности“.⁸²⁸

После дипломирања 1932. године Радојчић се посвећује раду на докторској теми која је изгледа била разрада и продубљивање његовог загребачког семинарског рада. Први нацрт је био готов већ у јесен исте године, али пошто љубљанске библиотеке нису имале сву потребну литературу на препоруку Б. Сарије одлази у Беч где му је у библиотеци Аустријског археолошког института Р. Егер одмах обезбедио место.⁸²⁹ Тај први нацрт доктората писао је под утицајем расправе мађарског археолога Андраша Алфелдија о дворском церемонијалу Рима из које је доста „дознао о историји касног античког владарског портрета“.⁸³⁰

У Бечу је међу археолозима срео једног који је, за разлику од Сарије, одвајао истраживање мермерног прага двокрилних врата од истраживања рељефа на надгробним споменицима. На предавањима из археологије понемченог Словенца из Крања Камила Прашникера⁸³¹ скренута му је пажња на разлику између археолошког и уметничког у споменицима античке грчке: Прашникер је тих семестара, као нови професор у Бечу, читао своје студије о Партенону у којима није било нумизматике и епиграфике. Његова концепција уметности старог века је за Радојчића „била и смела и нова – и јако се везивала за историју уметности касне Антике – мислим по методи испитивања. Тако се десило да сам у Бечу прилично

⁸²⁸ За разлику од Цанкареве, „Стелеова наука није импресионирала“. Али, Стеле је свакако импресионирао Радојчића. „Стеле – велики мајстор живота и науке. У нашој средини увек су цветали тешки учени људи, они мучни, стилизовани, вечито упрегнути у терет бескрајне амбиције. Стеле је био у истину мудар и бескрајно добар, његова учена *dolce vita* била је филозофски уравнотежена. Бавећи се науком успео је да остане уравнотежен – а то сада све ређе бива.“ Светозар Радојчић, *Уз вест о смрти Франца Стелеа*, у: Зборник за ликовне уметности 9, (Нови Сад 1973), 341 – 343.

⁸²⁹ *Memorie di cose viste*, 36.

⁸³⁰ *У науци нема тачке*. У једном од својих последњих текстова, сећајући се рада на докторској тези, Радојчић каже да је био „оптерећен ученостима Ернста Персија Шрама, Андрије Алфелдија и Николе Окуњева“. *Лик светог Саве у Доментијановом Животу и подвизима архиепископа све српске и поморске земље преподобног оца и богоносног наставника Саве*, 215.

⁸³¹ Камило Прашникер (Camillo Praschniker) (1884 – 1949) аустријски археолог коме је отац био словеначки инжењер. Рођен је и умро је у Бечу. Студирао је у Инсбруку, Берлину и Бечу. У току Првог светског рата ископавао је у Албанији и Црној Гори. Био је професор археологије у Прагу, Јени и Бечу. Од 1935. био је директор Аустријског археолошког института.

заокружио она знања која су се стопила у целину као у неки увод у историју византијске уметности“⁸³².

Радећи на докторату, Радојчић се у потпуности повезао са историјом уметности и то са српском средњовековном уметношћу и изгледа да је већ тад конципирао стратегију преласка из археологије у историју уметности. Међутим, тај прелаз није могао бити, нити је био лаган. Проблеми су почели већ са избором теме за докторат. Сведочанство Радојчића о томе како је са најавом своје докторске теме прошао у Београду забележио је Рогвић: „Када сам старијима у Београду, посетивши их, рекао да желим да пишем о портретима српских владара у средњем веку, они су ме листом одвраћали. Не, говорили су ми, о томе ћемо ми. Ти си одвише млад и зелен за такав залог! Ја их нисам послушао. Припремио сам се ваљано, сео за сто и написао своју тезу, а они осим – Милана Кашанина – никад ништа нису објавили о портретима.“⁸³³

У Љубљани, на катедри на којој је требало да брани докторску тезу разлози за одбијање изнесени су по параграфима: „У пролеће 1933 замолио сам професора Цанкара да ме прими, да му – у најкраћим цртама – изложим шта сам урадио на мојим «Портретима». Цанкар ме је пажљиво саслушао – иако никад није крио да ме не подноси. По тачкама, као што је волео да компоњује своје мишљење он ми је, срећом, одмах рекао: *primo*, да му тема није довољно везана за историју уметности (како јо јаз ројтмијем); *secundo*, да он ту историју не зна и, *tertio*, да он жели да све тезе које он одобри буду подвргнуте најстрожој критици, што је свакако било заиста за похвалу његове акрибије – додаток *ad tertium argumentum* био је међутим неочекивано дрзак – он је гласио: не могу ја у Љубљани одобрити и штампати тезу из српске историје, да ми се још можда појавите са ћирилицом. На растанку нисмо се руковали и од тога дана нисмо се ни поздрављали, иако нас је касније живот доводио да будемо у истом друштву.“⁸³⁴

Иницијална знања о историји уметности Радојчић је добио у Љубљани, тема загребачког семинара код професора Шишића усмерила га је према историји

⁸³² *Нема свршеног посла*, 40. Касније ће му Прашникер помоћи да напише свој први штампани научни рад *Менада из Тетова*. Ако му је тај рад ваљао, сматра Радојчић, ваљао је захваљујући саветима које је добио од Прашникера. *Исто*.

⁸³³ М. Рогвић, *Тумачи слике*, 19.

⁸³⁴ *Memorie di cose viste*, 36.

уметности, у Бечу је, у кругу археолога, дошао до целине прелиминарних знања о историји византијске уметности и тиме опремљен, а одбијен у Љубљани, неприхваћен у Београду, Радојчић се „без икаквих препорука и припрема“ упутио у Праг Николају Лвовичу Окуњеву.⁸³⁵ „Српска средњовековна историја уметности тада се предавала само у Прагу.“⁸³⁶ Сарадњу са Окуњевим на изради доктората Радојчић је детаљно описао: „Кад сам стигао у Праг Н. Лвович имао је мало ђака: Мисливеца, кћер Ирину, неколико чешких млађих књижевника-почетника (које је Н. Л. иронично звао будућим новинарима). Том малом друштву придружио сам се и ја дипломирани студент опште историје и доста искусни археолог теренац. Николај Лвович предавао је тада историју српског сликарства (ја сам дошао на почетак излагања о Леснову). Гутао сам сваку реч – пошто смо Н. Л. и ја једини били у Леснову,⁸³⁷ то се већ од првих часова прећутно склопило велико пријатељство; објашњавајући детаље иконографске природе Н. Л. се толико обраћао мени да је у свој слаби чешки почео да умеће и српске речи којих се присећао из дана кад је предавао историју уметности у Скопљу. Предавање се настављало за мене после часа у семинару, у кабинету, у ходнику, у трамвају и – у кући Окуњева.“⁸³⁸

Н. Л. био је пасионирани истраживач – он није био књигописац и њему је, како би говорио, манија интерпретација и реинтерпретација била страна и отужна. Н. Л. је био рођен за пионирски рад и он је у њему уживао – стално убеђен да има још увек новог и неоткривеног. По његовим студијама о споменицима старог српског сликарства најбоље се види да се он није задржавао на публикавању материјала, његове иконографске анализе и његови погледи на веће стилске целине спадају међу најдрагоценије прилоге византиској – управо српској – историји

⁸³⁵ Исто, 36.

⁸³⁶ У науци нема тачке.

⁸³⁷ Радојчић је преко Сарије дошао у ближи контакт са Македонијом. Посећивао ју је и пре него што је добио посао у Музеју Јужне Србије у Скољу. Први његов публиковани рад *Менада из Тетова* (1933) настао је на основу обиласка терена непосредно по њеном случајном проналаску, а на позив Радослава Грујића. Чланак о менади скренуто је на Радојчића пажњу научне јавности. Никола Вулић, који је тада вршио ископавања у Скупију и Требеништу, позвао га је к себи. Радојчић је боравак у Македонији несумњиво користио и за обилазак српских средњовековних споменика и припрему докторске тезе коју је тада писао. *Нема свршеног посла*, 40.

⁸³⁸ *Memorie di cose viste*, 37 – 40.

уметности.⁸³⁹ Код Н. Лвовича могла се научити не само византиска уметност него и античка и европска, нарочито она њему савремена. Већ у првим разговорима признао сам Н. Лвовичу да сам донео у Праг концепт свога рада о српском владарском портрету. Он ме је заиста мудро саветовао да ја дослушам крај семестра и његовог курса, да се упознам са његовим начином излагања и обрађивања историје старог српског сликарства – да евентуално и сам скицирам допуне свога текста и да тек крајем јуна предам свој текст.

Већ првих дана, кад смо почели да читамо «Портрете» приметио сам да нећу имати неких већих тешкоћа. Мој нацрт књиге био је кратак, О. се свидео распоред – и он би ме на местима заустављао и стављао примедбе, већином две врсте: или би се мрштио додајући да он то не би смео написати – да је то сувише рано уопштавање; – или би поновио, као у шали исту формулу: Опет отидите у манастир! Сматрао је да су ми две ствари од прве руке успеле: да створим знатно пунији хронолошки систем у поретку споменика него што је то било до тада. Исто тако Н. Л. се сложио са мојим нацртом интерне историје стилског развоја портрета; примећујући – не без ироније – било би идеално писати посебну историју портрета кад би у целини била написана историја старог српског сликарства.

Доста тежак на перу, Н. Л. се чудио колико брзо писмено формулишем скицу за додаток, или измену – и увек би, као у шали, додавао – да има много фуснота, да је све претрпано документацијом – али да се у недоумици извучим вештим књижевним уметцима; завршавао би «не буните се много против епигона Дворжакових, научили сте ви доста и од њих»; признајем, да ме је то тада – прилично пекло. Ипак, основна сагласност у начину рада, међусобно поверење, све је то олакшавало и подизало.⁸⁴⁰ „Текст мојих «Портрета» био је крајем лета прегледан до краја. Срећом основна концепција плана и главна нит излагања остали су неизмењени. Окуњев је тражио да односе између портрета и осталог живописа у црквама боље учврстим – то је била генерална примедба и по њој сам

⁸³⁹ Исто, 38.

⁸⁴⁰ Исто, 39.

могао – са новим знањем – лако да попуњавам текст у већини случајева на самом терену.⁸⁴¹

После завршеног боравка у Прагу и рада на докторату са Окуњевим, Радојчић је без претеривања могао да каже: „све што сам научио о византијској уметности научио сам код њега. (...) Он је био тај који ме је за читав живот увео у уметност Византије... И наравно преко ње дошао сам у најближу могућу везу с нашом старом уметношћу.“ Оно што је значајно за нашу тему је да се Радојчић сматрао, као ученик Окуњева, наследником руске школе историје уметности.⁸⁴²

И после помоћи при изради докторске тезе, Окуњев је Радојчићу и даље био при руци: препоручио је најпре Радославу Грујићу да се дисертација 1934. одштампа као посебно издање Музеја Јужне Србије у Скопљу.

Након љубљанских година које је провео у средини у којој је однос међу људима био дистанциран, у Скопљу, у коме је, најпре 1935. био постављен за кустоса приправника у Музеју Јужне Србије, а затим и за хонорарног наставника археологије на скопском Филозофском факултету обрео се Радојчић у средини „где су се страсти лако разбуктавале до безумља“.⁸⁴³

У периоду од 1934. до 1937, у коме му је време пролазило у одслужењу војске, уређењу Музеја, припреми предавања из епиграфике, археолошким ископавањима, женидби и у коме није успевао да се посвети раду о коме је „стално маштао“, Окуњев га је из Прага „подсећао“⁸⁴⁴ пошто се чинило да га је „провинција прогутала“.⁸⁴⁵

Историјом старе српске уметности у Југославији професионално се, у четвртој деценији 20. столећа, могло бавити у следећим институцијама: на Филозофском и Техничком факултету Београдског универзитета, у Народном музеју у Београду, на Филозофском факултету у Скопљу и Музеју Јужне Србије у Скопљу.

⁸⁴¹ Исто, 40.

⁸⁴² У науци нема тачке.

⁸⁴³ Светозар Радојчић, *Успомени Радослава М. Грујића*, у: Зборнику за ликовне уметности 5, Нови Сад 1969, (4).

⁸⁴⁴ „Окуњев је из Прага грмео.“ *Memorie di cose viste*, 40.

⁸⁴⁵ Од ступања у државну службу до женидбе „постаје, како нам је приповедао, посетилац кафана“.
М. Рогоћ, *Тумачи слике*, 26.

Београдске институције су оснивали и њима руководили студенти немачких катедри историје уметности: Михаило Валтровић, Божидар Николајевић, Владимир Петковић и Милоје Васић, а обе скопске је основао Радослав Грујић, који је дипломирао право у Бечу, и докторирао историју на загребачком Филозофском факултету. Радослав М. Грујић је умео да стиша хаос и организује научни живот и у Музеју и на Факултету. Он је „неговао дух сарадње и логику планског, свестраног истраживања“. Иза стрпљивости „стајала је мудра Грујићева амбиција да се сродне науке повежу и да се њихова проблематика прошири“.⁸⁴⁶

Свој рад о манастиру Св. Аранђела поред Призрена Слободан Ненадовић је посветио Радославу Грујићу због тога што је био „импресиониран тим ранијим испитивањима, откопавањем и снимањем“. Тим ранијим археолошким пословима на манастирском комплексу који је подигао цар Душан руководио је 1927. године Грујић. У то време је Грујићев посао „ожигосан као пример лошег и неодговорног аматеризма у археологији“. Радојчићу је Ненадовићев рукопис дат на рецензију 1968. године и у свом реферату он је препоручио његово објављивање у едицији САНУ и због тога што је снажним аргументима побијена `ружна` неправедна пресуда и што је Грујићев рад од стране Ненадовића препознат „као узорно документовани посао“.⁸⁴⁷

Изгледа да је Ненадовићева посвета подстакла и Радојчића да преиспита свој однос и обавезе према Радославу Грујићу. Резултат тога је неуобичајено закаснили *laudatio post mortem* Р. Грујићу који је Радојчић објавио четрнаест година после Грујићеве смрти. То свакако истиче важност коју Грујићу имао за Радојчића ради личних разлога, али и важност његове појаве за хуманистичке науке на националном нивоу. Почео је са тим да је Радослав М. Грујић (1878 – 1955) завршио три факултета: теолошки, правни и филозофски. Он није лако „ушао у чврсту тврђаву ђака и следбеника Руварчеве школе“. Радојчић сведочи о његовом складном карактеру који несигурне године почетка нису озледили. Данашњим

⁸⁴⁶ Светозар Радојчић, *Успомени Радослава М. Грујића*, (5).

⁸⁴⁷ *Реферат академика С. Радојчића о раду Ненадовића*, у: Гласник САНУ (XVII), Београд 1968, 68. Да ли, спомињући приговоре упућене Грујићу Радојчић има на памети чланак Пере Ј. Поповића *Два стара манастира*, у: Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор VIII, Београд 1928, 234 – 237, у коме је написано да су фрагменти скулптуре у Светим Арханђелима „непотпуно прикупљени“ и да „треба још продужити и систематско-научничко откривање“.

историчарима специјалистима Грујић личи „скоро на полихистора“. Он је од скопског факултета, који је био провинцијска филијала Београдског универзитета преко, *Гласника Скопског научног друштва* направио научни центар интернационалног карактера. Организовао је теренска истраживања античких и средњовековних споменика у Стобима, Суводолу и Скопљу. Мање је познато да је први код нас организовао систематско копирање фресака и први створио галерију копија у Музеју Јужне Србије. У Куршумли хану поставио је лапидариј. Био је „свестран истраживач, оспособљен да изучава разне врсте извора и уметничких споменика“. А изнад свега „старе српске рукописне и штампане књиге“. Његове монографије – попут монографије манастира Ораховице у Славонији – које за тему имају стару српску уметност ма колико биле важне нису биле циљ његових настојања: Грујић је „тежио ка ширинама једне културне историје Срба“, у средини у којој се наука „тешко оријентисала ка општем и свестраном“. Грујић је „своје тешко стечено знање са радошћу преносио на млађе“. Уз ту страст имао је и бригу за „драгоцености вечито угрожене ризнице наше старе уметности“. „Бавећи се многим дисциплинама историје, Радослав Грујић је често испитивао и историјске споменике; он је сигурно осећао ширину проблематике старе српске уметности.“ Своја искуства, нарочито из историје цркве, он је „преносио у своја изучавања српске уметности“. Суверено се кретао и по Македонији и по Славонији и истраживао споменике који ни данас нису сувише познати. Радојчић га истиче као једног „од оснивача наше новије историје уметности“.⁸⁴⁸

Крај Радојчићева школовања свакао је био обележен утицајем Камила Прашникера. Радојчић је био зачуђен предавањима археологије које Прашникер држао на Бечком универзитету. Чудило га је да се о грчким архитектонским споменицима на часовима археологије говори без спомињања нумизматике и епиграфике. Чудило га је због тога што је у Беч дошао са Саријиних семинара на којима се радила „провинциска археологија у свој њеној ширини: натписи, нумизматика, архитектура, керамика, све врсте антикварских специјалности (на пример вежбе на фибулама)...“ Анализирајући предмете у оквиру археолошког

⁸⁴⁸ Успомени Радослава М. Грујића, (8).

метода Сарија „није правио неке битније разлике тумачећи конструкцију мраморног прага двокрилних врата, или рељеф надгробног споменика.“⁸⁴⁹

Радојчић је у време рада на докторској тези у потпуности свој научни интерес са археологије преусмерио на историју уметности. Али домаћи археолози нису били нарочито спремни да га отпусте из своје науке, а домаћи историчари уметности га нису прихватили. У својим ставовима и поступцима последњи су били упорнији.

У Србији између два светска рата линија поделе области археологије и историје уметности било да је ишла по хронолошким, било по предметним границама није била прецизно спроведена.⁸⁵⁰ У пракси ретко да се који од српских „историчара уметности“ није бавио археолошким истраживањем, или археолог темама из историје уметности. Милоје Васић као управник Народног музеја, од 1907. држи течајеве грчке уметности. Археологија се подразумевала као општа наука о старинама. Сliku те опште археологије, или археологије у „ширем смислу“, презентовао је Милоје Васић. У једном акту упућеном секретаријату Филозофског факултета он пише да настава археологије на факултету обухвата поље „целокупног духовног и материјалног људског живота, и то архитектуре, скулптуре, сликарства, уметничких заната, оруђа и оружја, керамике, тореутике, индустрије, ковање новца, итд. У ову област улази још религија, митологија, култови, ритуали и фолклор уколико су у вези с очуваним споменицима који се проучавају. У исто време говори се о специјалним техникама за сваку врсту објеката, њиховом стилу и композицији којима се у настави и на вежбањима даје важно место и на шта се обраћа велика пажња. Све што је наведено чини једну недељиву целину о чему се предаје на часовима хронолошким редом“.⁸⁵¹

Предавања о којима је реч одвијала су се у Београду на семинару који је био заједнички за класичну археологију и историју уметности. Разлика између њих се у то време јављала и продубљивала око обима хронолошког захвата – археологија је у потпуној власти имала период праисторије, док је период антике и медијевала

⁸⁴⁹ *Memorie di cose viste*, 35.

⁸⁵⁰ О односу археологије и историје уметности у Србији између два светска рата види: Предраг Н. Драгојевић, *О уделу археологије у заснивању историје уметности у Србији*, у: Зборник Народног музеја у Београду. Археологија 20/1, 2011, 489 – 501.

⁸⁵¹ Сто година Филозофског факултета, Београд, 1963, 278.

„делила“ са историјом и историјом уметности. Период од ренесансе до савремености готово да није дотицала – он је у потпуности препуштен историји уметности.⁸⁵²

Што се предмета истраживања тиче, историја уметности се фокусирала, уз мања одступања, на истраживање највише класе материјалних предмета, оних који се убрајају у лепе уметности – сликарство, вајарство и архитектуру – и онога што је у вези са њима, док је археолошки интерес обухватао све остатке човекових материјалних производа, па и његове биолошке остатке. Археолошки метод у ширем смислу није био ограничен само на истраживање „на терену“. Под њега се у историји уметности подводила и прецизна дескрипција појединог дела, утврђивање материјала од којег је израђено помоћу историјске и методе природних наука, те његово датирање и лоцирање.⁸⁵³ Историја уметности је, користећи се овако широко схваћеним археолошким поступком као претходним и помоћним послом на обради предмета, настављала истраживање форме дела и закона њеног развоја кроз разне стилове.

Уз Окуњева, на почетак Радојчићеве професионалне каријере историчара уметности не само „спољном“ подршком већ и тиме што су били неутрални одлучујуће су утицали Никола Вулић, Радослав Грујић и Милан Кашанин. Радојчић процењује да је пре свега за његов успешан прелазак из археологије у историју уметности био важан неутрални, коректни став Николе Вулића. Радојчић је као асистент учествовао са Вулићем на ископавањима архајске некрополе у Требеништу поред Струге и римског позоришта поред Скопља. Узбуђења која су пратила овај посао и властиту слику старога професора Радојчић је забележио у тексту *Сулејман и Рокселана или о катедарској реторици*.⁸⁵⁴

⁸⁵² Сам Радојчић хронолошку границу између археологије и историје уметности одређује широко: „Раздвојена између археологије и историје уметности, између старог и средњег века, историја уметности првог миленијума остала је све до последњих деценија тамно поглавље европске историје уметности.“ *Уметност првог миленијума*, у: Одабрани чланци и студије. 1933-1978, 62.

⁸⁵³ *Memorie di cose viste*, 56. Да се не ради само о специфичном српском схватању обима поља археолошког интереса види Salomon Reinach, *Метода у археологији*, у: *Методe у наукама*, Београд 1937, 156 и страницу 149 овог рада.

⁸⁵⁴ Види страницу 202 овог рада.

Сећајући се тока своје каријере и година када је из археологије прелазео у историју уметности, Радојчић бележи: „Не желећи да се ја – у било коме обиму или облику појавим као сарадник у извештајима о Скупима (...) Вулић је учинио господски гест: недалеко од Куманова он је одавно знао за терен Коњух, на коме су сељаци сами откопали једну ротунду. Видећи јасно из мојих писама да никако не желим да се упетљавам у Скупи, он ми је, као старац детету, дао Коњух! (...) Разлаз између професора Вулића и мене одржао се на висини. Ја сам редовно слао у Београд епиграфске новости. Кореспонденција, махом пословне природе, настављена је. У свим чаркама око моје доцентуре Вулић је стајао на мојој страни.“⁸⁵⁵ Премда је и он, заједно са Грујићем, наговарао Радојчића да остане у археологији.⁸⁵⁶ Он је за њих био археолог и по школовању и по дотадашњој теренској пракси и по објављеном раду о тетовској менади. Радојчић је, међутим, био упоран: „Полагано сам и нашу скопску средину навикавао да ме прихвати као историчара уметности. Што је за мене било најважније, Грујић је попустио. Кадгод би се пружила прилика допуштао ми је да идем на снимање фресака по манастирима.“⁸⁵⁷ У Музеју је створен план да се оснује картотека за сваки већи манастир. Окуњев је у Прагу ликоввао. Знајући за планове свога професора подешавао сам наш рад са испитивањима Окуњева, Грујић се са тим слагао – захваљујући његовој ширини снимиио сам тада још јако прљаве фреске Милешеве – не слутећи да ћу о њима после толико година писати своју књигу.“⁸⁵⁸

Слаба страна Радојчићеве позиције, премда је докторирао на теми из историје уметности, била је што му у току основног студирања историја уметности није била главни предмет и што му у комисији за докторски рад није био ни један историчар уметности већ два филолога и један историчар.⁸⁵⁹

⁸⁵⁵ *Memorie di cose viste*, 40.

⁸⁵⁶ *Исто*, 40.

⁸⁵⁷ Вероватно је на овом месту реч о фотографском снимању. Али, треба имати у виду да је један од путева којима је Радојчић приступао делима наше старе уметности водио и преко скела руских копииста Владимира Предајевича и Јарослава Кратине по манастирима данашње Србије и Македоније. „Седећи сатима поред копииста, на високим скелама, учио сам да гледам наше старо сликарство“. Svetozar Radojčić, *O srpskoj istoriji umetnosti*, Jugoslovenski istorijski časopis 1 – 2, Beograd 1977, 5.

⁸⁵⁸ *Memorie di cose viste*, 41.

⁸⁵⁹ У комисији су били филолози Франц Рамовш и Рајко Нахтигал и историчар Милко Кос.

Владимир Петковић је проценио да „др Светозар Радојчић, кустос музеја у Скопљу, нема ни формалних нити научних квалификација за доцента историје уметности“,⁸⁶⁰ за улазак у науку којој се Радојчић толико желео посветити. Ово није била прва јавно исказана негативна оцена В. Петковића о Радојчићевим историјскоуметничким прегнућима. Она је уследила након негативне критике Радојчићевог доктората у *Byzantinische Zeitschrift* и Петковићевом истрајавању на њој после Радојчићеве рекације.⁸⁶¹

Владимир Петковић (1874 – 1956) се као препрека Радојчићу на путу према његовом главном циљу да се бави „испитивањем старе српске уметности“⁸⁶² није могао лако обићи ни померити. Он је био главна личност српске историје уметности не само у четвртом десетлећу, када Светозар Радојчић улази у њу, већ кроз целу прву половину 20. stoleћа. После завршетка основних студија у Београду М. Валтровић Петковићу намењује место помоћника чувару Музеја за „старине словенске и српске“⁸⁶³ и шаље га на специјализације у Минхен код професора Крумбахера и код А. Голдшмита (Adolph Goldschmidt) у Хале, где ће и докторирати 1905. године са темом *Један ранохришћански рељеф од слонове кости у Народном музеју у Минхену*. Плану да Петковић преузме послове око истраживања и презентације византијске и српске средњовековне уметности у једном моменту је засметао Божидар Николајевић, који је као привремени доцент први почео да предаје историју уметности на Београдском универзитету у зимском семестру школске 1906/1907 године. Однос политичких снага у Србији ишао је на руку Петковићу и онима који су га подржавали и Николајевић је из академске средине потиснут у публицистику и литературу, а Петковић је преузео управљање развојем историје уметности на Факултету и у Музеју. Најпре је 1906. постао помоћник управника Народног музеја, затим од 1909. до 1912. године предавао студентима Техничог факултета историју уметности као хонорарни професор, а од 1911. је на Филозофском факултету стални доцент за историју уметности. Као новоизабрани ванредни професор, 1919. године је постао управник новооснованог

⁸⁶⁰ *Рогич*, 26; *С. Петковић* 1996, 129. Сам Радојчић каже да је сукоб „са професором Петковићем и личностима које су га гурале против мене“ наилазио у „таласима“. *Memorie di cose viste*, 41.

⁸⁶¹ *С. Петковић* 1996, 129.

⁸⁶² *Memorie*, 41.

⁸⁶³ Годишњак СКА, IX (1896), стр. 90.

Семинара за класичну археологију и историју уметности.⁸⁶⁴ Те године постављен је и за управника Народног музеја. За редовног професора изабран је 1922. године. Био је и уредник *Старинара* треће и нове серије.

Управник Музеја је био до 11. априла 1935. године, када је озваничено спајање Хисторијског-уметничког музеја⁸⁶⁵ и Музеја за савремену уметност у Музеј кнеза Павла, а Милан Кашанин указом постављен за директора новог музеја. Петковић се противио овоме спајању због страха за научни карактер музеја. За редовног члана Српске краљевске академије изабран је 1932,⁸⁶⁶ а од 1947. до 1955. године био је управник Археолошког института САНУ.⁸⁶⁷

Испуњен националним ентузијазмом, Петковић није имао поверење у руске истраживаче због њихове благонаколности према Бугарима, са којима су се Срби у другој половини 19. и првој половини 20. столећа спорили и борили не само око територија него и око „националне припадности“ појединих споменика.⁸⁶⁸ Са Французом Г. Мијеом је имао отворене и развијене односе.⁸⁶⁹

Први Петковићев студент који је нашао посао у струци био је Ђорђо Мано-Зиси. Он је након дипломирања две године предавао у средњој школи. Од 1928. године Мано-Зиси је кустос Народног музеја.

Историја уметности 1927. године добија своју групу (XXII) у којој је она главни, *a* предмет, док је под *b* национална или општа историја, а под *ц*, уз под *b* неодабрану историју, један живи језик. „Први студенти Београдског универзитета

⁸⁶⁴ У оквиру овог семинара била је и историја и теорија музике, а први предавач ових предмета у звању асистента био је Милоје Милојевић. После Другог светског рата на историју уметности уведен је као факултативни предмет и историја позоришне уметности, која никад није предавана пошто је те године основан и Факултет драмских уметности. Пре тога, у првим послератним генерацијама историју уметности је уписао велик број будућих глумаца и редитеља.

⁸⁶⁵ Народни музеј се у званичним актима од 1929. јавља под називом Хисторијско-уметнички музеј, а неформално још од 1924.

⁸⁶⁶ Сукоб око Музеја који је настао између В. Петковића на једној страни и М. Кашанина и кнеза Павла на другој имаће за последицу и прекид везе између Факултета и Музеја и Музеја и СКА, везе која је трајала од оснивања Музеја.

⁸⁶⁷ Приказ Петковићевог историјскоуметничког и археолошког рада дао је Иван М. Ђорђевић у чланку *Владимир Р. Петковић, уредник Старинара од 1931 – 1956. године*, *Старинар XXXV*, Београд 1984, 41 – 49.

⁸⁶⁸ Нпр. Влад. Р. Петковић, *Andre Grabar. La peinture religieuse en Bulgarie*, *Старинар* с. III, књ. VI Београд 1931, 191.

⁸⁶⁹ Одређена ксенофобија В. Петковића манифестовала се и у Старинару док га је он уређивао: Ђ. Бошковић је приметио да у Старинарима III серије од броја VI до броја XV „нема ни једног сарадника из иностранства.“ *Старинар XXXV*, Београд, 1984, стр. 4.

који су завршили групу историје уметности, 1931. године, биле су Зорица Симић, Вукосава Даниловић и Мара Харисијадис.⁸⁷⁰ У *Старинару* којег Петковић уређује од 1932. и који све више постаје часопис „претежно историчара наше старе уметности“ све чешће се својим текстовима јављају „ђаци школе проф. Петковића: Ђ. Мано-Зиси, Зорица Симић, Мирјана Љубинковић и Радивоје Љубинковић“.⁸⁷¹ Колико је био склон „својим ђацима“ добро илуструје податак да је допуштао да се у *Старинару*, пре свега часопису српских археолога, штампају и радови З. Симић о Теодору Илићу – Чешљару или рад о сликарки са почетка 20. столећа Видосави Ковачевић. Док је Ђ. Мано-Зиси претежно био усмерен према античкој археологији, а З. Симић према уметности 19. столећа чини се да је постојала намера да Владимира Петковића у научном бављењу националном уметношћу средњег века наследи брачни пар Љубинковић, који је био и на специјализацији код Г. Мијеа у Паризу.

Како је са друге стране изгледала ситуација просечног дипломираног историчара уметности у Београду пред Други светски рат може да се илуструје случајем Миодрага Коларића 1937. године: „Када сам ја напустио Капетан Мишино здање с дипломом у рукама, у Београду је постојао само један музеј, Музеј кнеза Павла, и то крцат пун одличних стручњака. Постојале су и две уметничке школе, односно академије, али су у њима мој предмет предавали стари наставници. Када је један од њих отишао у пензију па за његово место расписан конкурс, ја сам се јавио, али је то место припало зету једног нашег истакнутог масона, и то човеку који је имао мањи просек од мене; а када сам се јавио на конкурс за једногодишњу стипендију француске владе, победио ме је син једног нашег активног министра.“⁸⁷²

Значај В. Петковића за историју уметности у Србији експлицитно ће у два текста истакнути С. Радојчић; најпре у некрологу Петковићу (1956) Радојчић износи да је Петковић оснивач наше историје уметности. „У тој области он је био први и као издавач огромне грађе и први који је историју уметности код Срба дигао

⁸⁷⁰ Сто година Филозофског факултета, Београд 1963, 266.

⁸⁷¹ *Исто*, 267.

⁸⁷² Милош Јевтић, *Историчари уметности*, Београд 1995, 61.

на висину светске науке.“⁸⁷³ Радојчић га поставља у плејаду великих историчара уметности Византије и источног хришћанства уз Дила, Мијеа, Кондакова и Стшиговског. Да Радојчић није само пригодно високо позиционирао Владимира Петковића види се из податка да са овога пописа у каснијим набрајањима највећих опадају Дил и Стшиговски. Петковић је увек на њему.⁸⁷⁴

У тексту приказа историје Катедре за историју уметности који су писали С. Радојчић, Јованка Максимовић и Дејан Медаковић записано је да је Петковић „поставио поуздане темеље историји уметности на тадашњем филозофском факултету Београдског универзитета: он је основао Семинар са библиотеком и формирао прву генерацију историчара уметности у нашој средини“. „Ђаци школе проф. Петковића“ после рата су постали руководиоци у научним, музејским и институцијама заштите споменика културе.⁸⁷⁵

Сем на Филозофском, историја уметности се предавала и на Техничком факултету Београдског универзитета. Почетак су била предавања из историје архитектуре, а Уредбом од 1. фебруара 1906. године се на Архитектонском одсеку овога факултета уз историју архитектуре, византијску архитектуру и науку о стиловима уводи као предмет и историја уметности.⁸⁷⁶ Новом уредбом Техничког факултета из 1935. године на Архитектонском одсеку се образују „колегијуми наставника“ блиских дисциплина па је тако установљен колегијум групе историје уметности и архитектуре који су сачињавали проф. Никола Несторовић, проф. Бранко Поповић, проф. Александар Дероко и доцент Богдан Несторовић.⁸⁷⁷

Када се Радојчић изборио да буде постављен за доцента историје уметности скопског Филозофског факултета, његово деловање се одвијало у скрајнутом и ограниченом простору. Када се међу малом групом српских историчара уметности јавила напетост и нетрпељивости изазвана споровима око Народног музеја, Радојчићу се на страницама *Уметничког прегледа* отворио простор за изношење погледа на стару српску уметност и могућност за најаву властитог пројекта њене

⁸⁷³ Светозар Радојчић, *Д-р Владимир Петковић*, 30. IX 1874 – 13. XI 1956, Гласник САНУ, књ. VIII св.1, Београд 1956, 258.

⁸⁷⁴ *Проблем целине у историји старе српске уметности*, Споменица у част новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности, књ. 26, Београд, 1964, 169 – 174.

⁸⁷⁵ *Сто година филозофског факултета*, Београд 1963, 267.

⁸⁷⁶ *Високошколска настава архитектуре у Србији 1846 – 1971*, Београд, 1996, 28

⁸⁷⁷ *Исто*, 37.

обrade ширем кругу људи заинтересованих за ову проблематику. Сам Радојчић је описао ситуацију око те спољне околности која је ишла наруку његовим намерама: „У Београду је било изненада решено питање музеја, захваљујући највише кнезу Павлу и Милану Кашанину. Народни музеј у Милоша Великог улици, у коме је повремено дремао стари Петковић, био је комплетно запуштен. Нова зграда, нови директор и нова поставка Музеја кнеза Павла, све је то раздрмало духове и у музејској служби.“ Као управник Хисторијско-уметничког музеја Владимир Петковић је пружао отпор решењима која су за организацију музејске струке у периоду од 1927. до 1935. године наметали принц-намесник Павле и Милан Кашанин, историчар уметности од његовог поверења.⁸⁷⁸ То је покварило односе између Петковића и Кашанина и Радојчићу отворило могућност да јавно изнесе своју концепцију и програм историје уметности: „Покренут је и Уметнички преглед, репрезентативни часопис у коме је Кашанин окупио и млађе људе, поред осталих и мене. Позвавши ме на сарадњу, Кашанин ми је оставио одрешене руке пуштајући ме да сам одаберем тему. Забављајући се стално мислима о обнови наше историје уметности, покушао сам да напишем нешто што би личило на програмски чланак. Према белешкама које сам имао, срочио сам текст коме сам дао наслов Наша стара уметност и ми. Кашанину се допао – и мој чланак штампан је на уводном месту. Извесни иронични пасуси на рачун професора Петковића схваћени су као испади нестрпљивог младића – скопски професори одмахивали су главом, Грујић ме је грдио, Кашанин је био презадовољан и тражио је нове чланке; тако сам од 1937 постао редовни сарадник Уметничког прегледа.“⁸⁷⁹

⁸⁷⁸ Лидија Хам-Миловановић, *Назив и устројство Музеја кнеза Павла*, у: Музеј кнеза Павла, Београд 2009, 93 – 95. Милан Кашанин (1895 – 1981) је школовани историчар уметности. Завршио је студије историје уметности у Паризу код Емила Мала и Рене Снејдера. Код Владимира Петковића докторирао је 1928. године са темом „Бела црква Каранска“. Био је то први докторат из историје уметности на Београдском универзитету. Деловао је на прилично широком пољу: писао је историјскоуметничке радове, бавио се ликовном критиком и организацијом музејског рада. Био је и историчар књижевности, есејиста и приповедач.

⁸⁷⁹ *Memorie di cose viste*, 41. Рогић наводи сећања Радојчићеве супруге Душанке о односу Кашанина и Радојчића: „Имао је он чудно понашање према Свети. Кад му донесе текст, Кашанин је мед и млеко. Расположен и весео, био је спреман да га загрли. Већ колико сутрадан, нестала би пређашња наклоност и пред Светом би се нашао неки други човек.“ *Рогућ*, 27. После рата су за каталог изложбе *Mittelalterliche Fresken aus Jugoslawien*, која је 1954. била постављена у Минхену, Бечу, Хамбургу и Цириху заједнички написали текстове.

Пишући касније о Кашанину један краћи текст⁸⁸⁰ Радојчић је набројао оно што чини његов допринос српској историји уметности: покретање *Уметничког прегледа*, писање првог успелог прегледа уметности у Југославији,⁸⁸¹ и константну тежњу „ка синтези наше старе, новије и савремене уметности“. Кашанинови фрагменти *Камених открића* су „покретали и инспирисали да се крене напред и у ширину, у неке пределе још нејасне и неограничене“. ⁸⁸² Строги стручњачки поглед ће лако уочити у његовим текстовима „омашке и претеривања и искључивости предрасуда“. Али истраживачи уметности који су у потрази за новим материјалом, за новим документима не препознају битно, „трагично не препознају вредност и изузетност уметничког дела“.⁸⁸³

Личност Григорија Острогорског (1902 – 1976) готово да се и не спомиње у аутобиографским списима и интервјуима Светозара Радојчића. Сарадња и дружење двојице научника бележи се тек после Другог светског рата.⁸⁸⁴ Међутим, мишљења смо да треба скренути пажњу на присуство Острогорског у српском културном простору у време кад Светозар Радојчић пише свој докторски рад и кад из археологије прелази у историју уметности. У то време (1933) и Острогорски је прешао из Вроцлава у Београд и са том годином готово да престаје његов рад на истраживању дубљих нивоа односа хришћанске религије и уметности. Почетак обраде ове теме такође се веже за Београд: у Београду се 1927. године на Другом интернационалном конгресу византолога Острогорски представио радом *Псеудо-Епифанијеви списи против култа икона као спона између иконокластичких сабора из 754 и 815*. Затим је уследио низ студија из области коју је сам назвао

⁸⁸⁰ Светозар Радојчић, *Кашанинова тријада*, у: Милан Кашанин, *Изабрана дела* 8, Београд 2004, 281 – 282.

⁸⁸¹ Приказ ове Кашанинове књиге објавио је Радојчић у *Annales de l'Institut Kondakov* (Seminarium Kondakovianum), 11, 1939, 274 – 276.

⁸⁸² *Кашанинова тријада*, 281.

⁸⁸³ *Исто*, 282.

⁸⁸⁴ Непосредно после рата, 1947. године, Острогорски и Радојчић заједнички су потписали у прашкој *Byzantinoslavici* преглед радова из византологије који су објављени у Југославији у периоду од 1939. до 1945. Види и: *Роговић, Тумачи слике*, 35 – 37.

„иконософија“ и тај низ ће бити закључен 1933. године студијом *Рим и Византија у борби за култ икона*.⁸⁸⁵

Радојчићу је познато да је Григорије Острогорски на конгресу историчара у Ослу 1928, који је био посвећен лаичкој иконографији средњег века, добио задатак да напише монографију о византијском портрету.⁸⁸⁶ Тај задатак Острогорски није испунио. У приказу књиге А. Грабара *L'empereur dans l'art byzantin*, (Strasbourg 1936)⁸⁸⁷ Острогорски ће изрећи високи суд о вредности књиге, али ће кроз њено суперпонирање са Радојчићевом књигом – коју овде представља као познато дело којег карактерише брижљивост у сакупљању и добар поступак обраде грађе – пренети на Грабара задатак који је он добио 1928. и одредити му смер истраживања. Како Грабар полази од тога да је „византијска `монархијска религија` исто тако као и хришћанска вера, изражавала у уметности своје идеје и доктрине“, он није попут Радојчића ишао за тим да „сакупи све познате слике византијских царева“ и да „забележи индивидуалне особине појединих царева“, већ је настојао да „схвати типичне црте византијских царских слика, у којима се испољавају идеје о карактеру царске власти...“. Међутим, Острогорски пред Грабара поставља задатак да уради оно што је Радојчић урадио за српски владарски портрет: „Било би пожељно да се сада и за Византију направи по могућству потпуна, хронолошки распоређена збирка свих познатих портрета византијских царева, и Грабар би био више него ико други у стању да овај задатак испуни.“⁸⁸⁸

Резултати истраживања византијске уметности Острогорског, премда остварени пре његовог доласка у Србију, нису могли остати незапажени и без утицаја у новој средини, а посебно не од стране С. Радојчића који се у свом докторату наслањао на тему за коју је био задужен Острогорски. Али, оно што је и више од теме усмеравало његову пажњу на „иконософска“ дела Острогорског била је чињеница да је и сам покушавао од садржајних аналогичних и формалних

⁸⁸⁵ Све студије су у преводу на српски објављене у: Г. Острогорски, *О веровањима и схватањима старих византинаца*, Београд, 1970.

⁸⁸⁶ Светозар Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 5.

⁸⁸⁷ *Jugoslovenski istorijski časopis* 3, Beograd 1937, 348 – 351.

⁸⁸⁸ Исто 351; Радојчић ће Грабара представити као онога који је извео подухват повезивања „историје идеја са ужом историјом уметничких дела“ тек 1957. у књизи *L'iconoclasme Byzantin – dossier archeologique*, Paris 1957. *Облик и мисао у старом српском сликарству*, у: Светозар Радојчић, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 254.

сродности слике и текста да дође до њихове заједничке духовно-идејно-филозофске основе.⁸⁸⁹

Директна веза Радојчића са руском школом историје уметности, чијим ће се припадником сам сматрати и представљати као њен члан није био само Окуњев него, сасвим сигурно, али мање наглашено и присутно, и Григорије Острогорски. У *Уметничком прегледу* Острогорски ће 1939. године, поприлично дуго иза изласка из историјско уметничке проблематике и уласка у чисто историјску тематику, објавити закључке својих деценијских истраживања византијске ликовности, закључке који се у суштини свде на репетиторијум теза представника старије генерације руске школе историје уметности, Буслајева и Кондакова.⁸⁹⁰

Личност чију је посебну улогу и значај за српску историју уметности после Другог светског рата сам Радојчић снажно нагласио био је Јорјо Тадић.⁸⁹¹ У Радојчићевом представљању Тадићеве личности те научног и педагошког

⁸⁸⁹ Дајући преглед достигнућа историје уметности између два рата, Радојчић је оценио да је Георгије Острогорски својим десетогодишњим истраживањима о иконклазми укључио своје резултате у историју духа што је већ „био одлучни корак ближе историји византијске уметности“. *Облик и мисао у старом српском сликарству*, у: Светозар Радојчић. Наводимо по: Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 254.

⁸⁹⁰ Григорије Острогорски, *Основни принципи источно-хришћанске иконографије* у: Уметнички преглед, Београд 1939, књ. II, 43 – 45. Острогорски почиње са тим да су идеје средњовековне православне уметности „утемељене у верским схватањима источног хришћанства и дубоко различите од идеја западне уметности“. Оне су у основи конзерватизма средњовековне источно-хришћанске иконографије. Разлог тога конзерватизма је у настојању да се документарно тачно прикаже лик неког свеца. Гаранција да ће се он на икони представити у свом истинском изгледу је придржавање традиције. (43) Иконе светих су „постепене идеализације реалистичких слика из доба античког портрета. Али је важно то, што су ови идеални облици, пошто су се они били конституисали као утврђени иконографски типови, у очима Византинаца и њихових словенских следбеника важили као прави портрети дотичних светаца“. Иконе су и доказ Христовог оваплоћења. (44) „Мењати се може стил иконе, начин бојења и живописања.“ Али за Византинце је између иконе и њеног прототипа постојала „извесна реална веза“ којом се молитве верних преносе у горњи свет. То је разлог строгог придржавања иконографских типова на Истоку и не обраћања пажње на њих на Западу. Религиозна уметност на Западу се секуларизовала. „На Истоку, напротив, религиозна уметност је очувала за сва времена свој литургијски карактер и остала елеменат црквеног култа.“ (45)

⁸⁹¹ Јорјо Тадић (Стари Град на Хвару, 1899 – Београд, 1969), историју и филозофију студирао је у Загребу, Берлину, Лајпцигу, Прагу и Београду. Универзитетску каријеру почиње у Загребу 1935. где на Филозофском факултету предаје општу историју новог века. У Београд прелази 1938. на место вишег саветника у Министарству просвете. После Другог светског рата на Филозофском факултету у Београду предаје општу историју новог века. Био је редовни члан САНУ и дописни члан ЈАЗУ те директор Историјског института у Београду. Највише је истраживао дубровачке личности и историју, од политичке и привредне до приватне. Систематски је објављивао и дубровачку архивску грађу, а на основу ње истраживао је везе Дубровника и Србије и привреду средњовековне Србије.

доприноса провејава, истина у комеморативном говору, за Радојчића неуобичајена фасцинација Тадићем који готово и да није утицао на самог Радојчића, али јесте битно на његово поље рада. Тадић је као и Радојчић пре рата слушао историју уметности у Прагу, а затим су после рата срели на београдском Филозофском факултету.

После студија Тадић је наставио са истраживањем докумената о историји уметности у дубровачким архивама, које је 1911. године започео К. Ковач.

„Од 1945, нова историја уметности на Филозофском факултету израста из Катедре историје; та веза није била ни само школска, нити само изазвана послератним условима. Прве генерације историчара уметности после 1945. плански су стицале истовремено и сигурно знање историје и знање историчарског метода, захваљујући највише академику Јорју Тадићу.“⁸⁹² Док се, пише Радојчић, „у матичном одељењу неговао теренски рад“ и „млади се истраживачи навикавали на посао са споменицима, оригиналима и старим књижевним текстовима, она припремна или завршна контрола са архивском грађом обављана је у Дубровнику под бодрим оком академика Тадића“. Његови текстови о темама из историје уметности су *Дубровачка сликарска школа* и *Тестамент Божидара Вуковића*. Тадићев утицај на историју уметности је и у покретању и омогућавању великих тема: „о дубровачкој сликарској школи, о приморској скулптури, о уметности средњовековне Босне, о нашем старом златарству, о намештају, о вештини ковања оружја, о историји наше старе графике.“⁸⁹³ Он се у деценији 1953 – 1963. стално појављивао „у историји уметности у значајним тренуцима срећних почетака, или као организатор послова који су се тешко усклађивали“. Такав је посао био објављивање *Историје народа Југославије*. Улагао је напоре и у координацију међународног научног истраживања. Упућивао је „младе историчаре уметности да прате и она зрачења из приморја у унутрашњост Балкана и да се упознају са ширинама оне међународне романо-готске уметности која је била присутна на свим обалама северозападне горње половине Средоземља“.

⁸⁹² Академик Јорјо Тадић као истраживач у историји уметности, Посебна издања САНУ, 348. Споменица 46, 1970, 45.

⁸⁹³ Исто, 46.

„Јорјо Тадић није само бирао садржине, он је често одређивао методе истраживања; он се упуштао и у дубљу проблематику структуре и синтезе истражене материје.“ Радојчић пише да „оно што је било главно у улози Тадићевој у нашој историји уметности, не бих знао да опишем ученим речником. Тај бескрајно драги, живи, отворени човек имао је чудну и привлачну моћ – он није ђаке само учио, он их је фасцинирао, он их је инспирисао намећући им строге законе научног испитивања које нико – од његових ученика – није осећао као терет“.⁸⁹⁴

Истражујући степен развијености и карактеристике историје уметности као науке у првој половини 20. столећа у свом докторском раду, Предраг Драгојевић је показао да је историја уметности у Србији је у време када је Радојчић ушао у њу постала „способна да одређује свој циљ и смисао, да дефинише предмет проучавања, опише га, анализира и објасни, открије у њему неке правилности, најзад и да оствари контролу над предметом проучавања“.⁸⁹⁵ Међутим, пошто је још увек била наука у развоју, њен интерес је превасходно био усмерен на откривање непроученог материјала, описивање и утврђивање основних чињеница, донекле на анализу и елементе контроле, а најмање ју је занимало „објашњавање, откривање правилности, изградња терминологије и језика, употреба логике, тумачење филозофске позиције, провера концепта и система вредности или разматрање смисла постојања ове науке“.⁸⁹⁶

Драгојевић је у свом раду извршио анализу и систематизацију метода историје уметности у Србији. Утврдио је да „методи који су у историји уметности развијани у Србији, по правилу представљају варијанте поступака присутних у европској и светској науци“. Због тога је у његовом раду реч о „историји уметности у Србији“, а не о „српској историји уметности“.⁸⁹⁷ Методе историје уметности које су у Србију доносили они који су студирали на иностраним универзитетима биле су методе које су користили њихови професори. У Србији су наставили да користе

⁸⁹⁴ Исто, 47.

⁸⁹⁵ Предраг Драгојевић, *Историја уметности у Србији у првој половини XX века*, 499.

⁸⁹⁶ Исто, 387.

⁸⁹⁷ Исто, 16.

те методе и углавном их нису кроз коришћење усавршавали и дорађивали, већ су их пре симплификовали и снижавали им ниво, прилагођавајући их једноставнијој историјскоуметничкој пракси у Србији.

Истраживања Предрага Драгојевића су утврдила да се историја уметности у Србији у четвртој деценији одмакла од уметничког приступа и издвојила из синкретичке целине у којој се налазила заједно са историјом и археологијом. Постављајући критеријум по коме се одређује степен научности историје уметности доста високо – уз методе које користе егзактне науке – Драгојевић долази до закључка да се историја уметности у Србији у четвртој деценији ипак издигла изнад ненаучног, субјективног приступа и досегла степен засебне научне дисциплине. То је постигнуто развијањем и применом властитих метода и применом приступа других наука. Развој методе значио је удаљавање „од разних ненаучних приступа“ и обликовање историје уметности као науке.

Међу историчарима уметности у Србији најистакнутији представник иконографске методе био је Лазар Мирковић.⁸⁹⁸ Као литургичар, доводио је поједине ликовне представе у везу са литургијском праксом што је, по процени Драгојевића, представљало и својеврсно залажење у подручје иконологије.⁸⁹⁹ Иконолошки метод Светозара Радојчића који је радио као доцент на скопском факултету, постаће после Другог светског рата и преласка Радојчића на београдски Филозофски факултет основа за развој метода историје уметности у Србији у другој половини 20. столећа.⁹⁰⁰

У поливалентну, судбинску везу са Македонијом Радојчић је ступио у Љубљани кроз учествовање у обради материјала који је као археолог, професор и истраживач у Скопљу прикупио Словенац немачког порекла Б. Сарија. Врата у

⁸⁹⁸ Лазар Мирковић (1885-1968). Након што је свршио студије теологије био је професор на карловачкој богословији, а од 1923. професор је на београдском Богословском факултету. Од 1931. до 1941. упоредо је и управник Црквеног музеја у Београду. Види: Јанко Радовановић, *Лазар Мирковић као проучавалац црквене уметности првог миленијума*, у: Богословље 1 – 2, Београд 2004, 193 – 236.

⁸⁹⁹ Предраг Драгојевић, *Историја уметности у Србији у првој половини XX века*, 48.

⁹⁰⁰ Драгојевић, *Исто* 145; у некрологу С. Радојчићу А. Дероко помиње да је пре рата са једним „старијим београдским професором потписао реферат да из Скопља (Радојчић) дође у Београд на катедру Историје уметности“. Дејан Медаковић, *Дани, сећања II*, 422.

научно бављење историјом уметности у Македонији отворио му је рад о тетовској менади који је написао у Бечу уз помоћ Немца словеначког порекла Камила Прашникера, који је пре тога био професор археологије у Прагу. Проучавању уметности са тла Македоније приступа у Прагу на семинару Л. Н. Окуњева као „дипломирани студент опште историје и доста искусни археолог теренац“. Окуњев је био професор историје уметности у Скопљу од 1920. до 1923. године и преко њега Радојчић ће ући у историју уметности, али на посао у Скопљу он ступа као археолог и као археолога га са пуно разлога „доживљавају“ не само историчари уметности за које је он улез него и људи који су му склони. Увид у ситуацију Светозара Радојчића у Скопљу показује да ни став В. Петковића да Радојчић нема „стручних ни формалних квалификација“ за доцента историје уметности није потпуно без основа: Радојчић је предавач археологије, обавља археолошка истраживања са Вулићем у Требеништу и Скупима. Уз све то, примећује се да се у српску историју уметности Радојчић убацује као „заступник на терену“ „опасног“ Руса Л. Н. Окуњева, коме је историјскоуметнички рад у Србији онемогућаван.

Упркос разноврсним опонирањима Радојчић се у Македонији етаблирао као историчар уметности поставши доцент на историји уметности Скопског факултета. Његова каријера у Скопљу и интензивна веза са споменичком баштином Македоније пресечена је поразом Југославије у Априлском рату 1941. године Радојчић је заробљен и из Македоније отпремљен у Немачку у официрски заробљенички логор. Истовремено су готово сви одштампани табаци књиге *Старине црквеног музеја у Скопљу* уништени.⁹⁰¹

У мучним годинама заробљеништва Радојчић се припремао, колико је могао, за наставак академске каријере. Пише да је од зиме 1941. у логору у Либеку почео да ради „свој занат“: да чита сваку књигу која би му дошла под руке и пише „први концепт своје историје старог српског сликарства – напамет, без иједне фотографије и без иједне репродукције“. Забележио је да је из тих заробљеничких

⁹⁰¹ Сачувано је неколико примерака књиге без репродукција. У том обиму књига је објављена 1969. поводом шездесетогодишњице Радојчићевог живота.

свесака читао „уз допуне – своја прва предавања на београдском универзитету 1945 и 1946“.⁹⁰²

⁹⁰² *Memorie di cose viste*, 50.

III Области истраживања

Радојчићев научни опус чини око двеста библиографских јединица најразноврснијег жанра и широке тематске лепезе које су настале од 1933. до 1978. године. Доминирају историјско-уметничке теме, али има и археолошких, историјских, културолошких, критичарских. Од тих двеста радова, осам је књига и две мање монографије о фрескама Каленића и о манастиру Леснову. Сам Радојчић, а после његове смрти и приређивачи, сабирали су његове расуте студије и чланке и пре објављивања у зборницима разврставали их по темама и жанру. У првом објављеном зборнику *Студије о уметност XIII века* (1959) обједињени су радови који нису пре публиковани, али које повезује само хронолошки оквир – то што су се бавили уметничким појавама 13. столећа. У две ће књиге касније сабрати своје објављене радове. Најпре ће у књизи *Текстови и фреске* (1965) бити објављени радови који имају готово искључиво иконографску тематику. У књизи *Узори и дела старих српских уметника* (1975), уз иконографске теме има и оних који се уздижу до нивоа иконологије. Војислав Ј. Ђурић је после Радојчићеве смрти приредио зборник његових радова под насловом *Одабрани чланци и студије* (1982), примењујући исти метод у конципирању структуре. Није их поређао хронолошки, већ се одлучио за тематску расподелу. Приређивач није изнео принципе поделе, али се може разазнати да је почео са групом археолошких радова.

Можда најистакнутији српски историчар уметности С. Радојчић је на научну сцену ступио радом из области археологије *Менада из Тетова*, а са сцене сишао са радом који је посвећен књижевном делу и теолошкој теми: *Лик светог Саве у Доментијановом Животу и подвизима архиепископа све српске и поморске змеље преподобног оца и богоносног наставника Саве*.

По предмету, методама и хронологији његова дела се могу поделити у три скупине између којих не постоје чврсте границе услед чега између њих долази до

хронолошких преклапања. Међутим, оне су ипак довољно уочљиве и употребљиве за класификацију унутар једне велике и сложене целине, која омогућује њено боље сагледавање и обраду.

Прва целина и период који бисмо назвали синкретичким омеђили бисмо са два археолошка рада: Менада из Тетова (1933) и Црква у Коњуху (1953). У овом периоду још нема чврстих опредељења, али међу четрдесетак радова налазе се све теме и примењени су готово сви приступи које ће Радојчић користити у следећим деценијама: однос текста и слике, антике и средњег века, Истока и Запада, иконографске, иконолошке, историјске и културолошке теме. У свима њима настоји да одреди и естетску вредност третираног ликовног дела и назначи теоретско полазиште и општи историјскоуметнички хоризонт. Има и оних који ће се у каснијим годинама ређе јављати, попут приказа изложби, као и оних које ће касније потпуно изостати попут, јавних апела за заштиту угрожених споменика културе. Али има и оних које ће обрађивати дуги низ година.⁹⁰³

Између свих радова овога периода издваја се по значају програмски текст *Наша стара уметност и ми*.

У другом периоду од раних педесетих, до касних шездесетих, Радојчић врши основна истраживања и саставља прве синтезе ликовног материјала. То су радови у којима он обрађује мање познате целине старе српске уметности, затим радови на атрибуцији дела из њеног корпуса и, на крају, у овом периоду настају Радојчићеве мале и велике синтезе које нам служе и као оријентир за овај период: *Старе српске минијатуре* (1950) и *Geschichte der serbischen Kunst* (1969).

Трећи период је одређен доминацијом филозофско-естетичког погледа на нашу стару уметност, који се интензивирао 1967. године након читања српског превода Дионизија Псеудо-Ареопагита.⁹⁰⁴ Посао на српској средњовековној естетици биће прекинут његовом смрћу 1978. године.

⁹⁰³ Није сачуван текст Радојчићевог предавања *О симболици боја у византијском сликарству* са отварања изложбе копија фресака из цркве Богородице Љевишке у Призрену које су исликали Зденка и Брана Живковић у Цвети Зузорић 18. априла 1954. године ни текст предавања *Теорија о лепом у средњовековној Србији* које је одржао у Студентском културном центру у Београду 6. априла 1971. године.

⁹⁰⁴ Боравећи 1967. у Лењинграду, Радојчић је у Публичној библиотеци прочитао српски превод Дионизија Псеудо-Ареопагита који му је „широм отворио врата у српску средњовековну естетику“. *Нема свршеног посла* 38.

1. Археологија

Од двадесет Радојчићевих библиографских јединица насталих до почетка Другог светског рата једна има археолошку тему,⁹⁰⁵ написао је два приказа изложби,⁹⁰⁶ два приказа књига,⁹⁰⁷ упутио један апел⁹⁰⁸ и публиковао петнаест радова из области историје уметности. Ови радови у односу на послератне имају синкретички карактер: у њима су испреплетени разни периоди, разне уметничке области, поједини споменици и групе споменика. У неким од њих Радојчић се бави најширим теоретским проблемима периодизације старе уметности, па односом уметности различитих, временских, географских или професионалних подручја.

У првом Радојчићевом објављеном тексту долазимо до података о начину обраде археолошке теме: менаде изведене у бронзи која је пронађена у случајно откривеној гробници у Тетову.⁹⁰⁹

Радојчић након дескрипције установљује целину чији је менада фрагмент: она је део групног приказа плеса менаде и силена. Затим прати историјат овог мотива и закључује да је еволуирао од суздржане до ласцивне сцене. Оно чему ће се у истраживању приказа менаде Радојчић после тога посветити је начин приказа, односно стил овог скулптуралног фрагмента. Композиција тела у којој су ноге у профилу, а горњи део у анфасу, Радојчићу указује на везу са стилем цртежа на црнофигуралној керамици, стилем који је типичан и за дорску и то коринтску школу архајског доба. Датацију и убикацију на основу стила потврђује и њено

⁹⁰⁵ *Менада из Тетова*, Гласник Скопског научног друштва 12, Скопље 1932, 243 – 252.

⁹⁰⁶ *Изложба италијанског портрета кроз векове у Музеју кнеза Павла у Београду и Изложба г. Петра Бибића*.

⁹⁰⁷ Др. Франце Месеснел, *Охрид, варош и језеро* и Milan Kašanin, *L'art yugoslave des origines à nos jours*.

⁹⁰⁸ *Средњовековне фреске у Јужној Србији пропадају*. Касније ће само у оквиру других текстова указивати на потребу заштите споменика културе. Најпре у *Уметнички споменици манастира Хиландара*, 1955, 164, а затим у *У Подмаинма*, 1959, 281. Овде дискусија о рестаурацији завршава закључком да треба бити опрезан: „неко бездушно крпљење, или неки амбициозни рестауратор могли би све да упропасте неповратно...“ Радојчић предлаже да се само „са неколико скромних, ненаметљивих, потеза“ Подострог „врати човеку, да постане стан људи“.

⁹⁰⁹ *Менада из Тетова*. Наводимо по: Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978, 17 – 24.

„сродство“ са коњаницима с великог требенишког кратера, утврђено коринтског порекла. Резултати овог Радојчићевог рада границу грчког утицаја померају осамдесетак километара северније од места на коме се налазила пре открића менаде у Тетову и пре њене научне обраде коју је он извршио.

У чланку у коме је обрадио антички археолошки предмет Радојчић се како сам сведочи упустио и у разматрања стила под утицајем бечког археолога К. Прашникера и тако свом археолошком (археолошком у пуном смислу) раду дао наглашену историјско-уметничку компоненту. Једини Радојчићев рад који монографски обрађује архитектуру је заснован на теренским археолошким истраживања остатака цркве у Коњуку које је обавио 1937. године у време док је био наставник археологије на факултету у Скопљу. Текст је објављен петнаест година касније и има потпуно историјскоуметнички карактер.⁹¹⁰

⁹¹⁰ *Црква у Коњуку*, у: Зборник радова САН. Византолошки институт 21, Београд 1952, 148 – 167. Наводимо по: Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978. Након одређивања географске и историјске позиције Коњука (J. Peisker мисли да назив Коњук означава место штала светих коња из антике), села које је удаљено од Куманова 20 км према истоку на Кривој реци, а у коме се налазе остаци античког насеља, Радојчић приступа дескрипцији остатака архитектуре и архитектонске пластике цркве до којих се дошло без систематског ископавања. (29 – 32). Следи одређивање фаза изградње и каснијих доградњи и оцена да је квалитет каменорезачких радова неуједначен. Црква је у облику мартрија и Радојчић је повезује са цариградским мартријем светих Карпа и Папила и кружном црквом у Преславу. Анализира ставове Окуњева, Грабара и Мијеа о грађевинама које су комбинација кружног централног простора и правоугаоног нартекса (34). Радојчић претпоставља да су градски мартрији имали спољни правоугаоник да би се лакше уденули у растере градских улица.

Следи учено упућивање на утицај арамејске архитектуре из североисточне Сирије (Мираја и Фалул, обе из 6. столећа) на решење источног дела цркве. Упућује и на могући утицај сирских цркава из Езре и Босра, те цариградског Сергија и Вакха на цркву у Коњуку пошто се ради о ротондама уписаним у правоугаоник. Радојчић овим утицајима претпоставља онај који је на Коњуку могла да има црква Св. Петра из Солина (36).

Следи анализа материјала и иконографије на архитектонској пластици и натписима (37 – 40).

У стилску анализу улази поређењем јелена са амвона у Коњуку са јеленом са капитела у Стобима који се чува у Народном музеју у Београду. На приказу из Коњука и по садржају и по стилу види се снажан утицај Истока.

На основу расположивог материјала, а пре систематских истраживања, Радојчић цркву у Коњуку повезује са Истоком и Јустинијановим добом или временом непосредно после Јустинијана.

Како се на налазишту у Коњуку налази материјал из периода од 3. до 14. столећа, Радојчић изражава наду да би се његовим систематским истраживањем могло доћи до прецизних података „о континуитету старих насеља у унутрашњости Балкана. Испитивањем слојева могли би тачно да се утврде периоди трајања појединих епоха у овим крајевима“ и можда утврди да су на географској ширини Ниша градска насеља трајала у континуитету „и поред краткотрајних потреса у моментима катастрофа“. Ако би се потврдила ова чињеница, могло би се „приступити решавању многих важних проблема из области балканске историје, археологије и историје уметности раног средњег века“ (42).

Остали радови археолошког карактера које ће Радојчић готово по некој инерцији или можда наметнутој обавези објављивати почетком педесетих су теренски извештаји и прикази који једва да дотичу главни пут његовог научног интереса и рада.⁹¹¹ Последњи рад истакнутијег археолошког карактера везан је уз специфичну тему хришћанске археологије – ходочасничке крстове.⁹¹² Настао је као полемика са ставовима Магде фон Барањи-Обершал (M. Von Barany-Oberschall), изнетим 1953. године у студији о византијским напрсним крстовима из угарских налазишта. Радојчић ауторки приговара непознавање старије референтне литературе (није јој познато да је Мијатов још 1922. писао о бугарским крстовима), затим указује и на то да јој је погрешна и топографија и датација крстова. Радојчић оспорава закључке Барањеве о њима као показатељима угарско-византијских веза, пошто су настали пре Угарске и пошто не потичу из Византије него из Палестине и Сирије.⁹¹³

Након анализе београдских крстова из приватних и музејских збирки, Радојчић установљује да се они налазе готово искључиво уз велике саобраћајнице средњег века: дунавски пут, моравско-вардарски пут и уз линију Београд-Ниш-Цариград.⁹¹⁴ То упућује на закључак да су сви палестински крстови крстови ходочасника. Са престанком масовних ходочашћа у 13. столећа престају да се појављују и крстови.

Оно што је Радојчића у време настанка овога рада готово искључиво интересовало био је стил артефакта, а наука чији је предмет стил ликовних уметничких дела била је историја уметности. Знања из методологије, теорије и историје која је стекао у периоду док се као археолог бавио истраживањем и обрадом античких споменика Радојчић користи и у својим историјскоуметничким радовима, од почетка, већ у докторском раду.

⁹¹¹ *Византијске старине у Јабланици и Пустој Реци* (1950), *Откопавање Царичиног града 1947* (1950), *А. Бенац, Радимље* (1951).

⁹¹² *Бронзани крстови реликвијари из раног средњег века у београдским збиркама*, 1959. Наводимо по: Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978.

⁹¹³ *Исто*, 53.

⁹¹⁴ *Исто*, 56.

2. Историја уметности

Докторат

У историју уметности Радојчић је ушао на широка врата после објављивања докторског рада *Портрети српских владара у средњем веку*.⁹¹⁵ Тему доктората почео је да обрађује на чисто историјском тлу – приметак јој налазимо у семинарском раду *Portreti naših vladara (do smrti cara Uroša 1371)* којег је писао 1931. године код професора историје Ферде Шишића у Загребу. И први концепт рада направљен је под утицајем мађарског историчара А. Алфелдија.⁹¹⁶ Међутим, Радојчић је и пре сусрета са Окуњевим у Прагу, нудећи овај рад И. Цанкару показао да је пишући га смисао свога научног ангажмана пронашао у историји уметности.

Тема портрета средњовековних историјских личности била је у трећем десетлећу 20. столећа веома актуелна у оквиру историјских, нарочито византолошких студија.⁹¹⁷ У српској историји уметности она чак није ни била нова. Петковић је још 1911. године писао о портретима ктитора старих српских цркава, а затим 1924. и о ликовима наших старих владалаца.⁹¹⁸ Кашанин⁹¹⁹ и Окуњев⁹²⁰ 1930.

⁹¹⁵ *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934.

⁹¹⁶ Радојчић каже да приказе владара на печатима и новцу „спомиње“ само где је најпотребније „јер би ме њихово детаљно проучавање одвело сувише далеко од главног задатка“. *Портрети*, 8, фуснота 23. Напуштање сфрагистичких и нумизматичких приказа владара можемо препознати као напуштање Алфелдијевог приступа и концентрисање на уметничку димензију портрета.

⁹¹⁷ Рад Радојчић започиње прегледом њему савремених резултата истраживања средњовековног портрета на западу и на истоку Европе. Он наводи радове С. П. Ламброса, Н. Јорге, А. Н. Грабара, Б. Д. Филова, Н. Л. Окуњева, П. Е. Шрама са којима је упознат, као и рад Француза о краљевској иконографији од Луја IX до Луја XII који му није доступан; спомиње конгрес историчара „у Ослу 1928. на коме је покренуто питање о лаичкој иконографији Средњег века“. Наводи и да је према нацрту публикација монографију о византијским портретима требао да припреми Г. Острогорски. *Портрети* 5.

⁹¹⁸ Владимир Петковић, *Ликови ктитора у старим црквама српским*, у: Нова Искра 10, Београд 1911, 299 – 304; Владимир Петковић, *Ликови наших старих владалаца*, у: Време, Београд 6, 7, 8 јануар 1924, 25.

⁹¹⁹ Милан Кашанин, *Средњевековни портрет српски*, Правда 6, Београд 6. јануар 1930, 19.

⁹²⁰ Н. Л. Окуњев, *Портреты королей-ктиторовъ въ сербской церковной живописи*, Byzantinoslavica II, Prague 1930, 74 – 99.

године пишу о старом српском портрету. Али сав посао око обраде старог српског портрета са овим радовима није завршен. Окуњев је нпр. на основу репрезентативног материјала обавио само иконографску анализу и одредио место портрета у целини црквеног сликаног програма. Радојчић је проценио да због непостојања увида у целину ових портрета ни стилски развој није „потпуно јасан“.⁹²¹ Са добрим увидом у стање обраде ове теме код нас он је имао намеру да допринесе тиме што ће сакупити што више владарских портрета, да их потом што тачније опише, коментарише, хронолошки правилно распореди те на крају изложи „кратак систематски преглед по садржини и по стилу најизразитијих споменика“.⁹²² Рад је састављен од следећих целина: *Увод*, *Опис и коментар портрета*, *Системски преглед уз попис литературе* и *Резиме*.

Радојчићев докторски рад је унео више иновација у тадашњу историју уметности у Србији. Једна од новости је и сама његова структура, а унутар ње посебно поглавље *Системски преглед*. Ово поглавље има два дела. У првом од њих обрађује следеће теме: а) композиција⁹²³ и садржина,⁹²⁴ б) ношња и инсигније, в) натписи. Ове теме би се уз мале ограде – Радојчић и композицију⁹²⁵ делом подводи уз стил у област уметничког интереса – могле сврстати и објединити као елементи лаичке иконографије.

Пуни значај Радојчићевог новог приступа у српској историји уметности, међутим, најнепосредније је присутан у другом делу овога поглавља у коме аутор испод поднасловa *Стилски развој српског владарског портрета* обезбеђује издвојено место за обраду аутономног предмета историје уметност – стила и његових промена.

⁹²¹ *Портрети српских владара у средњем веку*, 8.

⁹²² *Исто*.

⁹²³ Композиција у Радојчићевом раду има значење целине којој се у општем програму осликавања храма налази владарев портрет. Тако он разликује различите варијанте донаторске композиције у којима се представља владарева побожност, затим репрезентативне композиције у којима се помпезним ставом и инсигнијама истиче владарска позиција, небеско порекло власти, припадност светородној династији у владарским поворкама и генеолошкој лози. Уз ове се појављују и историјске композиције, а у вези са илустровањем црквених химни и алегоријске композиције у којима се налази и лик владара. *Исто*, 78.

⁹²⁴ У Радојчићевој терминологији садржај фреске је заправо њена тема – портрет или портретна композиција. Тај садржај се дели на ужу, уметничку, и ширу, културолошку компоненту. *Исто*, 9.

⁹²⁵ У делу о композицији су Радојчићева археолошка образованост и интерес за антику нарочито дошли до изражаја. Он најпре доказује да је порекло модела који ктитор приноси у донаторској композицији античко; репрезентативна владарска композиција му је у целини античког порекла.

На почетку, у *Уводу*, уз апострофирање истраживања значаја стила, Радојчић као новост убацује и тему рецепције старог српског владарског портрета од 15. до 16. столећа од стране уметника, литерата и научника – од Божицара и Виченца Вуковића, преко Христофора Жефаровића до Стерије и Димитрија Аврамовића – да би приближио и учинио јаснијим „како се схватање старосрпског владарског лика мењало према менталитету појединих генерација“.⁹²⁶

Даље у *Уводу*, Радојчић износи виђење стања историје уметности у Србији, стања које лимитира и одређују и његову, (Радојчићеву) обраду средњовековног портрета: због „непостојања потпуне историје старе српске уметности (...) ни одношај портрета према црквеном живопису није толико јасан колико би морао бити“.⁹²⁷ Али пре тога он узима у обзир друштвену условљеност развоја саме уметности: код нас се „етапе уметничке еволуције у многим смислу слажу с развојем општих политичких прилика“. Радојчић скреће пажњу и на то да се утицај локалних и националних прилика на владарске слике „не сме прецењивати“ пошто је „развој старе српске уметности био (...) чврсто везан уз судбину целокупног сликарства хришћанског Истока, и главне промене стила на српским портретима јављале су се у исто доба кад и код Византинаца и Бугара“.⁹²⁸ Посебност српске варијанте византијског сликарства, оно што је његов „карактер“, не иде наруку изградњи науке историје уметности у Србији која треба „конструисати неки јасни систем“.⁹²⁹ Сви средњовековни прикази владара су из цркава и, као донаторске и као репрезентативне композиције, споменици „су ктиторске побожности и владарске славе“. У овој уметности у којој је „снага личног сликарског израза била увек (...) спутана обзирима религије и политике“ слика стилског развоја „често је нејасна, можда и збуњена; она показује сву компликованост стварања у једној старој рафинованој уметности“.⁹³⁰ Како је на фрескама са портретном тематиком индивидуалност садржана у слици главе, а „све остало је типизовано“, оне се могу

⁹²⁶ Исто, 6. Ни овај део доктората који износи примере „касних, несавремених портрета“ није био без утицаја на касније научнике који су се бавили овом темом пре свега на Дејана Медаковића.

⁹²⁷ Исто, 8.

⁹²⁸ Исто.

⁹²⁹ Исто, 88.

⁹³⁰ Исто.

поделити „на две половине: на продукте уметничког рада (стил и, донекле, композицију) и на идеографску и декоративну опрему портрета, која је јако везана с уметничким схватањима сликара, али која много зависи од традиције, од церемонијала, од политичких и верских прилика и од моде“. Радојчић тако и раздваја „грађу за уметничку историју портрета и грађу за историју материјалне културе и династичке политике“.⁹³¹ На портретима се „јасно огледа одношај владара према Богу и цркви. На њима се осећа јачање идеје о светом пореклу владарске власти“. Код српске, за разлику од византијске владарске слике, „иконографија српског владарског портрета стално се мења“.⁹³² У средњовековној Србији политички догађаји су условљавали честа премештања државног средишта што је резултирало, под новим утицајем, и променом приказа владаревог лика. Према је владарева слика битна допуна владарским житијима, у реконструкцији одређених историјских процеса „она није важна само због своје садржине, него и због нарочитих стилских особина“.⁹³³

У делу рада у коме обрађује портрет Радојчић се, каже, држао „само стилске анализе. Нисам се упуштао ни у какава упоређења између карактера и изгледа портретисаног. Објективност портрета проверавао сам сасвим једноставно. Упоређивао сам физиономије портретисаних с лицима светитеља из истовременог живописа“.⁹³⁴

Док се несавремени светачки портрет брзо стапа у целину са осталим живописом, „савремени ликови владара приближавали су се стилу осталих фресака само у ретким случајевима“. Начин извођења портрета Радојчић назива „портретски стил“. Он је, за разлику од стила „светих слика“, показивао склоност ка тачнијој и финијој иконописној графичкој обради. Највећу разлику, међутим, између стила портрета и стила светих слика аутор проналази у томе што се портретни стил „истицао свежином стила. Место конвенционалне физиономије и

⁹³¹ Исто, 8.

⁹³² Исто, 9. Уз промену иконографије која је последица промене положаја Србије у оновременој хијерархији држава, промениће се и форма приказа њених владара, али то ће бити рефлекс промене у главном току византијске уметности: „Волуминозне фигуре краљева у најстаријој уметности губе с временом пластичност. У време царства појављују се широки спљоштени ликови. У деспотско доба нестаје те ширине.“ Исто, 93.

⁹³³ Исто, 9.

⁹³⁴ Исто.

конвенционалног колорита светитељских ликова портрет је увек – осим неколико изнимака – показивао свеж цртеж и живу боју“. Све стилске промене пре су се осетиле на портрету него на осталим сликама због тога што је он био лаичка тема мање оптерећена црквеном традицијом. Једино је на њему уметник „долазио директно у везу с природом“ и ту се најјасније видео његов однос „према материји коју је сликао“.⁹³⁵ Али да би се и на њима увидео живот форме неопходно је брижљиво загледање и анализа испод наслага које су створили религиозни и политички обзири. „Тек после брижљиве анализе почиње се откривати у тој, привидно стереотипној, галерији портрета живот једног стила који се мењао, цветао и опадао.“⁹³⁶ Кад је реч о животу, па макар и стила, о биосу, онда се не могу избећи ни биолошки термини и категорије као што су цветање и опадање. Од значаја је да у животу српског портретног стила Радојчић у доброј традицији бечке школе не вреднује поједине фазе: једнако је историјскоуметнички вредан и период опадања и период цветања или у естетичком дискурсу исказано: постоји и лепота цветања као и лепота опадања.

Након што је у централном и најобимнијем делу докторског рада обавио детаљну дескрипцију и иконографску анализу, дао тумачења и спровео груписања приказа владара од краља Михаила у цркви Св. Михаила у Стону до Бранковића на Есфигменској повељи (стр. 11 – 88) служећи се анализом лингвистичких и историјских димензија литературе, Радојчић је „назрео“ „главне контуре њиховог стилског развоја“ и кренуо на излагање развојне линије портретног стила у главном и најзапаженијем делу своје докторске тезе *Стилски развој српског владарског портрета*. Тешкоће у стварању „јасне синтезе (...) нису мале“ пошто „слика еволуције нашег портрета у почецима и на крају (у 13. и 15. столећу) (је) доста мутна. Једино у XIV в. показују се особине српске владарске слике у целој својој потпуности“.⁹³⁷

У овом делу рада Радојчић се „намерно“ одриче услуга текста и уз критику одбацује полазишта бечке школе у којој је примио прва сазнања о историји уметности као науци: „Податке литерарних извора намерно нећу упоређивати с

⁹³⁵ Исто, 10.

⁹³⁶ Исто, 88.

⁹³⁷ Исто.

питањима стилског, формалног, развоја портрета, иако би се можда у нашој старој уметности дала успоставити и нека узрочна веза између промена у духовном животу и сликарству. Раније се то и код нас чинило но те су се компарације обично изметале у празно рационалистичко спекулисање. Закључци су у овим пословима испадали увек врло јасни, а касније се показало да су нетачни.⁹³⁸ Текст се може користити при обради садржаја приказа; оно што је предметно подручје историје уметности које јој осигурава аутономију у односу на друге науке је форма и њени закони који одређују смењивање појединих фаза тога живота – стилова. Повезивати обраду и развој визуелне форме са развојем текстуалне не може, по Радојчићевим уверењима из 1933-34., довести то тачних резултата, а чему, ако не тачним резултатима, тежи наука?⁹³⁹

Помињући, а понекад и наглашавајући значај посебности српске уметности средњег века и то нарочито оне која приказује владарски портрет, Радојчић долази до закључка да међу српским средњовековним владарским портретима „не постоји права генетска повезаност развоја“. Промене кроз које су портрети, као тема у којој се стил највише манифестовао, пролазили нису настајале као „последница сазревања домаћих уметничких схватања“ већ уношењем „стилских новости са стране“. „Српски стил је, и поред извесног закашњавања, пролазио кроз све главне развојне фазе тадашњег источног живописа.“⁹⁴⁰ У набрајању фаза „живота“ стила старосрпске уметности Радојчић помиње само „цветање“ и „опадање“.⁹⁴¹ Рађања нема. То „огрешење“ о биологију није случајно. Српска портретна уметност није имала властити иманентни развој *ab ovo*. Она се прикључила византијској уметности. Пример којим Радојчић поткрепљује своје мишљење је један од најстаријих сачуваних владарских портрета, онај у манастиру Милешева. У њему су се два различита византијска стила истовремено појавила на истом месту и у

⁹³⁸ Исто.

⁹³⁹ Са формално-стилистичког стајалишта који овде заговара и по коме поступа Радојчић ће одступити већ у радовима који настају око 1950. године. Те године он је између осталог објавио и следеће реченице: „Колико је српско сликарство XIII века својим карактером срасло у целину наше тадашње културе, види се најбоље по истоветности стилистичких особина у сликарству и књижевности. Исти епски, монументални стил живи на зидовима сопоћанске цркве и у текстовима наших великих писаца XIII века. Теодозија и Доментијана.“ *Класично доба старог српског сликарства, Уметност 2*, Београд 1950, 26.

⁹⁴⁰ *Портрети српских владара у средњем веку*, 94.

⁹⁴¹ Исто, 88.

исто време: „Стил милешевске ктиторске фреске, у наосу, потекао је из византијског импресионизма који се у XIII в. нагињао свом заласку.“⁹⁴² За разлику од ње, портрети Немањића у припрати „на плавој позадини, показују мирнији колорит, скромније осветљење и сувљи цртеж“.

Стил импресионизма, с јаким елементима старог илузионизма, „који је имао везе с музичким сликарством“, брзо се изгубио; други „мирнији стил фресака“ остао од краја 13. столећа као „једини стил српског живописа (...) који се у XIV в. развио у експресионизам“.⁹⁴³ Радојчић се у свом докторском раду одрекао учења бечке школе о историји уметности као историји духа. Оно што је задржао из њеног репертоара, уз противљење како оних који су кудили његов рад, тако и оних који су му давали позитивне оцене,⁹⁴⁴ је коришћење савремене историјскоуметничке терминологије за именовање минулих уметничких појава и пројекција савремених уметничких пракси на уметничке облике далеке прошлости.

Кретање на истој вредносној равни од синкретичног милешевског стања иде у смеру расплињавања импресионизма у „богатству светлости и боја и у ширини цртежа“ у јужном параклису припрате Богородичине цркве у Студеници, а код стила „плаве позадине“ постепено се „ублажавају колористички ефекти, осветљење се стално смањује, а графичка обрада истиче све јасније“.

Нови тип владарског портрета у Сопоћанима је директан импорт стила византијског царског портрета.⁹⁴⁵

Развој стила у односу на Сопоћане је Ариље. Развој се у Ариљу очитује у „сталном назадовању колористичке обраде портрета, у постепеном смањивању осветљења и у наглом опадању ритма у композицији“.⁹⁴⁶ Док је раније фигура

⁹⁴² Исто, 88.

⁹⁴³ Исто, 89.

⁹⁴⁴ Сретен Петковић, *Књига Светозара Радојчића Портрети српских владара у средњем веку шест деценија касније*, у: *Портрети српских владара у Средњем веку*, Београд 1996, 128 – 131. В. Петковић нпр. „импресионизам“ уз „критску школу“ и обликовање српског средњовековног сликарства сматра проблемима који су остали нерешени у Радојчићевом раду. Владимир Р. Петковић, *S. Radojčić, Die Bildnisse der serbischen Herscher im Mittelalter (serb.). Skoplje 1934, Byzantinische Zeitschrift XXXV, Berlin 1935, 249.*

⁹⁴⁵ *Портрети српских владара у средњем веку*, 89.

⁹⁴⁶ Исто, 90. „Развој“ који се очитује у сталном „назадовању“!? Мишљења смо да се ради о Радојчићевом пропусту при употреби термина због чега је дошло до ове конфузије. Апсурдност ове констатације би се елиминисала уколико би се уместо термина „развој“ употребио термин „кретање“. Термин „развој“ подразумева пораст вредности кроз процес кретања. Реч кретање је с

владара у донаторској композицији заузимала скромно место и лонгитудиналну оријентацију према Богородици и Христосу („садржајном центру слике“), сада се у Ариљу јављају изоловани владарски портрети, слободније постављени.⁹⁴⁷

Почетком 14. столећа стил српских портрета се веома приближио стилу тадашњих византијских царских слика. Српска уметност је до тада представљала архаичнију варијанту византијске уметности.⁹⁴⁸ Фреске из времена Милутинове владавине нису „биле само сличне грчким – оне су биле уједно и модерније“.

Нови стилски парови на које наилазимо у Радојчићевој дисертацији након опонентског пара импресионизам – реализам су реализам и идеализам. Први је повезан са пластичношћу облика, а други са шемом линија и контура. „Најизразитији реализам у историји српског портрета појављује се на Милутиновим ликовима“ који су, мада тачни, ипак идеализовани. „Ни израз лица ма колико да је карактеристичан није индивидуалан; он се понавља и на осталим савременим византијским царским сликама.“ Али и такав реализам српског портрета нагло опада после друге деценије 14. столећа. Као што су се у Србији на истом месту и у исто време појавиле слике са импресионистичким и са експресионистичким стилским одликама, тако се „у истим годинама и у истој средини појављују (...) упоредо реалистички и идеализовани портрет“.⁹⁴⁹ Због тога су по Радојчићевој процени у праву и Месенсел који истиче снажан реализам владарског портрета овог времена, и Грабар, који потенцира његову декаденцију.⁹⁵⁰ Коегзистенција и прелажења реалистичког у идеализовани, „непластични“ стил, најочитији је и Радојчић га прати на Душановим портретима. Описујући разлику између реалистичког, „скоро натуралистички“ изведеног Душановог портрета у Дечанима и идеализованог лесновског, он последњи назива „експресионистичким“ због тога што уз одбацивање натуралистичких детаља остају „једино

обзиром на „вредност“ неутрална. Из истих разлога требало би и реч „назадовање“ заменити речју „промена“ чиме би се у потпуности елиминисала парадоксалност горенаведене тврдње и вредносне конотације које Радојчић у овом периоду у смислу „уметничког хтења“ не уводи намерно.

⁹⁴⁷ Од краја 13. столећа побожност владарског лика на зидовима српских храмова се смањује на рачун пораста његове репрезентативне презентације. У деспотским временима побожност у приказу владара се враћа. *Исто*, 94.

⁹⁴⁸ „...и ранија оригиналност рашке школе у оквиру византијске уметности XIII в. била је само у томе што су Срби дуже чували стилске особине старијег сликарства.“ *Исто*, 90.

⁹⁴⁹ *Исто*, 91.

⁹⁵⁰ *Исто*.

најекспресивнији елементи лица; остао је само схематизовани чврсти систем линија и контура“. Тиме лик српско-грчког цара губи органски живот, постаје сличан „стереотипној маски“ са једне стране, али са друге његов лик средствима овога стила добија „изглед правога божанства“.⁹⁵¹

Прихватајући разлике између виртуознијег, „грчко-славенског“, „аристократског“ стила и непластичног, примитивнијег стила „популарне“, „манастирске школе“, које је увео Павел П. Муратов,⁹⁵² Радојчић износи запажање „да су владарске слике, и ако везане за те стилове светих фресака, увек пажљивије цртане и живље колорисане“.⁹⁵³

Од идеализованог портрета развој је ишао у правцу све финијег цртежа и богате колористике и све веће виртуозности.

Држећи се шеме историјског развоја и концепције „утицаја“ коју је развила руска историја уметности, Радојчић промену стила на прелазу из 14. у 15. столеће тумачи утицајем критског сликарства. Прву манифестацију овог утицаја он препознаје у Марковом портрету у прилепским Св. Арханђелима, а врхунац му је у ресавском сликарству, у портретима деспота Стефана у Каленићу и Манасији. Деспотове фигуре на зидовима ових храмова су истегнуте и уске у чему се очитује „тежња за дематеријализацијом човечје појаве“ у овом периоду.

На почетак линије просторног приказа тела владара у старосрпској уметности Радојчић поставља „волуминозне фигуре краљева у најстаријој уметности“. Ове фигуре временом губе пластичност. „У време царства појављују се широки спљоштени ликови. У деспотско доба нестаје те ширине.“ На крају ове линије налазе се портрети деспота који су сасвим срасли „с осталим светим ликовима у хомогену стилску целину“. Радојчић процењује да је жртва тога поступка била верност приказа приказиваној особи.⁹⁵⁴

Правећи на крају резиме стилског кретања српског владарског портрета од почетка 13. до средине 15. столећа Радојчић пише: „Правац развоја историје

⁹⁵¹ Исто, 92.

⁹⁵² Павел П. Муратов (1881 – 1950) је припадао групи руских историчара уметности који од 1910. напуштају приступ старој руској уметности који су развили Буслајев и Кондаков. Они праве одклон од повезивања истраживања уметничких дела са историјским, друштвеним и религиозним истраживањима и концентришу се на уметничку, стилистичку анализу дела.

⁹⁵³ *Портрети српских владара у средњем веку*, 93.

⁹⁵⁴ Исто.

српског владарског портрета био је веома колебљив. Реализам расте кроз XIII в. до првих година XIV в.“ Појављује се идеализовани портрет уз којег животи и реалистични. Тај реализам потпуно се истањило у 15. столећу. Колорит портрета опада до почетка 14. столећа. Поново се уздиже на идеализованим портретима царског доба и кулиминира на последњим сликама деспота.⁹⁵⁵

Радојчић је тако оцртао правце кретања портретне уметности у старосрпском сликарству, али у њима није видео последицу онога што назива „домаћим уметничким схватањем“: промене су рефлексије дешавања на правцима кретања византијског сликарства и утолико је и значај српског сликарства „далеко изнад граница једне провинцијске уметности“.⁹⁵⁶

Рецепција објављене Радојчићеве дисертације била је широка и у њој је препознат нов приступ, без обзира да ли је оцена била позитивна или негативна.⁹⁵⁷ Оно што је било остварено предвиђање у вези са научном будућношћу Радојчића биле су речи Окуњева: „Строго научни метод, разнострано осветљавање питања, лепо познавање литературе, јасан и тачан језик излагања сведоче да Радојчић стоји на добром путу и да ће његови будући радови без сумње донети много интересантног и важног.“⁹⁵⁸

У својој дисертацији Радојчић је дао посебан значај уметничкој димензији владарског портрета. Он је одвојио његову уметничку карактеристику и затим прати изоловану линију њеног кретања кроз стилове. Он уочава различите синхроне и дијахроне карактеристике и прецизно их одређује и именује, али суштину стила и закон његовог кретања, којима се давао нарочит значај и у Варбурговој и у иконологији Панофског, Радојчић у дисертацији није тематизовао. Психолошки и филозофски приступ који стоји на почетку интереса и бављења историјом уметности и Варбурга и Панофског код Радојчића ће се изразитије јавити у задњем периоду његовог научног рада.

⁹⁵⁵ Исто, 94.

⁹⁵⁶ Исто.

⁹⁵⁷ Петковић 1996, 130.

⁹⁵⁸ L. N. Okunev, *Byzantinoslavica VII*, Praha 1936, 317 – 320. По Петковићу, 130.

Монографије

На почетку Радојчићевих монографских приказа појединих споменика српске старе уметности⁹⁵⁹ стоји опширни чланак о Грачаници.⁹⁶⁰ У њему ће он применити композициону шему које ће се уз одређена одступања држати и касније у радовима овог жанра. На почетку чланка је црквена и општа историја. Затим опис архитектуре храма. По установљеним архитектонским својствима Радојчић је сврстава у ред грађевина у коме се налазе и Св. Апостоли у Солуну, Св. Георгије у Старом Нагоричину и Св. Пантелејмон у Нерезима.⁹⁶¹

Следи део у коме прати историју цркве од прве турске пљачке 1383. до 1621. године, када добија данашњи изглед интервенцијама које се у њеној унутрашњости спроводе по налогу патријарха Пајсија.⁹⁶²

Највећа пажња посвећена је добро сачуваном живопису. Уз иконографску анализу појединих сцена и указивање на структуру сликарског програма, он ће ликовни поступак и облик грачаничких мајстора повезати са владајућим убеђењима времена у којима су настајале и са сложеношћу наше рецепције уметничких дела из прошлости. За нас су циклуси 14. stoleћа „утрпани, сувише непрегледни и монотонно поређани“.⁹⁶³ „Нама се чини тај начин сликања наиван, скоро детињаст, но то је само зато што ми погрешно гледамо. Права средњовековна илустрација развија се постепено, као прича, она се тако и посматра део по део, чита се сукцесивно и тек на крају добија се слика целине. Разуме се да та целина не представља неку целину спољашњих облика.“ „Скуп свих уметничких елемената постаје у целини велики символ и тумач верског убеђења.“⁹⁶⁴ У грачаничком привидном хаосу и претрпаности после постепеног разгледања показује се

⁹⁵⁹ Милешева 1963; Каленић 1964; Лесново 1971; Краљева црква у Студеници 1986; Грачаница – у Задужбине Косова 1987. као спој текста о архитектури Грачанице из *Српска уметност у средњем веку* и студије *Грачаничке фреске*.

⁹⁶⁰ Светозар Радојчић, *Грачаница*, у: Хришћанско дело, св. 1, Београд 1938, 24 – 34.

⁹⁶¹ *Исто*, 25.

⁹⁶² *Исто*, 27.

⁹⁶³ *Исто*, 28.

⁹⁶⁴ *Исто*, 30.

савршени ред: „свака слика постављена је на своје место“. Оно што разумеју свештеници стављено је у олтар, а оно што занима лаике уз улаз.⁹⁶⁵ Теолошка компликованост појединих сцена опада од истока према западу грађевине. Стилски, Радојчић повезује фреске у грачаничком наосу са онима у Св. Никити у Скопској Црној Гори, у Краљевој цркви у Студеници и Старом Нагоричину и приписује их истим мајсторима, али се не упушта у детаљнију формалну анализу и закључке који се односе на стил због тога што ће се „тачни податци о стилу грачаничких фресака моћи (...) добити тек кад се у целини проучи сликарство Милутиновог доба“.

Следи набрајање и опис онога што је претекло од сликарства у спољној припрати која је дограђена почетком 16. столећа. Старији слој у њој је из времена изградње и рађен је савршеном техником. Овде се макар кратко Радојчић задржава на формалној страни слика – даје опис боја и начина постизања илузије пластике драперија – коју је, обрађујући фреске наоса, прескочио. Радојчић процењује да с обзиром на општи ниво православне уметности у 16. столећу „ове фреске нису слабе“. Ликови и теме су из прошлости српске цркве.⁹⁶⁶ За фреску са приказом смрти новобрдског (грачаничког) митрополита Дионисија пише да је „насликана са великом пажњом и са свежом наивношћу“.

Радојчић се дотакао и теме ауторства: не сме да тврди да су старо грачаничко сликарство извели Срби, али на основу квалитета фресака и тога што је митрополит грачанички почетком 16. столећа био присталица охридског архиепископата он закључује да су тај слој извели грчки мајстори.

На крају Радојчић износи општу мисао која је у време кад је изречена била веома конзервативна: развој грачаничког живописа кроз три фазе од 14. до краја 16. столећа „са историјско-уметничког гледишта падао је у декадентност“. „Пропадање облика“ у остарелој уметности пратило је појачавање националног обележја.⁹⁶⁷ Али, да не одриче вредност ни уметности обновљене патријаршије види се по његовој одбрани права на постојање спољне приправе, пошто је предлагано да се

⁹⁶⁵ Исто, 31.

⁹⁶⁶ Исто, 32.

⁹⁶⁷ Исто, 33.

она поруши „да не квари лепу силуету Милутинове Грачанице“. Радојчић се томе противи и предлаже пажљиво скидање горњег, млађег малтера у припрати.⁹⁶⁸

Последњи Радојчићев монографски приказ грачаничког живописа је написан 1974. године пошто су фреске очишћене. Очишћене грачаничке фреске „првобитном свежином привлаче на нова савршенија и савременија испитивања“.⁹⁶⁹ Овај приказ је настао у време кад иза Радојчића стоје велике синтезе и чврсти погледи на стилски развој старе српске уметности. Он је такође обележен доминантним научним интересом Радојчића у седамдесетим: естетско-филозофским. Разматрања о средњовековној уметности из предратног рада о фрескама Грачанице он овде почиње са повезивањем схватања човека које има Тома Аквински, а затим његовим повезивањем са Аристотелом. Тома Аквински човеку приписује три способности: да зна помоћу науке, да делује помоћу разума и да ствара помоћу уметности. При томе се не цени уметник већ уметност која је вековима наталожено искуство. „У сликарство које су планирали теолози, које је настајало према картонима великих радионица и према узорима формираним у протеклим столећима, тешко продиру нове тенденције и споро се издвајају уметници као личности.“⁹⁷⁰

Радојчић се противи сталном повезивању сликарства у Грачаници са дворским сликарима Михаилом и Евтихијем од стране претходних истраживача и стално – од Кондакова до П. Миљковића Пепека – присутној идеји о „уједначености тематике и квалитета...“ сликарства у Грачаници. Радојчић сматра да су њихова уопштавања „прескакала (...) преко драгоцених прелазних пасажа садржине и облика“ у галерији грачаничког сликарства.⁹⁷¹

⁹⁶⁸ Исто 34. Апел за адекватно чување и заштиту споменика културе којим поентира овај текст Радојчић ће поновити у новинском чланку *Средњовековне фреске у Јужној Србији пропадају* објављеном у: Време бр. 6160, Београд 1939, 12. Након изношења целе лепезе узрока девастације појединих споменика српске средњовековне уметности и кад се не одржавају и кад се одржавају, Радојчић, да би се спречило даље пропадање споменика предлаже да се „уведе Уредба о чувању старина. У целом културном свету постоје институције којима је поверена дужност да воде бригу о уметничким и историјским старинама у земљи. Како да се та непримерена ситуација разреши. Учинили би велику неправду нашим претцима кад би сад дозволили да пред нашим очима пропадају споменици који доказују да је Јужна Србија у држави Немањића била центар једне високе уметности која је била равна најбољим делима тадашњег европског сликарства“.

⁹⁶⁹ *Грачаничке фреске*, у: Обележја 4, 1974, 240.

⁹⁷⁰ Исто, 235.

⁹⁷¹ Исто, 237.

На приписивања грачаничких фресака Михаилу и Евтихију на основу њихове сличности са фрескама у Старом Нагоричину, Радојчић гледа као на претеривање. „Изближе погледане паралеле одмах се одвајају као дела мајстора других схватања који се само служе истим узорима.“ У Нагоричину све „одише мирном једноставношћу неке плебејске атмосфере“. У Грачаници је присутна „нека нервозна покренутост“ најизразитија у лику светог ратника Меркурија.

„У Грачаници не постоји само једно сликарство раног XIV века.“ Оно је ту присутно у распону од оног које изводе „крајње конзервативни појединци по застарелим картонима“, грубим потезима, преко просечних – чије ће сликарство утицати од средине 14. столећа на сликарство „у малим задужбинама племића“, до сликарства које изводе „углађени класицисти“. Разлика начина видљива је и на натписима.⁹⁷²

Пример за „принцип свеобухватности“ му је приказ раја где су „присутни и натурализам апокрифа и идеализам теолошке симболике. На одмереним контрастима реалног и идеалног, приче и симбола, конструисан је доста компромисни стил“. У Грачаници „јако осенчани и већ узнемирени класицизам претопио се у неку романтичну и нијансирану уметност“. Грачаничко сликарство представља „готику византијског сликарства XIV века. Она се никако не може објаснити неким теоријама и утицајима о позајмицама са Запада“.

„Врхунац крајње идејне сложености и крајње формалне углађености показан је у Грачаници у фресци Успења Богородичиног.“⁹⁷³ Радојчић процењује да ово најбоље у серији Успења у Милутиновим задужбинама не може бити плод уметничког сазревања Михаила и Евтихија, већ да је зрео продукт „који постижу само изузетни уметници“. На њој је убедљиво „показана драматика сликане теолошке мисли“. Она је „врхунац и крај идејне сложености и формалне углађености у позном класицизму Милутиновог доба“.⁹⁷⁴

Извесни недостатак формалне анализе у предратном раду о сликарству Грачанице Радојчић је обилно надокнадио у тексту *Фреске у Милутиновим*

⁹⁷² Исто, 238.

⁹⁷³ Исто, 239.

⁹⁷⁴ Исто, 240.

задужбинама⁹⁷⁵ у којем је презентовао посао најављен као претходан и неопходан да би се нешто више могло рећи о стилу фресака Грачанице.⁹⁷⁶ На почетак дела текста у коме износи резултате анализе форме фресака Радојчић ставља тврдњу да је стил Милутинових задужбина био „хеленистички“ и према томе „није имао дубљих веза са стваралачким националним уметничким снагама Срба“. Сем тога, тај стил „није био ни оригинална творевина средњовековног византијског уметничког живота“.⁹⁷⁷

Радојчић је само на основу посматрања, а уз жаљење што код нас „до сад није хемијски испитивана техника зидног сликарства“, установио да је од Богородице Љевишке (1307) до Грачанице (око 1320) технички поступак у изради приближно исти. Оно што се опажа као једина разлика у фрескама Милутинових цркава је неједнакост квалитета. Нарочито је уочљива у Грачаници у којој се примећује невештина ученика, али сликарска обрада упућује на то да су сви уметници одгојени у истој школи.

То је наше сликарство под јаким утицајем уметности Палеолога па и у њему „доминира класицистички дух“. У детаљима и у целим композицијама сликари свесно хоће да се „приближе узорима хеленистичке уметничке прошлости.

Формални елементи наших фресака из првих деценија XIV века конструисани су у целину која је савршено прилагођена стилу зидног сликарства“: тамноплава позадина која ограничује простор црквене унутрашњости замењује зрачећу жуту претходног периода која је давала илузију бесконачног простора; светлост позадине осветљавала је ликове на њима; тамна позадина каснијих фресака не утиче ни на осветлење ни на колорит.

Антика се осећа у цртежу, „елегантној линији покрета, у складним пропорцијама облика и нарочито физичкој лепоти светих лица“.⁹⁷⁸ Светитељи из најнижег појаса живописа – свети испосници и ратници – постају индиферентна поворка дворјана. Они „немају никаквих дидактичких намера, то су фигуре које

⁹⁷⁵ Светозар Радојчић, *Фреске у Милутиновим задужбинама*, у: Уметнички преглед, књ. II, Београд 1939, 202 – 207.

⁹⁷⁶ Види стр.

⁹⁷⁷ *Исто*, 203.

⁹⁷⁸ *Исто*, 204.

хоће да импонују својом лепотом, које желе да изазову код гледалаца отмене естетске осећаје“.

У горњим зонама живописа „пластика фигура, перспектива и осветљење (...) веома подсећају на стил касноантичких рељефа“; ни светло ни перспектива, као и на рељефима свесно нису присутни како не би могли „илузорно да пробију површину зида“. Овај стил, идеалан за зидно сликарство је „уметничка конструкција далека од стварности“. „Ако наивне уметности пате од претрпавања, ова је у својој рафинованости показивала савршену спретност изостављања.“ Колорит и светлост у овом сликарству подређени су цртежу и пластичној форми. Тоновима се стапају са позадином. Тоновима боја су у функцији наглашавања пластичности сликане материје да би дали светим ликовима уз физичку лепоту и отменост изгледа.

„Компликовани карактер овог префињеног, пажљиво конструисаног стила, показује се и у композицији“.⁹⁷⁹ Пазило се само на један принцип: „да се свим средствима истакне главна личност догађаја“. Христос се истицао и величином и околним празним простором који га изолује од других актера сцене, или га истиче неки архитектонски детаљ. Врхови дрвећа иза архитектуре много подсећају на приказе на античким рељефима. Осећаји се не показују на лицима већ кроз ставове и гесте особа. У целини, осећајни живот овом одмереном стилу и није интересантан.

Међу Радојчићевим списима о појединим иконама (*Una poenitentum, Портрет патријарха Пајсија у Националном музеју у Равени*) потпуно монографски карактер има онај у коме је пре рата обрадио икону *Хвалите Господа* која потиче из манастира Св. Арханђела код Кучевишта, а која је у време кад ју је Радојчић обрађивао била у Црквеном музеју у Скопљу.⁹⁸⁰ Обраду је почео дескрипцијом техничких елемената и стања, а затим приказа.⁹⁸¹ На икони је у „једноставној скоро механички састављеној композицији испричана (...) садржина

⁹⁷⁹ Исто, 205.

⁹⁸⁰ Икона „Хвалите Господа“ из Црквеног музеја у Скопљу, Гласник Скопског научног друштва XXI, Скопље 1940, 109 – 118.

⁹⁸¹ Овде ће први пут оспорити тезу Грабара изнесену 1939. о утицају руског на српско сликарство. Исто, 116.

148-ог, 149-тог и 150-ог псалма“.⁹⁸² Радојчић затим указује на везу мотива и начина обраде: „Монашка ученост о приликама на небу илустрована је најживљим бојама.“⁹⁸³ У доњем делу где је насликана земља „није употребљена златна боја, сви људски ликови истих су димензија“.

На основу саме композиције иконе Радојчић закључује да је „очевидно копирана са неке минијатуре или са неког циклуса фресака“, али се она само на основу композиције не може датирати; стари узор по коме је рађена касније се столећима стално понављао.⁹⁸⁴ Она се може датирати једино по стилу и неким декоративним детаљима. „Као главна стилска ознака кучевишке иконе истиче се беспрекорна сликарска обрада детаља.“ Међутим, и овде се јавља проблем пошто „наше сликарство турског периода још није проучено“. Ипак, на основу иконографских паралела са светогорским сликарством (мотив монструма), атрибуције и стилске анализе, Радојчић њен настанак смешта на границу између 16. и 17. столећа.

Код одређивања аутора полази од тога да је стилски и по квалитету блиска Св. Георгију из Пећи и малој икони са два лица коју Лазар Мирковић приписује Лонгину. Радојчић претпоставља да ју је радио живописац фресака у Кучевишту и указује и на то да она има исти оквир као Недремано око из Св. Спаса у Скопљу, кабларске иконе са иконостаса у Благовештењу из 1633. године и Деизис из Кучевишта.⁹⁸⁵ С обзиром на то да су јој најближе паралеле иконописни радови из Пећи и околине, Радојчић је датује у генерацију Лонгина или првих његових наследника.

Монографске обраде појединих споменика Радојчић ће наставити после рата у кратком формату енциклопедијске јединице за *Enciklopediju Jugoslavije* (*Arhandeli, manastir kod Prizrena*, 1955, *Arilje*, 1955, *Banja, manastir sv. Nikole kod Priboja*, 1955, *Durđevi stupovi*, 1958). Шема је иста као она коју је користио у Грачаници: најпре се презентује историја храма па архитектура, и скулптура (уколико је има), а затим сликарство – од иконографског програма, преко узора

⁹⁸² Исто, 109.

⁹⁸³ Исто, 113.

⁹⁸⁴ Исто, 116.

⁹⁸⁵ Исто, 117.

које следи, компарације са сличним споменицима, до стилских карактеристика и оцене уметничке вредности.

Сликарство које је такорећи стално, за све време Радојчићевог бављења историјом уметности изазивало његову посебну пажњу уз грачаничко било је и оно у Сопоћанима. Први рад у коме му је посветио већу пажњу био је *Класично доба старог српског сликарства*, објављен 1950.⁹⁸⁶ Уследили су текстови *Псалтир бр. 46 из Ставрониките и сопоћанске фреске* (1959), па цео низ списа поводом обележавања седамстоте годишњице Сопоћана 1965, и на крају *Белешка уз један цитат из Сопоћана*, написана 1974. године. Сви радови, изузев оних посвећених седамстотој годишњици Сопоћана, везани су за шире теме српске и византијске уметности. Радови настали око прославе годишњице објављивани су и у дневним новинама.⁹⁸⁷ Према је реч о пригодном говору, Радојчић у њему, у вези са занемаривањем Сопоћана у ранијој српској историографији, износи интересантан поглед на стање и опредељења наше историје уметности између два рата.

У тексту из ове серије *Сликарство Сопоћана*, Радојчић сликарство Сопоћана одређује у односу на сликарство наоса Милешеве,⁹⁸⁸ пошто је између ова два српска споменика „сажета – у суштини – цела историја византијског класичног монументалног стила у временима Латинског Царства“. У Сопоћанима импонује зрелост, за разлику од Милешеве чија је снага у свежини.⁹⁸⁹ Сопоћанско сликарство је по суду Радојчића због „претеране савршености“ изгубило „блистави сјај непосредности“. Ово сликарство се више није могло ни поновити ни наставити.⁹⁹⁰ Сопоћански уметници се суверено „служе античком уметношћу као формом“, али они је „у исти мах, у целини утапају у своју хришћанску осећајност – и логику“. Ритам линија али и текст молитве која је заједничка и која се наставља на свим свицима отаца у олтару је оно што учвршћује јединство. „У Сопоћанима идеја

⁹⁸⁶ *Класично доба старог српског сликарства*, у: Уметност 2, Београд 1950, 22 – 32.

⁹⁸⁷ Делове Радојчићеве уводне речи на свечаној академији у Новом Пазару објавила је Политика 12. септембра 1965. под насловом *Величина сопоћанске уметности* и Борба, истог дана, под насловом *Откриће Сопоћана*.

⁹⁸⁸ *Сликарство Сопоћана*, Београд 1965.

⁹⁸⁹ *Исто*, 47.

⁹⁹⁰ *Исто*, 49.

сублимира облике и оплемењује лица – преко те границе свечане лепоте није се могло даље.⁹⁹¹

После Сопоћана урушиће се концепција монументалне слике и сликарство које ће до краја Византије бити на зидовима њених храмова неће више имати „особине класичне зидне слике“.⁹⁹²

Једина велика Радојчићева монографија је монографија манастира Милешева.⁹⁹³ Према је у поднаслову назначено да су у књизи представљени само сликарство и историја Милешева, Радојчић након изношења историјских околности настанка манастира, пре свега на основу Теодосија, анализира и њену архитектуру. Овој анализи прилаже три пресека и једну фотографију. По архитектури је смешта у групу храмова који су подизани готово истовремено са њом: Жичу, Придворицу и Свете Апостоле у Пећи. Радојчић разлику између њих налази у горњем делу конструкције. „Мајстори који желе да својим црквама задрже византијски изглед не подижу сувише горње просторе и труде се да тамбуру кубета дају што већи обим. Мајстори ближи западним концепцијама подвлаче вертикализам грађевине и смањују пречник кубета. Тај контраст супротних уметничких схватања у архитектури рашке школе своди се на антитезу статичног и динамичног принципа.“ За прво су пример Свети Апостоли, а за друго Милешева, која се „својом архитектуром – у српској уметности – највише приближава романици“.⁹⁹⁴ Од западног романичког портала сачувао се само један оштећени лав. Приказ архитектуре завршава указивањем на промене које су настале након преградње у 19. столећу.⁹⁹⁵

Сликарство почиње анализом програма наоса. Подсећа да је још 1938. године. Окуњев истакао да се „распоред циклуса у Милешеви одвија (...) у супротном правцу од уобичајеног. Место да сцене теку слева надесно и одозго наниже, оне се ређају с десна налево и пењу се у висину. Иста тежња ритмичког пењања, која се испољила у архитектури, поновљена је и у систему сликане

⁹⁹¹ Исто, 50.

⁹⁹² Исто, 51.

⁹⁹³ Милешева, Београд 1963.

⁹⁹⁴ Исто, 12.

⁹⁹⁵ Исто, 13.

декорације“.⁹⁹⁶ Примећује да због тога што су картони за поједине сцене подешени за ређање сцена слева надесно покрети на сценама нису у складу са редом догађаја.⁹⁹⁷ Приказ Вазнесења, коме је Владиславова гробна црква посвећена, а који се налазио у куполи уништен је. На основу тога што се ова сцена приказивала често пре иконоклазме и Радојчић закључује да је њено присуство у сликарству 12. и 13. столећа знак провинцијализма. Анализирајући сцене у наосу, Радојчић посебно указује на специфичности каква је спровођење система „симетричног постављања сличности и контраста“ кроз приказ мучење ватром три јеврејска младића у пећи огњеној у јужној певници и мучење хладноћом четрдесет севастијских мученика у северној певници. Наглашава као специфичност и истицање светих ратника и претпоставља да колосални лик Светог Стефана указује на то да је Владислав и крунисан у Милешеви, пошто су се на Западу владари крунисали пред олтаром Светог Стефана.⁹⁹⁸

Светитељи који се сликају посебно су пробрани: „млади краљ слика се – у наосу – у друштву племића и ратника, он се не меша са светим царевима и врховним свецима“. Обучен је као двојица од њих – руски свеци Борис и Гљѣб. Радојчић мисли да су тачан избор и ранг светаца могли да одреде „само сликари одгојени у лаичким дворским атељеима“.

Друга група сликара у старој припрати „пројцира на зидове сасвим супротан свет: монахе, испоснике и пустињаке, фанатике, запушеног изгледа у прѣама“ и то у друштву српских владара.⁹⁹⁹ „Милешева можда најбоље осветљава супротности између дворских и монашких схватања и у византијском и у српском сликарству у првој половини XIII века.“

Радојчићева теза је да се стил уметности на зидовима Милешеве „формирао укрштањем византијских и романских елемената“ у „временима латинског царства на Истоку“.

Интересантно је да Радојчић износи карактеристике стила и пре формалне анализе и анализе карактеристика поједине групе мајстора. „Посматран у целини,

⁹⁹⁶ Исто, 16.

⁹⁹⁷ Исто, 17.

⁹⁹⁸ Исто, 20.

⁹⁹⁹ Исто, 21.

дворски стил милешевских мајстора представља млад, свеж организам пун супротности и неуједначености.“

Мајстори који су живописали Милешеву се од „монументалног сликарства касне антике“ спуштају још дубље према хеленизму. „Та кретања, иако у строгим оквирима религиозне уметности, била су подстицана амбицијама уметничко-естетске природе; у дворској школи, која свакако није много инсистирала на теолошкој садржини, то тражење новог израза избило је у први план.

Сликарство милешевског наоса има изразито експериментални и прелазни карактер.“¹⁰⁰⁰ Прелазни чак и на нивоу технике: „Већина милешевских мајстора у наосу слика фреско-техником фигуре и композиције у стилу мозаика.“

После изношења стилских карактеристика Радојчић приступа утврђивању разлика међу мајсторима. Он при том послу полази од анализе владања техником до утврђивања уметничког квалитета њиховог рада. Анализом долази до тога да су веће фигуре горњих зона и олтар радили искусни мајстори.¹⁰⁰¹ Друга, млађа и мање сигурна екипа осликала је сцене у доњим зонама. Радојчић до овог закључка долази на основу тога што они набацују мање површине малтера, што значи да раде спорије и мање познају зидну технику; њихове фреске се више љуште од оних које је живописала прва група. Од њихових апостола сачуван је само један у певници.

Радојчић и овде посвећује пажњу начинима на који су приказани људски ликови. Констатује два начина приказивања: једни су приказани као „босоноги гиганти хришћанске антике“, а други као „дворски лепотани малих руку и танких ногу у лаким, жутиим, јако отвореним опанцима“. „Христос и његови претходници и савременици издвојени су као дивови узорни, они блистају у ведрој атмосфери античке лепоте. Светим ратницима, епископима и лекарима дат је изглед обичних људи XIII века у китњастој, помодној ношњи царског двора.“¹⁰⁰²

Овде ће Радојчић почети да се бави анализом боје која обједињује контрасте „монументалног и живописног, снажног и елегантног, опорог и благог“. Тај је „колорит (...) – у разним варијацијама – увек прилагођен истој златној позадини“.

¹⁰⁰⁰ Исто, 22.

¹⁰⁰¹ Исто, 23.

¹⁰⁰² Исто, 24.

На основу односа према златној позадини – овисно о томе да ли се форме с њом стапају или се од ње одвајају – у милешевском наосу Радојчић разликује три стила сликања. *Успење Богородице* и *Причешће апостола* најближи су музивном стилу. На њима су потези крупни, „спремљени су да приме на себе камичке мозаика“. У сцени *Мироносице на гробу* „обли потез и мека моделација форме“ се не стапа са мрежом коцкица у позадини. „Фреске које се својом уметничком обрадом нагло приближавају новим тенденцијама XIII века и које су – у исти мах – највише сродне византијско-романичком сликарству, потпуно се ослобађају од стега монументалне статичке декоративности. Милешевско *Скидање с крста* насликано је као чиста фреска са вешто искоришћеним свим могућностима њеног широког изражајног богатства.“

На крају формалне анализе је анализа линије. Радојчић налази да је линија на фрескама Милешеве у односу на Студеницу опет појачана, али да „не залази у домен орнаменталног“. „Разне концепције лика изазивају разне примене линија. На архаичним фрескама музивног стила линија затвара форме и зауставља покрете. На фрескама млађег стила линија даје лицима израз и телима ритам.“¹⁰⁰³

Следеће што Радојчић анализира је психички израз приказаних ликова. У *Скидању са крста* осећајност избија из покрета и лица. Због благости очи ликова из ове сцене сличне су очима романичких ликова. Подсећа да је Мије 1936. године на основу иконографске компарације сродних решења на Балкану и у Италији у 13. столећу милешевског мајстора *Скидања са крста* уписао у круг „млетачко-византијских уметника“. Подсећа да је и Окуњев указао на подударности милешевских и италијанских приказа. Сам Радојчић на сцени налази детаље које потврђују Мијеову класификацију: света жена на фрески слична је светој жени на икони у сијенској Пинакотечи. Радојчић везе италијанског и српског сликарства објашњава повременим политичко-војним савезништвом против Византије, али и са тиме што је јадранско-млетачко подручје „у уметничком погледу под јаким утицајем Византије“.¹⁰⁰⁴ Однос романичког и византијског стила у милешевском сликарству представио је Радојчић кроз анализу сцене *Анђео на гробу*. Сам анђео

¹⁰⁰³ Исто, 25.

¹⁰⁰⁴ Исто, 26.

повнавља ликове солунских мозаика 4. столећа, док група војника која је одвојена од горње сцене „експресивношћу линије, једноставним колоритом и нарочито, одећом и оружјем, делује као свежа романска епизода“. Уз то што милешевски мајстори романику користе за наглашавање необичног става или геста користе је и кад „личностима својих фресака додају извесни сентиментални, Византинцима страни, израз лица“.

Држећи се социолошке поделе стилова коју је установио Муратов, а којом се користи још од *Портрета*, Радојчић одбија да прихвати тезу Окуњева о стилском јединству сликарства у наосу и припрати. Окуњев сматра да сликарство и на златној и на плавој подлози понавља „исте стилске романо-византијске комбинације“. За Радојчића сликарство приправе наглашава свој монашки стил већ избором самих приказаних личности. „Разлике између дворског и монашког сликарства знатно су суптилније него што то у први мах изгледа. (...) Одбацујући лепе облике и декоративну монументалност, мајстори унутрашње приправе негују сликарство највиших естетских квалитета.“ Ови мајстори су високо образовани људи заинтересовани за чисто сликарство чији је стил хомогенији од стила дворских мајстора.¹⁰⁰⁵ „Колорит у коме доминира плаветнило позадине и окер инкарната богато је нијансиран кратким интервалима кестењастог, жутог, зеленог, црвеног и белог, али је у целини уједначен.“ И овде се као и у наосу користе стари узор: фреска Светог Саве „сва је у традицијама хеленистичког портрета“. Свети Сава се појављује као *homo spiritualis* захваљујући томе што милешевски аноним користи „старе вештине касноантичких физиогномичара које више занима `унутрашњи лик` портретисаног; он сву пажњу концентрише на израз очију“. Једине очуване композиције, *Издајство Јудино* и *Молитва у Гетсиманском врту*, су смишљено компоноване. У овим сценама приказује се и простор, односно плава чврста позадина се пробија начином приказивања група.¹⁰⁰⁶

„Та компликованим уметничким средствима изазвана илузија једноставности могла је настати само у круговима веома образованих монаха,

¹⁰⁰⁵ Исто, 27.

¹⁰⁰⁶ Исто, 30.

вероватно цариградских, у средини помало уморној и засићеној, која је маштала о лепотама примитивног и скромног.“

Радојчић претпоставља да је нова, спољна двоспратна припрата подигнута у 14. столећу за време реконструкције оближњег Св. Николе Дабарског. У њој, је по свим зидним површинама, први и једини пут у српском сликарству приказан *Други долазак Христов* инспирисан беседом, Св. Јефрема Сирског.¹⁰⁰⁷ Након праћења иконографије милешевског *Страшног суда*, Радојчић закључује да, пошто и Јефремов текст истиче психичке муке осуђених, ни сликари се нису задржавали на описима паклених мука, нити на лепотама раја. У композицији која је добро „прилагођена унутрашњој архитектури и смишљено (...) антитезе добра и зла нису подвучене сликарским елементима“. И поворке грешника сликане су „ведрим интензивним бојама“. „Жестина и логичност Јефремових речи“ добила је у овом сликарству „адекватан израз“. ¹⁰⁰⁸ Сцене смештене у нову припрату су „истовремено фасцинирале, плашиле и поучавале“. Сликарство је жртвовано „верској тенденциозности – уметничка обрада намерно је сведена на ниво илустрације“. И међу мајсторима спољне припрате Радојчић утврђује две групе мајстора: бољу, која је извела централну композицију и апостоле на престолима, и помоћнике, на чијим је фрескама несигуран цртеж, местимично прљав или дречећи колорит што открива њихово провинцијско порекло.

Повезујући три целине сликарства у Милешеви са схватањима и фазама у животу њиховог ктитора краља Владислава, Радојчић прелази на други, историјски део монографије који је најављен у поднаслову.¹⁰⁰⁹ Светле фреске на златној основи обележавају почетак младог узурпатора Владислава. Оне одишу „ведрином овоземаљске лепоте и сјајем краљевске власти. Фреске старе припрате, монашког карактера, већ показују нова схватања“. Ктитор је сада приказан у кругу породице „којој је родоначелник био владар и монах“. Радојчићу се чини да је осликавање спољне припрате Владислав наручио пошто је збачен са престола 1243. године.¹⁰¹⁰

¹⁰⁰⁷ Исто, 35.

¹⁰⁰⁸ Исто, 36.

¹⁰⁰⁹ Исто, 38.

¹⁰¹⁰ Исто, 39.

У историјском делу монографије Радојчић детаљно преко писаних докумената прати од 1264. године нарочито књижевни, преписивачки и штампарски посао у Милешевима,¹⁰¹¹ учешће Милешеве у значајним догађајима пре турског освајања – крунисање у њој Твртка за краља Србије и Босне,¹⁰¹² затим страдања 1459. године¹⁰¹³ и повластице које добија од Турака 1477. године,¹⁰¹⁴ историјат моштију Светог Саве и његовог култа,¹⁰¹⁵ опис Милешеве у текстовима западњачких путописаца, амбасадора, високих католичких прелата, трговаца и авантуриста.¹⁰¹⁶ У део у коме набраја честе и корисне везе Милешеве са румунским и руским двором у 17. столећу Радојчић је уметнуо један који се могао наћи и у првом делу монографије пошто се односи на најмлађи слој сликарства. Када је 1652. године игуман Милешеве Висарион на аудијенцији за обнову сликарства у Милешевима од цара Алексеја I Романова добио 300 рубаља, добио их је уз наредбу да се живопис само обнови. Царску наредбу милешевски калуђери нису извршили. Између осталог, уместо *Вазнесења* у кубе стављају *Пантократора*. Једина очувана композиција новог слоја је и *Тајна вечера*.¹⁰¹⁷ То монотно сликарство укалупљених облика и разводњеног колорита које Радојчића подсећа на слике Ж. Брака, он сматра делом светогорских живописаца.

Радојчић подсећа да је и најновији слој фресака одиграо велику улогу у историји уметности: нове фреске су постале идеална заштита фрескама 13. столећа за време великих насиља крајем 17. и кроз цело 18. столеће.¹⁰¹⁸ Након паљења Милешеве 1688. те пљачки и паљења 1735. и 1782. године, манастир је почетком 19. столећа запустео. Гиљфердинг 1857. описује Милешеву као рушевину. Пријеполски грађани је на подстицај монаха Макарија из Бање Прибојске обнављају 1868. године. Тада добија данашњи изглед. Пред ослобођење 1911. године сеоски мајстор Перо Нинчић је подигао звоник. Велики конак подигнут је 1884. Од 1688, готово 270 година, у манастиру се није догађало ништа. Само су га

¹⁰¹¹ Исто, 44, 50.

¹⁰¹² Исто, 41.

¹⁰¹³ Исто, 42, 51, 55.

¹⁰¹⁴ Исто, 42.

¹⁰¹⁵ Исто, 40 – 50.

¹⁰¹⁶ Исто, 43, 45, 47, 54.

¹⁰¹⁷ Исто, 52.

¹⁰¹⁸ Исто, 53.

за Спасовдан, летњег Светог Јована, Малу Госпојину и на Светог Саву обилазили сељаци.¹⁰¹⁹

На крају Радојчић даје кратак преглед историографије: историја Милешеве као уметничког споменика почиње осамдесетих година 19. столећа, када се Артур Еванс задивио пред фреском „белог анђела“. Заслугом Мијеа и Окуњева „милешевски живопис постаје цењен и улази у историју европске средњевијековне уметности“.

„Сама историја милешевског манастира припада српској прошлости. Судбина задужбине краља Владислава нарочито од краја XV до краја XVII века, везана је за најважније догађаје у тешким годинама турског периода.“

„Као уметничко дело, милешевске фреске припадале су, већ у годинама настајања, широј породици просвећених кругова православног Истока. (...) По историјској важности дело милешевских мајстора припада и српској и општој историји уметности.“

У закључку ће Радојчић поновити да се на зидовима Милешеве налазе два стила, дворски и монашки, и да се дворски дели на монументално сликарство, ослоњено на потпуно познавање антике, и декоративно сликарство, „у коме доминирају лаичке и мондене црте царске, официрске и чиновничке средине“.¹⁰²⁰ То је уметност омражених и неспособних официра који су годину дана после смрти цара Алексија III готово без борбе предали Цариград Латинима.

Правом монаштву припада „искрена архаична уметност спољашње приправе“.¹⁰²¹ Радојчић ће хетерогеност стилова у Милешеви повезати са различитим животним ситуацијама њеног ктитора. Без познавања судбине краља Владислава целина милешевских фресака би се могла „погрешно схватити као конгломерат бесмислено скупљених противности“. Владиславов избор фресака разних праваца прати процес његовог личног сазревања „од младићких дана када се заносио сензуалном лепотом вечно младе антике до потресне визије експресивне уметности монаха који се припремају за судњи дан“.¹⁰²²

¹⁰¹⁹ Исто, 55.

¹⁰²⁰ Исто, 57.

¹⁰²¹ Исто, 58.

¹⁰²² Исто, 60.

Пар година касније Радојчић ће записати да је сликарство Милешеве „велика уметност живо обојеног простора у коме укупност сликане декорације делује као нека слика вишег реда, слика у простору која се може сагледати једино посматрањем у кретању“. У тој слици нема наглашене ритмичке уређености ни симетрије. У слободној структури доминира „кореспонденција ефектних акцената који се преко простора укрштају повезујући на тај начин волумен и површину унутрашње архитектуре у неки имагинарни, безгранични простор, сав прожет позлаћеном атмосфером која зрачи из фресака“. ¹⁰²³

У едицији малих монографија о српским споменицима, коју је покренуо Светислав Мандић, Радојчић је објавио текстове о два храма: Каленићу (1964) и Леснову (1971). Оне су по формату између енциклопедијских јединица и велике монографије о Милешеви.

Иако је поднаслов монографије о Каленићу *Фреске Каленића*, и у њој се у уводу налази и део о архитектури који се највише бави архитектонском пластиком моравских цркава. Радојчић цркву у Каленићу истиче као врхунац архитектонског стила који је био предан „ефектима орнаменталног и сликовитог“, а који је трајао од 1370. до 1410. године. Цркве се прекривају орнаментом који „до детаља понавља мотиве минијатурног сликарства“. Мајстори се служе техником питког урезивања која је преузета из обраде дрвета. Украс који се налази на отворима, аркадама и на кружним розетама је често, нарочито у обради фигуралних рељефа, провинцијски наиван. Реакцију на овај стил представља већ фасада храма Св. Тројице у манастиру Ресава.

На историју манстира Радојчић указује преко описа специфичности ктиторске композиције. Ктитор, протовестијар Богдан који је подигао Каленић између 1407. и 1413. године, насликан је са братом и женом иза деспота Стефана – деспот је посредник између дародавца и светих личности којима је црква посвећена. ¹⁰²⁴

У осликавању Каленића се престаје са утрпавањем сцена карактеристичним за наративну природу претходног периода. „У Каленићу су односи фреске према

¹⁰²³ *Сликарство Сопоћана*, 1965. Наводимо по Узори и дела старих српских уметника, 46.

¹⁰²⁴ *Фреске Каленића*, Београд 1964, IV.

простору и према површини зида пажљиво простудирани: пропорције фигура и композиција савршено су прилагођене димензијама унутрашње архитектуре.¹⁰²⁵

На основу тога што су уместо апостола у првом појасу насликани свети ратници Радојчић претпоставља да је Каленић већ имао двоспратни иконостас и да су апостоли са зидова прешли у Деисис на горњој зони иконостаса.¹⁰²⁶

У Душаново и Урошево време небески двори су слични земаљским „као израз поуздања у стабилност земаљских власти“. Ношња „земаљских“ дворјана ће се у јужним областима одржати на приказима „небеских“ до почетка 16. столећа. У северним областима, свети ратници се преоблаче у „стару ношњу античких оклопника“ и само неки детаљ као необична капа или крива турска сабља указују на време у коме су сликани.¹⁰²⁷

Стил каленићког сликарства Радојчић ће на следећим страницама представити кроз поређења са сликарством Византије, Италије и Русије. Премда су фреске Каленића по калку готово идентичне мозаицима у Кахрије-џамији – Радојчић апострофира сцену *Унис у Витлејему* – кад се оне упореде показује се да је гласни ликовни говор са почетка 14. на почетку 15. столећа утишан.¹⁰²⁸ „Иако је људска фигура као пластични облик јасно дефинисана, она губи своју ранију статутарну укоченост и тежину живих кипова. (...) човек је светла или тамна мрља, живих контура.“ У сценама на зидовима Каленића на Запад, Италију нарочито подсећа архитектура.¹⁰²⁹ У приказу ликова физиономије се уједначују. Млађи су „замишљени и одлучни, старији забринути, уплашени, скоро плачни“. Генерално, ликови у свом моравском сликарству Радојчићу представљају „галерију невеселих људи“. Туга огромних, снажних пророка у куполи Ресаве као да наговештава тмурна, титанска расположења из сводова Сикстине.¹⁰³⁰ Доминантне црте каленићког сликарства су „лаки, светли колорит, пригушена пластичност човечјег лика, и јако подвучена линија“.¹⁰³¹ Људска фигура која је у претходном периоду

¹⁰²⁵ Исто, V.

¹⁰²⁶ Исто, VI.

¹⁰²⁷ Исто, VIII.

¹⁰²⁸ Исто, XI, XII.

¹⁰²⁹ Исто, XV.

¹⁰³⁰ Исто, XVI.

¹⁰³¹ Исто, XVII.

била наглашена смањује се, а „мртве ствари и природа постају на слици све већи и чвршћи“.

Ово сликарство, које је у Србији јединствено јер је „трансцендентално“ у односу на руско, је реалистично. Пластика људске фигуре, иако није наметљива, постоји. Одвојеност од реализма и елементи оријенталне раскоши на фрескама дају им „дискретну егзотику бајке“, а пробужена заинтересованост за природу и природнији однос човека према околини су западњачки.¹⁰³² Радојчић подсећа да је Кондаков указивао на извесни сијенски изглед српских минијатура.

За избеглице које су се пред Турцима скупљале у Србији Радојчић овде каже да они „у нормалним приликама не би ни привирили у српске земље“. Они дају уметничком животу у Србији интернационални карактер и са њима је њихова „посрбљена уметност (...) пре коначне катастрофе (...) као уметност емиграната, кренула даље према северу: у Влашку и Молдавску и, преко њих, у далека пространства руске уметности“.¹⁰³³

На крају, након упоређивања Свете Тројице Андреја Рубљова и каленићких младенаца, Радојчић закључује да су они „полови уметности истих времена. Рубљов слика визију подигнуту у сфере идеја, недокучиву тајну евхаристије. Каленићки мајстор слика свадбу анђеоски лепих младенаца, оплемењену симболима жртве и крвне везаности“.¹⁰³⁴

У малој монографији манастира Леснова Радојчић по уобичајеној шеми најпре износи историјат манастира чији је почетак везан за делатност светог пустињака Гаврила Лесновског. О гробној цркви Светог Гаврила нема превише података све до 1341. године, када велики војвода, каснији деспот Јован Оливер подиже нову цркву. Радојчић сумарно представља њену архитектуру.¹⁰³⁵

Прва екипа мајстора је живописала наос од 1341. до 1346. године. У њему су Христови циклуси и чуда арханђелова испричана „пажљиво и преопширно“. „Не могу се набројати сви неочекивани детаљи (..): арапи, губавци, свирачи леута,

¹⁰³² Исто, XVIII.

¹⁰³³ Исто, XIX.

¹⁰³⁴ Исто, XX.

¹⁰³⁵ Лесново, Београд 1971, VI.

жонглери, сав онај непобожни свет добро познат монасима-луталицама из друмских гостионица.“ Радојчић стил фресака наоса карактерише као „наивни реализам“. ¹⁰³⁶ Оливер, који је после проглашења царства постао деспот, поставља у Лесново седиште новоосноване Злетовске епископије. То у сликарству новоизграђене припрате условљава појаву нових тенденција које доноси високи клир и њихово придворно свештенство. Високи клир злетовски „и њихови дворани, певачи, учитељи и ђаци, уносе у лесновски манастир нову уметност која се разликовала и од класицизма лаичке дворске школе и од наивног експресионизма монаха“. ¹⁰³⁷ Лесновачка припрата је прави пример код нас „црквеног дворског сликарства. То је уметност између дотеране форме и смишљене садржине. Мудрост и умереност царују у сликаној декорацији лесновског нартекса.

Срачунатост лесновског класицизма испољила се нарочито у педантној симболици“, која је „вешто и сликовито приказана“. „Извори мудрости` великих црквених учитеља живо су илустровани као догађаји око бунара или на обалама брзих потока“. Радојчић сликарство Леснова повезује са поуком Светог Јована Златоустог која је на грчком исписана уз његов приказ: „Сликари подражавају природу која уметнички ствара и разблажују боје.“ Радојчић мисли да је разблажују „`водом мудрости` која истиче из његовог писаћег стола. Стара Аристотелова идеја по којој је свака уметност подражавање природе понавља се и у девиси лесновских сликара припрате; према њиховом убеђењу сама природа уметнички ствара и њени плодови сувише опори морају се разблажити разумом“. ¹⁰³⁸

После Косовске битке мошти Гаврила Лесновског пренесене су у Трново. Манастир се у наступајућем времену вратио на „почетне облике старог примитивног испосништва“, а уметност на раније узоре. ¹⁰³⁹

¹⁰³⁶ Исто, VII.

¹⁰³⁷ Исто, IX.

¹⁰³⁸ Исто, X.

¹⁰³⁹ Исто, XI.

Формату и структури монографија Каленића и Леснова одговара и текст предавања о Краљевој цркви у Студеници које је Радојчић одржао 26. фебруара 1968. године на Коларчевом универзитету.¹⁰⁴⁰

И овде је почео са историјом и кратким указивањем на античке корене владаревог донаторства.¹⁰⁴¹ Радојчић потом описује архитектуру и указује на симболичко значење њеног облика који такође вуче порекло из антике. Како је на ктиторској композицији Милутин приказан како држи и модел цркве који је истовремено и символ космоса, Радојчић се пита није ли српски краљ намерно двосмислено приказан и као скромни донатор и као заменик космократора, пошто се и у зони стојећих фигура прави „не нарочито скромна паралела“ између Христове и краљеве породице.

Уз мале димензије Краљеве цркве јединство насликаног појачава се и помоћу „свечаног, помало спорог, ритма кретања у круг“. Тим се ритмом насликано, гест и сам текст, уздижу према идејном средишту, Пантократору у калоти.¹⁰⁴²

Посебну пажњу Радојчић је посветио утврђивању броја мајстора на основу формалне анализе. Закључује да су четворица мајстора живописала цркву и да су у смишљеном ритму осликавали унутрашњост сценама апокрифне приче о Богородичином детињству.¹⁰⁴³

Сцене *Рођења Богородице* – које је можда најопширније Рођење у византијској уметности уопште – и *Ваведења* не плене само својом величином и „парадним“ местом. „Оне не привлаче гледаоце својом лепотом, па ипак оне импресионирају на свој начин: логиком своје структуре и одређености свога естетског програма.“ Радојчић претпоставља да је „вештина конструисања слике са оживљеним античким киповима и рељефима (...) негована највише у атељеима Цариграда, града у коме је и после 1204. године остало доста класичне античке

¹⁰⁴⁰ *Краљева црква у Студеници*, у: Осам векова Студенице, Београд 1986, 207 – 214. Објављен је 2009. године и фоно запис предавања и приложен уз књигу *Споменица Светозара Радојчића*, Београд 2009.

¹⁰⁴¹ *Исто*, 207.

¹⁰⁴² *Исто*, 209.

¹⁰⁴³ *Исто*, 210. На крају текста ће навести специфичности сваког од њих до којих је дошао анализом. *Исто*, 213.

пластике, нарочито у мрамору¹⁰⁴⁴. Јасност и монументалност фресака Краљеве цркве „има своје узорне и ослонце: у свету побожне бајке апокрифа, у музејима античке пластике, или у мисли оне култивисане теологије која стоји на самој граници старе философије“.

Разумети *Успење* засновано на беседама Јована Дамаскина значи знати садржај обе Дамаскинове проповеди на празник *Успења*.¹⁰⁴⁵

У својеврсном такмичењу живописаца за које Радојчић мисли да су га организовали ктитор, краљ Милутин, и надзорник, студенички игуман Јован, у сликарству Краљеве цркве је постигнута „она у западној уметности тих времена невиђена, распевана лакоћа коначног стварања“.¹⁰⁴⁶ Сликарство Краљеве цркве Радојчић види као сликарство оних који пољуљану побожност настоје да „утврде и аргументима естетске природе – оним последњим разлогом за који се хватају, као за сламку, сви које је импресионирано прво ближе упознавање овога света кроз доста скучена искуства људског разума“. После Душанових времена у којима је „религија постала скоро излишна“ и трагичних догађаја 1371. и 1389. године појавиће се нова религија „у којој вера у чуда ствара нове услове за развој новог спиритуализма који је из себе излучио велику визију нестварног света у уметности Моравске Србије“.¹⁰⁴⁷

Посебну пажњу Радојчић је посветио и Минхенском псалтиру, српском рукопису са краја 14. столећа. Најпре га је обрадио у каталошком делу књиге *Stare srpske minijature* (1950), а затим монографски 1963. године.¹⁰⁴⁸ Прву монографију псалтира је написао Ј. Сштиговски и тако овај српски споменик почетком 20. столећа увео „у историју источно-хришћанске уметности“. По Радојчићевој оцени Сштиговски га је „беспрекорно описао, иконографски први анализирао и релативно

¹⁰⁴⁴ Исто, 211.

¹⁰⁴⁵ Исто, 212.

¹⁰⁴⁶ С обзиром да је ово текст предавања који није пре објављивања прошао Радојчићеву редактуру не треба да чуди што у њему има неуобичајено много „смионих Радојчићевих идеја“, а последња од њих је да премда је сваки од мајстора могао са лакоћом сам да ослика цркву, „краљ Милутин и студенички игуман Јован поступају као познаваоци сликарства; они окупљају најбоље да се такмиче“.

¹⁰⁴⁷ Исто, 214.

¹⁰⁴⁸ *Минхенски српски псалтир*, у: Зборник Филозофског факултета 8/1, Београд 1963, 277 – 285.

тачно датовао“, али додаће да је псалтир прецизније анализиран у критикама Кондакова и Мијеа него у самој монографији пошто су критичари били у предности над Сштиговским – они су познавали сликарство средњовековне Србије којем је псалтир припадао. Радојчић ће на два места у својој монографској студији навести шта су његове намере са овим списом. На почетку је представио намеру да сагледа Минхенски псалтир у светлу новопронађеног компаративног материјала.¹⁰⁴⁹ При крају списа ће забележити да му је циљ обраде псалтира „да из многих нових података, који су се показали приликом испитивања наше уметности XIV века, прикупим све оно што објашњава уметност минхенског псалтира“. ¹⁰⁵⁰ Следећи корак у истраживању му је био да на основу нових података јасно прикаже средину у којој је та уметност настала.

У општу Мијеову констатацију да минхенске минијатуре личе на српске фреске на основу иконографских паралела Радојчић уноси две одређености: прво, да је псалтир настао у времену између 1370. и 1390. године, и друго, да су мајстори били негде из македонских области.¹⁰⁵¹

И Сштиговски је приметио произвољан однос илустратора према псалмима: неки нису илустровани, а неки имају и по неколико илустрација. Радојчић то тумачи „зависношћу мајстора минхенског псалтира од тема у монументалном сликарству“. Нарочито се истиче сличност приказа последњих псалама са њиховим приказима у нартексу Леснова (из око 1346. године). Међу њима су приказана и два млада принца.¹⁰⁵² За датирање псалтира Радојчић се користи резултатима истраживања папира на коме је писан псалтир. Установљено је да је папир из периода од 1370. до 1390. године. То време настанка потврђују и поменути портрети принчева за које Радојчић доказује, на основу лаичке иконографије, да приказују Стефана и Вука Лазаревића. Њихов приказ му користи и за убикацију, за закључак да је псалтир настао на подручју под влашћу Лазаревића, у области Мораве, али да су га извели мајстори који су добро познавали монументално

¹⁰⁴⁹ Исто, 278.

¹⁰⁵⁰ Исто, 283.

¹⁰⁵¹ Исто, 279.

¹⁰⁵² Исто, 280.

сликарство јужних области Душановог царства.¹⁰⁵³ На основу стилске анализе Радојчић је атрибуирао псалтир. Приписао га је мајсторима школе митрополита Јована из околине Прилепа који су живописали и Љубостињу. Стилски се псалтир може готово прецизно везати уз тенденције које су владале у српском сликарству у другој половини 14. столећа. Душанови ратови са Византијом омели су претходне добре везе са Цариградом, и новоосвојени центри на југу покушали су да надокнаде улогу великог центра. Али без успеха. За време највеће политичке моћи Срби су имали уметност која је била „конгломерат провинцијских школа“. „Време без стила“ трајало је до стабилизације коју је успоставио кнез Лазар. Тада се расцветао последњи стил српске уметности. Минхенски псалтир није припадао тој уметности; он показује тенденције које претходе моравском стилу.¹⁰⁵⁴ Сштиговски је псалтир погрешно приписао хиландарском скрипторију и мајстору Радославу. Нетачна је и његова претпоставка о једном сликару. Радојчић опет на основу стилске анализе у псалтиру препознаје сликарство које се креће у распону од сликарства мајстора „матејичког стила“ до мајстора школе митрополита Јована.¹⁰⁵⁵ Радојчић ће дати и карактеризацију мајстора у времену цветања локалних школа када није било „водећег дворског атељеа“. Мајстори су слободни у избору узора што им користи. Они имају fino осећање за боју, али оно није настало као импровизација „културом неоптерећених природних талената“. У колористичким решењима су се кристализовала столетна искуства на тлу са прастаром уметничком традицијом. Радојчић пише да је суд Лазарева о сликарству псалтира као провинцијском тачан, али, наставља Радојчић, стил минијатура се није могао издићи изнад граница сликарства унутар кога су били доминантни локални аутохтони елементи.¹⁰⁵⁶

Минхенском псалтиру Радојчић ће се вратити још једном, при крају живота, када је са већом екипом научника учествовао у припреми издавања репринта псалтира и писању пратећег текста.¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵³ Исто, 281.

¹⁰⁵⁴ Исто, 282.

¹⁰⁵⁵ Исто, 283.

¹⁰⁵⁶ Исто, 284.

¹⁰⁵⁷ *Der Stil der Miniaturen und die Künstler*, у: *Der serbische Psalter*, Wiesbaden 1978, 271 – 398.

Попуњавање хијата

Минијатуре

Радојчић је, прикључивши се онима који су истраживали стару српску уметност, изузетно брзо и рано приступио изгрђивању слике њене целине. Међутим, он ту слику није апсолутизовао. Стално у контакту са савременим токовима историје уметности и на Истоку и на Западу, он је сам критички сагледавао властиту конструкцију. Оно што је свакако определило Радојчићев рад било је његово сигурно сагледавање и утврђивање дела старе српске уметности који је недовољно обрађен и дела који недостаје за изградњу. Оценио је да обрада минијатура и икона заостаје за обрадом фресака и након тога пред себе је ставио задатак да та темељна истраживања у овим областима српског сликарства сам обави. Један од првих резултата тога предузећа била је монографија о минијатурама која је објављена 1950. године.

О минијатурама је Радојчић почео да пише пре рата на страницама *Уметничког прегледа* јукстапозиционајући свој приступ обради исте ликовне теме коју је нешто раније представио Владимир Р. Петковић. На страницама *Уметничког прегледа* које му је Кашанин широм отворио, али и у другим часописима, објавио је Радојчић више текстова чији су наслови веома слични онима које је писао Владимир Петковић. У њима је Радојчић са иронијом и на очигледан начин демонстрирао различитост свог метода у обради историјскоуметничког материјала у односу на методе које је примењивао Петковић.¹⁰⁵⁸ Његова намера да демонстрира другачији методолошки приступ од онога који се користио у српској историји уметности пре њега на неким местима у

¹⁰⁵⁸ Наслови Петковићевих чланака су *Неки антички мотиви у старом живопису српском* (1924), *Студеница или Дечани* (1924), *Фреске с претставом премудрости* (1929), *Минијатуре Александриде у Народној библиотеци београдској* (1937) а Радојчићевих *Улога антике у старом српском сликарству* (1946), *Грачаница и Дечани* (1939), *Минијатуре у српским Александридама* (1938), *О Трпези Премудрости у српској књижевности и уметности од раног XIII до XIV века* (1975).

тим чланцима веома јасно је исказана. У чланку *Грачаница и Дечани* нпр. он је написао: „... укалупљено одвајање архитектуре од живописа ствара у нашој науци извесну монотонију – да не кажем досаду – која се нехотице преноси и на саме споменике.“ Или: „Нарочито у стилској анализи показује се колико одвојено посматрање архитектуре и живописа често сасвим спречава правилно схватање цркве као уметничке целине. Оделитим проучавањем архитектонског и сликарског посла губи се из вида важни проблем уметничке сарадње која је у Средњем веку, нарочито на црквама, била много интимнија и важнија него данас.“¹⁰⁵⁹

У првом тексту који је објавио после Другог светског рата Радојчић је још увек у својеврсном дијалогу са Петковићем. Он пише: „Појаве античких елемената у српском средњовековном сликарству не могу се објаснити једноставним набрајањем оних мотива који су, као иконографски детаљи, директно позајмљени из античке уметности“ као што је то урадио Петковић, пошто „хеленистичко сликарство није утицало само на српску средњовековну иконографију. Античка традиција осећа се у распореду и подели композиција на иконама и у односу фресака према унутрашњој архитектури. Антички елементи јављају се и у техници сликања, у цртежу и колориту, у саставу композиције, једном речи, у самој структури оних наших фресака, минијатура и икона, које се одликују високим уметничким квалитетима“.¹⁰⁶⁰

Разлика у ширини погледа и на дијахрону и на синхрону позицију средњовековног српског уметничког дела, те на његове властите димензије веома јасно се показује кроз упоређивање начина на који готово у исто време и у истом обиму Петковић и Радојчић обрађују београдски српски рукопис *Александрида*: Петковић три од четири странице свога текста посвећује дескрипцији минијатура београдског рукописа, а преосталу четврту, заузимају већ застарела тумачења о утицају Истока, нпр. Равулиног кодекса, на опис места илустрације „банкета“ на

¹⁰⁵⁹ *Грачаница и Дечани*, Уметнички преглед 4 – 5, Београд 1940, 131.

¹⁰⁶⁰ Светозар Радојчић, *Улога антике у старом српском сликарству*, Гласник Државног музеја у Сарајеву, н.с. 1, 1946, 39 – 50. Наводимо по: Одабрани чланци и студије. 1933 - 1978, 65.

страницама *Александриде* и на опис одеће.¹⁰⁶¹ Радојчићев приступ обради исте теме је шири. Он обради београдске прикључује и обраду софијске *Александриде*.¹⁰⁶²

Одмах после рата упознат преко руске историје византијске уметности (Буслајев, Кондаков, Грабар) са значајем минијатурног сликарства и свестан чињенице да се у српској историји уметности том облашћу нико од научника није систематски бавио, Радојчић приступа њеном истраживању и већ 1950. године публикује резултате у оквиру ширег историјског прегледа.¹⁰⁶³

Радојчић уметности минијатура прилази као сегменту средњовековне уметности који из сенке фресака као њеног најблиставијег репрезентанта најбоље указују на богатство и контрасте у старој српској уметности. За разлику од монументалне уметности од 13. до 15. столећа, минијатура је везана за шире „појаве и слојеве“, а зависила је и од развоја књиге код Срба. „Порастом књижевне делатности расла је и уметност минијатуре.“ Минијатуре показују каква је „уметност коју је тражила шири публика“. Најчешће је то уметност „далеко испод квалитета истовременог монументалног живописа, но она, као документ историје уметности, има исту вредност колико и недостижне фреске великих задужбина“. Радојчић је види и као посредника „између разних врста и техника ликовне уметности“. Исти су мотиви у каменој пластици и минијатури 11. и 12. столећа, а минијатура ће утицати и на облике архитектонске орнаментике моравске школе у 14. столећу. Сачувани дуборез из овог времена има исте орнаменте као и

¹⁰⁶¹ Влад. Р. Петковић, *Минијатуре Александриде у Народној библиотеци београдској*, у: Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд 1937, 77 – 80.

¹⁰⁶² Светозар Радојчић, *Минијатуре у српским Александридама*, Уметнички преглед, књ. I, Београд 1937 – 1938, 138 – 140.

¹⁰⁶³ Svetozar Radojčić, *Stare srpske minijature*, Beograd 1950. Радојчић је материјал за ову књигу сакупио у периоду од 1940. до 1946. године са циљем да га употреби „за једну ширу историју старог српског сликарства“. Али, кад је ушао у тај скоро сасвим необрађени материјал схватио је да се минијатура „мора обрадити посебно. И још више, испоставило се да у историји старе српске минијатуре постоји низ важних проблема који се могу решити једино у детаљно документованим расправама“. Знао је да је за тај посао потребно више времена, али је такође сматрао да је за садашњи тренутак „најпотребније да се у једном општем прегледу изнесе обим већ утврђених чињеница“. Свестан је и тога да су подаци о рукописима у његовој монографији често непотпуни због тога што су „услови рада под којима су неки рукописи прегледани често (...) били такви, да се на већу тачност није могло ни помишљати“. То је сматрао мањом „штетом“ од необјављивања у том тренутку могуће синтезе. (21) Материјал који је од 1946. до 1948. године лети скупљао на терену не користи у овој књизи, јер „он захтева посебну обраду и са њим ће се моћи да реше неки проблеми из области наше старије уметности који су до сада, без довољног броја стварних података, претрпавани хипотезама“. (22)

минијатура. У области орнамента минијатура је увек предњачила: из ње су преношени орнаменти у дрво, злато, камен „и касније у графичку опрему првих штампаних књига“.¹⁰⁶⁴ Премда однос минијатуре и сликарства још није довољно проучен, Радојчић је мишљења да минијатура није у сликарство уносила неке новости и да су само неки споменици минијатуре на висини фреско сликарства, а Минхенски псалтир и његова копија и Лењинградско јеванђеље попуњавају наше оскудно знање о монументалном сликарству и иконама.¹⁰⁶⁵

Радојчић подсећа да су нам минијатуристи од свих наших уметника најбоље познати и да су били подједнако добри и као писци. На значај минијатура у старој српској уметности указује и сам податак да су јој на почетку и на крају минијатуристи: Дјак Георгије и Хаџи Рувим.¹⁰⁶⁶ Из неких записа се види да су исти мајстори радили минијатуре и изводили фреско сликарство. Неки су и дрворезбари – Хаџи Рувим је био и „крсторез“.

Радојчић историју старе српске минијатуре дели на три периода: први од друге половине 12. до шездесетих година 13. столећа, други од друге половине 13. столећа до друге половине 15. столећа, а трећи од друге половине 15. до краја 17. столећа. У 18. столећу штампана књига потискује рукописну, „но вештина сликања минијатура живела је и даље до првих година XIX века“.¹⁰⁶⁷

Минијатура је сазрела спорије него остале врсте сликарства. Међутим њена „заосталост“ је добро дошла због тога што су се у првим српским минијатурама сачували трагови архаичног стила 10. и 11. столећа који показују „како су изгледали први почеци сликарства код Срба“. То су биле нарочите врсте примитивне минијатуре, карактеристичне за све балканске Словене, које ће се понављати и у каснијим столећима. Била је то „наивна, фантастична и дубоко конзервативна“ минијатура која је најдуже живела у „преписивачким радионицама македонских манастира“. Отуд се ширила преко Бугара и Срба све до Новгорода.

Срби су почели дса се одвајају од те уметности у другој половини 12. столећа, уносећи у њу „дах свежине, нове романске и ориенталне“ уметности.

¹⁰⁶⁴ *Stare srpske minijature*, 1950, 6.

¹⁰⁶⁵ *Исто*, 7.

¹⁰⁶⁶ *Исто*, 8.

¹⁰⁶⁷ *Исто*, 9.

Романски елементи стижу са Запада преко дукљанског приморја и јужне Италије, а веза са Истоком се одржавала путовањима у Свету земљу и нарочито контактима са уметношћу Сирије и Палестине.¹⁰⁶⁸ Западни утицај је јачи у Мирослављевом, а источни у Призренском јеванђељу.

Радојчић истиче као заједничку карактеристику српских минијатура првог периода доминацију орнамента. „Стилизована линија“ деформише и човека и животиње и биљке. Природни облици „пројектовани су на раван. Српске минијатуре XII и XIII века никада не описују ни простор, ни пластичност материје, ни светлост ни сену.

Организми живих бића самовољно су искидани из природе и фантастично повезани у вештачке монструозне целине“.

Комбиновање у иницијалима ликова човека и звери, риба и птица те недостатак оријентације у простору и времену „није ометала наше најстарије мајсторе у њиховом главном послу. Они су увек успевали да неприродним облицима дају живот“. Овај стилски израз Радојчић повезује са светоназором оновременог човека. У овој орнаментици се даје одушка „примитивним осећањима и схватањима“ због којих „не могу да себе ускладе са хришћанством које је дало садржину текстовима“.¹⁰⁶⁹

Прелом који се у монументалном сликарству десио између 12. и 13. столећа у минијатури се одиграо скоро сто година касније – између 1260. и 1300. године. На врх разноликих минијатура из овог, другог периода Радојчић поставља оне са портретима јеванђелиста из Хиландарског и Београдског јеванђеља и Минхенски псалтир. Минијатуре више не заостају иза „хеленистичког“ монументалног живописа. Јеванђелисти се сликају као антички писци у друштву са музама и персонификацијама. Срби, културно формиран, својим образованим слојем учествују у ренесанси Палеолога.¹⁰⁷⁰ Дубину српског ренесансног опредељења показује и то да је рукопис *Диоскоридеса* Јулијане Аниције био власништво болнице краља Милутина у Цариграду. „Ова уметност естетски образованих слојева била је ограничена на ужи круг двора, високог племства и клира.“ Рукописи

¹⁰⁶⁸ Исто, 10.

¹⁰⁶⁹ Исто, 11.

¹⁰⁷⁰ Исто, 13.

намењени „ширим масама били су једноставније украшени“. Ти рукописи са конзервативним орнаменталним облицима најдуже се цртају по македонским областима. Тамо их у 15. столећу исписују сеоски преписивачи, вивлографи, који се спомињу „у то доба са осталим сеоским мајсторима, коларима, грнчарима итд. У овој групи најизразитији су рукописи из Леснова“.

Минијатуре са облицима романског порекла најдуже се раде у Босни. Док се у Србији на папир прелази већ у 13. столећу, „у Босни се пергамент држи и у XV веку“. Српске минијатуре 13, 14. и 15. столећа са орнаментом без фигура, карактеристичне за северније крајеве, Радојчић дели на „две варијанте“: старију без исламских мотива и млађу са овим мотивима. Ова група „са многоструким преплетима трака и кругова“ је рано из наших крајева пренета у Румунију и Русију. Као засебну целину он издваја минијатуре лаичке садржине. Једино су сачуване илустрације Псеудо-Калистенове *Александриде*. Хвалов рукопис је само текстом везан за нашу књижевност, док готичке минијатуре Радојчић оставља изван „области старе српске уметности“.¹⁰⁷¹

Српски рукописи из трећег, турског периода су најмногобројнији, али, уз ретке изузетке, монотono уједначени. На широком простору од „јужне Македоније до Српског Ковина на Дунаву и од Кратова до Вараждина, Гомирја и Крке“ уметност минијатурног сликарства је живела међу Србима „као културна и верска потреба тадашње средине, црпећи снаге из великих уметничких традиција ранијих

¹⁰⁷¹ Нешто више се Радојчић позабавио западњачким минијатурама у приказу књиге Harrsen Meta, *The Neksei – Lipocz Bible. A Fourteenth Century Manuscript from Hungary in the Library of Congress*, Историјски часопис 3, 1951-1952, 291-295.

Ради се о богато илустрованој библији мађарског порекла која се налази у Конгресној библиотеци. (292) У болоњском минијатурном сликарству мађарских рукописа – уз Конгресну библију и у Пасионалу – приметни су утицаји средње Европе и Византије (у текстилу, оружју, шлемовима). Радојчића архитектонска позадина мађарских рукописа подсећа на архитектуру наших фресака са почетка 14. столећа. Ауторка користи углавном мађарску и италијанску литературу.

Радојчић као новост у овој књизи потцртава то што ауторка користи компаративни материјал са Балкана, али не и литературу, што он ставља на терет нама самима. (293) „Чини ми се да би се детаљним упоређивањем публикованог угарског материјала са фрескама мајстора краља Милутина и са подацима које пружа дубровачки архив, могло још прецизније да утврди учешће болоњских мајстора у уметности раног XIV века у Далмацији, у унутрашњости Балкана и у Угарској.“ Радојчић након указивања на мајсторе који су почетком 14. столећа повезивали Болоњу, Балкан, нарочито Дубровник, и Мађарску (294) закључује да је за нас важно што се у овој „узорној публикацији износи и наш материјал – макар и као компаративна грађа“. Наша је „стара уметност, одржавајући интернационалне везе, играла знатну улогу која излази из ужих граница политичке и етничке природе“. (295)

времена“ упркос турском насиљу, сиромаштву и „вечитој несигурности“. На старе узоре било се лакше угледати у минијатури него у архитектури или монументалном сликарству. Српски преписивачи („вивлографи“ и „књигографи“) беже пред Турцима у румунске земље и Русију. Тамо њихова дела постају узор. Али део остаје и миграцијама шири подручје српске минијатуре. „Штампарије су биле ретке и брзо су пропадале, тако да се књижевност још крајем XVI века ослањала на рад преписивача.“¹⁰⁷² Број српских преписивачких радионица у 16. и 17. столећу не може се тачно одредити, али „веће области, међутим, довољно се јасно оцртавају“. Највише се истичу Куманово и Скопље са широм околином. Српски преписивачи се овде појављују око 1300. године. У 15. и 16. столећу овде се истовремено пишу књиге српске и бугарске редакције. О ширини продукције говори податак да су и „мање цркве по селима имале све потребне књиге“. Међу преписивачима се истиче Косовац Владислав Граматик из Новог Брда, који је био и књижевни радник и „савршено вешт калиграф и сликар иницијала“. Уз грађане и властелу, почетком 16. столећа „се већ спомињу сељаци као купци књига“. Кратовска школа се истицала „чистоћом техничке израде“, док су облици и пропорције људских фигура често наивни. Чувен је поп Јован, који се потписивао као „Јован Србин од места Кратова“. Кратовци су радили за српске, бугарске и румунске наручиоце, а њихова орнаментика се преносила „у Босну, Славонију и Срем и руске рукописе“. Ова група за узор узима средњомакедонске рукописе 12. столећа, „копирајући често прастаре фантастичне иницијале и заглавља“.

Друга област у којој настају преписивачке радионице су северни и северозападни српски крајеви. „На поседима последњих деспота ничу нови фрушкогорски манастири“ у којима мајстори настављају традиције ресавске школе.¹⁰⁷³ Настојању да се на политичком плану одржи српска Деспотовина у уметности је пандан настојање да се у животу задрже облици из прве половине 15. столећа. Минијатуре из тога времена се исецају и „умећу у нове рукописе“. На тлу старе Деспотовине у овчарско-кабларским манастирима у 16. и 17. столећу такође постоје преписивачки центри.

¹⁰⁷² *Stare srpske minijature*, 1950, 15.

¹⁰⁷³ *Исто*, 16.

Тежња за обновом старе уметности у северним крајевима види се и у жељи патријарха Пајсија да почетком 17. столећа (1627 – 29.) направи у неком фрушкогорском манастиру копију Минхенског псалтира.

Трећа група преписивачких радионица „обухвата крајеве око Пећи и Дечана, Црну Гору и Босну“. Центри су најпре, по обнови Патријаршије, у старим манастирима којима од почетка 16. столећа почињу да конкуришу путујући мајстори. „Средином XVII века се истичу преписивачи и илуминатори из околине Бијелог Поља, Пљеваља и Мораче.“ Старији и многобројнији рукописи нарочито из Пећи и Дечана немају локални карактер пошто су у сталним везама са Светом Гором и осталим православним земљама. Ови рукописи су једнако лепо као они са „Атона, бугарских, румунских и руских манастира“.¹⁰⁷⁴ Рукописи из забачених манастира су „примери рустичне орнаментике. Исте звезде и лозице које се сликају на сеоским ковчезима, колима и вратима понављају се и у рукописима“. Ова уметност прелази у сеоски уметнички занат, „губећи се у истом слоју сељака из којег је изникла у нашем раном Средњем веку“.

Однос са штампаном књигом у 16. и 17. столећу се мења; крајем 15. столећа у инкунабулама илустрације и заглавља подражавају рукописни украс. Од 16. столећа штампа утиче на орнаментику рукописне књиге. Последњи српски рукописи подражавају штампане књиге до те мере да се од њих разликују само по примитивности техничке израде.

У 18. столећу се украс штампане књиге код Срба толико подигао да бакрорези Захарија Орфелина у књигама спадају у „најраскошнија издања у историји српске књиге“. Тиме је изумрла минијатура „одмах добила своју достојну замену“.¹⁰⁷⁵

Преостали део књиге чини каталог и репродукције минијатура од Мирослављевог јеванђеља до Триода манастира Раче из 17. столећа. Каталожке јединице уз картотечни опис, опис материјала, датацију, убикацију и иконографску анализу садрже и анализу форме и стилске карактеристике појединог рукописа. Наводи се и компаративни материјал и литература.

¹⁰⁷⁴ Исто, 17.

¹⁰⁷⁵ Исто, 18.

Интересантна је свакако за везу са иконологијом Абија Варбурга и његових наследника Радојчићева напомена уз каталожку јединицу из Мирослављевог јеванђеља да најновије радове Витковера, у којима је „највише студирао миграције симбола“, није успео да набави.¹⁰⁷⁶

Највише простора у књизи уступио је Радојчић Мирослављевом јеванђељу, а затим српском псалтиру који се данас налази у минхенској Државној библиотеци. Прилично детаљно он презентује историју псалтира од 15. столећа, када је био својина деспота Ђурђа Бранковића па преко 1688, када га је из Привине Главе отео баварски официр и 1689. године поконио манастиру Готесцел. Радојчић га детаљно и описује: 229 страница формата „четвртине“ (28x19,7) и 154 минијатуре и закључује да је „Минхенски псалтир најопсежнији споменик српског минијатурног сликарства“. И „једини српски рукопис, који је доспео у општу историју уметности“ и то захваљујући томе што га је обрадио и публиковао Ј. Сштиговски. Хипотезе Сштиговског о оријенталном пореклу нису прихватили Мије и Кондаков.¹⁰⁷⁷ Радојчић описује и његову структуру: на почетку је *Синодик*, а после псалама десет песама и текст из јеванђеља о човеку који је упао међу разбојнике, затим стихови *Богородичиног Акатиста*. Има минијатура уз које су додате само почетне речи песама које су насликане. Све минијатуре на крају односе се на Богородицу. На основу натписа, тематике и начина сликања Радојчић закључује да је мајстор био Србин. Стил је најближи стилу анонимних мајстора Матејча и не може се, како је то урадио Сштиговски, повезати са Радославом, сликарем Лењинградског четворојеванђеља. Не може се повезати са временом у коме је сликао Радослав ни због тога што у њему нема ни трагова Константинове правописне реформе, нити типичних елемената моравске сликарске школе.

У вези *Псалтира са тумачењима* из прве половине 15. столећа, које је данас у Свеучилишној библиотеци у Загребу, Радојчић је покренуо питање доласка северноирске орнаментике у медитеранско подручје. По Вајцману, она је у Италију доспела преко манастира Бобио. Помоћу наших зооморфних иницијала са скандинавско-ирским елементима и Буслајев је објаснио скандинавски утицај на

¹⁰⁷⁶ Исто, 28.

¹⁰⁷⁷ Исто, 33.

новгородске рукописе као врло посредан: ишао је преко ирског манастира Бобио у Италији, затим преко наших земаља – Зете и Македоније – и Бугарске.¹⁰⁷⁸

По жељи патријарха Пајсија у Врднику је 1627 – 1630. направљена *Копија Минхенског псалтира*.¹⁰⁷⁹ „Овај најбогатији илустровани српски рукопис из турског периода показује колико су сва тврђења о ропском репродуковању старијих узора у источнохришћанској уметности претерана и у основи нетачна. Анонимни врднички мајстор“ је направио „копију у „стилу сликарства свога доба“, са „свим одликама и манама стила“ тога времена. А стилски су минијатуре копије Минхенског псалтира најближе сликарству у Пећи обновљеном иницијативом патријарха Макарија и Пајсија.

Резиме на српском књиге *Stare srpske minijature* дао је Радојчић две године касније у чланку истог наслова.¹⁰⁸⁰ У овом раду се наглашеније прати стилски развој српске минијатуре него што је то учињено у књизи. Радојчић почиње са општом констатацијом о односу речи и слике: речи и слике у илустрованим књигама старих српских скрипторија показују се као „паралеле које се нарочито у столећима раног Средњег века необично исцрпно међусобно објашњавају“. У српским минијатурама до 13. столећа слика објашњава реч и тек се „из слике види колико је написана реч савременицима у њиховој свести магловита, неодређена, фантастично изобличена“. „Старе српске минијатуре показују, знатно јасније од фресака, велику зависност сликарства и уметности уопште од степена духовног развитка појединих епоха.“ Најстарије српске минијатуре су из зетских скрипторија 10. и 11. столећа, где је у то време настала и прва српска држава са посебном културом. Иницијали рукописа слични су „орнаментици капуанских рукописа који су стајали под утицајем северњачке уметности манастира Бобио“. То је стил којим су ушли у историју уметности велики европски народи, од Скандинавије до Италије. Рукописи из 14. столећа попут Цетињског псалтира који је данас у Загребу садрже прецизне копије иницијала старог стила 10. столећа; „на њима се види како су мајстори првих српских скрипторија веома спретно прилагођавали латинске

¹⁰⁷⁸ Исто, 40.

¹⁰⁷⁹ Исто, 55.

¹⁰⁸⁰ Svetozar Radojčić, *Stare srpske minijature*, Jugoslavija 6, Beograd, 1952.

иницијале ћирилским облицима“. Ова ће уметност „старог краљевства“ живети касније по провинцијским скрипторијима Рашке, Бугарске и Македоније до краја 13. столећа.

Српски манускрипти из Рашке из 13. столећа са наивном мешавином оријенталних узора са живим детаљима из свакодневног живота одговарају стилу прероманске уметности 11. столећа на Западу. „Последњи српски илуминирани рукопис који је сав прожет романским елементима јужноиталијанског порекла“ је Мирослављево јеванђеље.¹⁰⁸¹ Али, у тренутку кад је израђено, Мирослављево јеванђеље у српској култури већ представља анахронизам.

Радојчић на везу стања српске државе и уметности на коју је указао у књизи при крају пишући о преписивачким радионицама које настају на поседима последњих српских деспота¹⁰⁸² овде указује већ на самом почетку: са новом самосталном државом Немањића стварају се основе и за преоријентацију књижевности и уметности. Истина, минијатуре из овог периода нису (засад) познате. Најстарије познате српске минијатуре које својим квалитетом стоје на висини истовремених фресака су оне у Јеванђељу Српске академије наука и уметности које су настале у првим деценијама 14. столећа и које су исечене и касније налепљене у рукопис из 16. столећа.¹⁰⁸³

Уз стил високе културе у 14. столећу, по забаченим скрипторијима радили су преписивачи који су дословно понављали прастаре орнаменте. А било је и оних илуминатора који су још почетком 15. столећа престилизоване иницијале „животињског стила“ користили за „духовиту старинску декорацију својих књига“. Ти архаизми попут оног у Лесновском псалтиру били су корисни за науку јер су нам прецизно показивали какви су „рукописи велике старине постојали у Македонији све до XIV века“. Босанска јеванђеља 14. и 15. столећа имају цртеже јеванђелиста који се не разликују много од оних детињастих из доба Сеобе народа.¹⁰⁸⁴

¹⁰⁸¹ Исто, 89.

¹⁰⁸² *Stare srpske minijature*, 1950, 17.

¹⁰⁸³ *Stare srpske minijature*, 1952, 90.

¹⁰⁸⁴ Нешто детаљније Радојчић се позабавио босанским манускрипима 14. столећа у чланку *Дивошево јеванђеље*. Међу рукописима који су 1960. године откривени у цркви у Подврху изнад Бијелог Поља налазило се јеванђеље којег је наручио босански племић Дивош Тихорадић, који се

У време кад Турци почињу да пале библиотеке српских манастира „настају најраскошнија српска илуминирана јеванђеља“. Контакт са Турцима донео је и неке користи минијатурном сликарству.¹⁰⁸⁵ Оријентални орнамент сликари, засењени „компликованом његове линије и топлином боја“, преносе на заглавља јеванђеља или псалтира. Уметност минијатуре је у периоду од 1459. до 1557. године изразитије присутна од других уметности. „Срећне године под патријархом Макаријем“ обележене су и живом делатношћу преписивача. По европским збиркама ћириличних рукописа доминирају српске књиге из друге половине 16. столећа.

И поред очевидних напора старих мајстора да подражавају рукописе из 14. и 15. столећа, украс се у турском периоду свео „претежно на богату орнаментику без људске фигуре“. У 17. столећу „илуминатори уносе елементе орнамента и у мотиве фигуралног карактера“. У тим случајевима арабеска у богатом злату не обухвата само као тешки раскошни оквир средња сликана поља, она ритам своје линије преноси и на анатомске облике и форме архитектуре.

Стара српска минијатура престаје да живи крајем 17. столећа.

У хронолошком оквиру, од 11. до 17. столећа ток старе српске уметности минијатуре „испуњен је стилима који се у логичкој повезаности нижу од примитивних почетака сличних хаотичним и детињастим полуварварским цртежима из периода сеобе народа до префињене, формално углађене, орнаментима преоптерећене уметности која би одговарала карактеру сликарства

спомиње у документима око 1330. године. Украс јеванђеља који је негован у 14. столећу у Босни подсећа на знатно старије Мирослављево јеванђеље из 12. столећа, али је од њега „знатно“ грубље. Неочекивано богатство иницијала доказује да је „стара мешавина ћирилског текста и романске минијатуре“, како се претпостављало, полако изумирала у босанским областима у 14. и 15. столећу. Дивошево јеванђеље показује да је „стил минијатура Мирослављевог јеванђеља наставио свој пуни живот у Босни“.

У Србији минијатура око 1330. решава сложене проблеме ренесансе, а у Босни у Дивошевом јеванђељу васкрсава преображени свет Мирослављевог јеванђеља. Непознати сликар компоује слова на стари начин, али облици не понављају старе узор. У њих међу романичке улазе и готички елементи и користи се нови колорит.

Иницијали Дивошевог јеванђеља „не тумаче реч, њихова улога је обратна, они фантастичним облицима и бојама сакривају праву вредност слова“. На основу тога што се у рукописима избегавају слике, Радојчић закључује да је наручилац богумил, а да је јеванђеље сачувано због тога што су се после слома богумилства текстови употребљивали у православним црквама. Он претпоставља „да су се неки од богумила после пада Босне, инфилтрирали као избеглице, међу православне носећи са собом књиге своје цркве“. *Дивошево јеванђеље*, НИН 531, 12. 3. 1961, 8.

¹⁰⁸⁵ *Stare srpske minijature*, 1952, 93.

раније ренесансе“. Ренесанса краја кватрочента код нас се чудном упорношћу одржава и варира до 17. столећа. „Уметност – која се и поред свих турских пљачкања, општег сиромаштва, ратова и перманентног насиља гушила у злату и сребрним оковима – била је у свему дотрајала, својим садржајем и формалним особинама.“

У својој радикалној културној преоријентацији према Западу српски грађански сталеж на северу у 18. столећу прихвата штампану књигу „и за њу одмах (даје) прве Србе, мајсторе бакрореза“. Они „су се инспирисали високим узорима богате бакрорезне графике раскошно опремљене француске и млетачке књиге XVIII века“.

Студија *Српске минијатуре XIII века*, из 1959. године, представља својеврсни наставак књиге *Stare srpske minijature*. Студија се највећим делом базира на хиландарском материјалу који је Радојчић истраживао 1952 и 1953. и та истраживања објавио 1955. године.¹⁰⁸⁶ Овде је Радојчић фокусиран на 13. столеће у коме он уметности у целини приписује прелазни карактер.

Уз блиставу дворску уметност (Студеница, Милешева, Сопоћани) и уметност високог клира (Пећка патријаршија) 13. столећа Радојчић, је сматрао да је за изграђивање истините слике овога столећа неопходно узети у обзир и „до недавна скоро непознато“ заосталије сликарство икона и минијатура.

И након проширеног истраживања види се да је српска минијатура „у границама уметности другог степена“, али, поновиће Радојчић и овде, проширену и разрађену мисао забележену у књизи: „Тај је материјал, баш као историјски извор, необично важан и занимљив. У њему су сачувани подаци за најмање два века српске уметности, грађа о почетним облицима српског сликарства, о примитивној иницијалној орнаментици, о развоју људског лика у најстаријој српској уметности

¹⁰⁸⁶ Истраживања хиландарских рукописа довела су Радојчића до закључка „да су без познавања хиландарских рукописа овог периода сви покушаји приказивања историјског развоја српске минијатуре у XIV и XV веку остали нејасни, делимично и нетачни“. *Уметнички споменици манастира Хиландара*, у: Зборник радова САН 44, Византолошки институт 3, 1955, 167.

и о разноликим утицајима којима су први српски цртачи минијатура били изложени у време учења и првих покушаја самосталног стварања.¹⁰⁸⁷

Мислило се да је са Мирослављевим јеванђељем престала израда романских иницијала у српској уметности, сем у грубим облицима у конзервативној Босни. Међутим, Хиландарско јеванђеље показује да се романска орнаментика и даље развија код Срба у 13. столећу. Радојчић подсећа на сродност орнаментике Мирослављевог јеванђеља и скулптуре рашке школе. Он их сад на основу нових истраживања скулптуре у Гњезну, у Пољској, повезује са бенедиктинском уметношћу 12. столећа коју у Србију доносе странци, путујући мајстори.¹⁰⁸⁸

О српским колебањима између Истока и Запада крајем 12. столећа сведоче два јеванђеља од двојице браће: Мирослава и Вукана. Док је прво рађено у романском стилу, друго је писано и украшавано у локалном македонском и византијском стилу. Мирослављево јеванђеље је уједначено стилски, док је Вуканово радило више аутора чији је квалитет рада неуједначен.¹⁰⁸⁹

Лик Св. Јована у Вукановом јеванђељу, за којег Радојчић претпоставља да га је сликао Србин монах Симон, стилски је блиска најстаријим фрескама испоснице Св. Петра Коришког код Призрена. Иначе је веза са монументалним сликарством била у српским илуминацијама ретка.¹⁰⁹⁰ У просеку цртежи вивлогафа су одвојени од монументалног сликарства и имају кроз 13. столеће самосталну историју.

На основу анализе хиландарских рукописа Радојчић спомиње и утицај француских рукописа 11. столећа на „тератолошки стил“.¹⁰⁹¹

„Показало се, пре свега, да је српска минијатура XIII века, засада, најпотпунија галерија српске примитивне уметности раног средњег века.“¹⁰⁹² Процес усавршавања од наивних почетака до сазревања у 14. столећу Радојчић у једном делу студије прати преко „развоја лика човековог“. „Пут од животиње и

¹⁰⁸⁷ *Српске минијатуре XIII века*, у: Студије о уметности XIII века, Београд 1959, 9.

¹⁰⁸⁸ *Исто*, 10.

¹⁰⁸⁹ *Исто*, 11.

¹⁰⁹⁰ У студији *Псалтир бр. 46 из Ставрениките и сопоћанске фреске*, у: Студије о уметности XIII века, Глас САН 234, Одељење друштвених наука 7, 1959, 81-87. Радојчић се тематски бави односом минијатурног и зидног сликарства у покушају да дође до локације на којој је зачет монументални стил 13. столећа коме су врхунац фреске у Сопоћанима.

¹⁰⁹¹ *Српске минијатуре XIII века*, 13.

¹⁰⁹² *Исто*, 15.

чудовишта до чистог лика човековог трајао је у старој српској уметности око два столећа.¹⁰⁹³

Радојчић ће овде представити дискусију која се водила о пореклу „животињског стила“ у Русији, а која се непосредно тичала и српских минијатура 12. и 13. столећа. Наиме, посебан значај најстарије српске минијатуре био је у томе што је она била „активни посредник између Истока и Запада у раном средњем веку за цело подручје православних Словена“.¹⁰⁹⁴ У дискусији о „животињском стилу“ у Русији супроставила су се мишљења В. Борна (W. Born) који је тврдио да се овај стил из Новгорода проширио на цело руско подручје и Балкан, и Буслајева, који је, „показало се с правом“, веровао у јужно порекло најстарије животињске орнаментике.¹⁰⁹⁵

Питање на која Радојчић још не може да да одговор је: „да ли су Срби у Дукљи, припадајући у XII веку католицизму, имали своје бенедиктинске скрипторије у којима се формирала локална иницијална орнаментика“, и у коме је односу „романска уметност према тератолошком стилу“. Некад се мислило да се после примитивног нивоа тератолошког стила развио романски; међутим, јавила се сумња да су тератолошки облици „у суштини само примитивно деформисани византијски и романски узорци настали у другој половини XIII века у забаченим радионицама македонских и српских области“. Радојчић је мишљења да се тератолошки облици у иницијалима, без обзира на то да ли припадају 10. и 11. или касном 13. столећу, свде на „почетне покушаје цртежа и колорита“ који „пружају податке о зачетним облицима словенских уметности на Балкану.“

„Српске минијатуре XIII века занимљиве су као ризница орнаменталних мотива и стилова кроз које су Срби прошли од првих почетака њихове уметности до првих година XIV века.“ Њихова снага је у избору старијих мотива, које су као еклектици „повезали у нову целину“.¹⁰⁹⁶

Да је међу српским минијатуристима у 13. столећа било оних који су се трудили да подигну ниво минијатурног сликарства до нивоа на коме је било

¹⁰⁹³ Исто, 16.

¹⁰⁹⁴ Исто, 17.

¹⁰⁹⁵ Исто, 18.

¹⁰⁹⁶ Исто, 20.

монументално сведоче илустрације Београдске паримије (и она је као и Призренско јеванђеље изгорела 1941). Глава Христа Емануила у паримији изгледа као цртеж фресака 13. столећа пре доношења боја.

Фантастичне немани са разјапљеним чељустима јављају се и на споредним местима у монументалном сликарству, али преображене у елегантне орнаменте. Тако је на посуду у Сопоћанима у сцени Христова рођења овај мотив постављен пре као украс који више подсећа на биље него на тело животиње.¹⁰⁹⁷

Радојчић је био посебно фокусиран на однос минијатура у рукописима 13. столећа и елементе у њима који потичу из времена почетака уметности код Срба у студији *Насловна застава хиландарског Шестоднева из 1263. године*.¹⁰⁹⁸ Овај текст је у првом реду наставак полемике о пореклу „тератолошког стила“ у словенским рукописима и у њему се прилично јасно може сагледати како Радојчић тезе и теорије појединих научника, па и своје, доводи у непосредну везу са методом која се примењује у истраживању теме. Полазиште је застава у рукопису *Шестоднева* који је наручио Доментијан а преписао Теодор Спан. Радојчић следећим речима описује заставу: „Хаотична уобразиља цртача кописте чврсто је везана строгом симетријом. Извесна примитивна раскош орнаmenta постигнута је утрпавањем појединости на сваки делић површине.“¹⁰⁹⁹

Указујући на дугу историју испитивања „тератолошког стила“, Радојчић издваја романтичаре који су се „трудили да у фантастичном хаосу тератолошке заставице, или иницијала, пронађу елементе славјанске праизворности“.¹¹⁰⁰ Текст је Радојчићева полемика са Шчепкином и његовом школом тумачења порекла порекла орнаментике у словенским рукописима. Погрешка Шчепкина је у томе што се не труди „да пронађе у иницијалној орнаментици сличне тератолошке елементе изван словенских рукописа“ и што се „сувише ослањао на логичко закључивање према њему познатом материјалу“. Радојчић проблем види у томе што чудовишта

¹⁰⁹⁷ Исто, 21.

¹⁰⁹⁸ *Насловна застава хиландарског Шестоднева из 1263. године*, у: Хиландарски зборник 2, Београд 1971, 69 – 91. Наводимо по: Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978.

¹⁰⁹⁹ Исто, 168.

¹¹⁰⁰ У фусноти 4. оцењује да је „полемички осврт необавештенога Б. Николајевића у Делу, новембар 1908, против Кондакова сасвим (...) промашен“.

из иницијала постоје и у прероманичкој и романичкој уметности на Западу и што афронтирана или адосирана чудовишта из застава нису настала симетричним супростављањем тератолошких иницијала, већ је застава „једноставно формирана као целина у општој орнаментици раног средњег века и као мотив није искључиво везана за украс рукописа“.¹¹⁰¹

Заставе из Шестоднева и Болоњског псалтира – Шчепкин их је погрешно сматрао настављачима минијатура Мирослављевог јеванђеља – Радојчић, као и пре њега В. А. Мошин, сматра знатно старијим од уметности Мирослављевог јеванђеља – „оне по чисто очуваном систему стилизовања и композиције понављају прастаре узорне трајне у западноевропској уметности до краја IX века“.¹¹⁰²

Радојчић наставља покушаје из ранијих радова да открије западне скрипторије које су утицале на српске илуминаторе.

У својим истраживањима он је дошао пред „привидни парадокс“ да су минијатуре насликане на прелазу између 14. и 15. столећа ближе предлошцима из 9. и 10. столећа од оних које су настале око 1240. године.¹¹⁰³

Тези да је тзв. техничка тератологија настала из народне примитивне тератологије, уз прилив романских елемената, Радојчић супроставља тезу да су предлошци славенским рукописима дошли са Запада.

Бележи да је и сам на почетку истраживања имао „утисак да су ти прастари елементи западњачке уметности сувише спорадични и да су били нека ретардирана, периферна појава изгубљена у мору једне уметности сасвим другог карактера“.¹¹⁰⁴ Радојчићу је неспорна „зависност `техничког тератолошког` стила у словенским рукописима од западне каролиншке и посткаролиншке уметности“, али му је сложено „питање: где су се те две хронолошки и просторно толико одвојене уметности среле“.¹¹⁰⁵

Трагајући за одговором на ово питање, Радојчић на основу хиландарског *Шестоднева* закључује да у Србији Уроша Првог постоје два интелектуална слоја – један „који прима и схвата уметност сопоћанских фресака и слој који се бави,

¹¹⁰¹ Исто, 169.

¹¹⁰² Исто, 170.

¹¹⁰³ Исто, 171.

¹¹⁰⁴ Исто, 172.

¹¹⁰⁵ Исто, 174.

везан строгим законима традиције, копирањем и настављањем неких веома поштованих, архаичних праузора“. Текст *Шестоднева* који је наручио Доментијан, и у коме се у Фотијевом духу спомињу уз црквене оце и Галес, Аристотел, Платон, Демокрит и други философи, уклапа се у традиције српског класицизма 13. столећа, али је уз текст из византијског класицизма касног 9. столећа у рукопис ушла орнаментика 9. столећа страног западњачког порекла.¹¹⁰⁶

Следеће питање које Радојчић поставља је преко којих је посредника за рукописе 13. столећа преузета западна орнаментика раног 9. столећа. Сматра се да је Јован Егзарх написао *Шестоднев* око 900. године. Да би објаснио присуство западњачких орнамената у тексту, можда и оригинала, Радојчић се враћа до времена које претходи мисијама Тирила и Методија у Великој Моравској,¹¹⁰⁷ у време у коме се спомињу западњачке нарочито ирско-шкотске мисије међу Словенима на подручју Пасаве и Салцбурга. Међутим, тиме је, како сам каже, „трагајући за изворима“ западњачког порекла тератолошких застава у словенским рукописима запао у „проблеме једне теорије која“ му се „никада није чинила сувише убедљива – а која би“ му, кад би јој веровао, „много ишла на руку.“ Наиме, чешки археолог Цибулка открио је да црква из времена пре деловања Тирила и Методија на локалитету Модра код Велехрада има ирско-шкотску основу.¹¹⁰⁸ Неовисно о тенденциозним полемикама око приоритета покрштавања у Чешкој Радојчић закључује да је до контакта Словена са раном средњовековном иницијалном орнаментиком могло доћи најпре у Моравској и на крајњим западним границама Словена.¹¹⁰⁹

Прогнани први ученици солунске браће враћају се у крајеве северно од Солуна и постављају „темеље новим скрипторијима у Македонији и суседним областима, нарочито Бугарској, која је као снажни политички центар свакако привлачила избеглице из `Горње Мораве`“. Ти књигописци и илуминатори пренели су западњачку орнаментику у Македонију и Бугарску. И први *Шестоднев* је могао имати заставу која се сачувала и у хиландарском *Шестодневу*. Она је деформисани

¹¹⁰⁶ Исто, 175.

¹¹⁰⁷ Исто, 176.

¹¹⁰⁸ Исто, 177.

¹¹⁰⁹ Исто, 178.

ирско-шкотски орнамент без трага византијских елемената. Руска конструкција о тератолошком стилу је била вештачка целина са превише хетерогених елемената у себи и истраживачи су се кретали по прешироком простору и у прешироким хронолошким оквирима.¹¹¹⁰ Радојчић каже да су њега искуства са истраживањем словенских књига на Светој Гори и библиотекама Москве и Лењинграда учврстила у убеђењу да се „што стриктније држим компактних стилских целина“. Он је, идући тим путем, сродне заставице четири рукописа сузио на „један хомогени стилски израз и на одређену територију (Солун, Света Гора, Македонија) и на историјски оквир од друге половине 9. столећа до прве четвртине 10. столећа.

„Уметност македонских библогографа само је трајала – и тако је постала нека врста скамењене старине коју притискује терет ауторитета и светости угледне традиције.“ Сећања на ћирило-методска времена су их обавезивала и они су понављали садржај књига па и сам облик у целини. Боје које се понављају су црвена, зелена и жута.

„Кад се једном расчлане суштински хетерогени елементи који су без суштинских разлога окупљени у `техничку тератологију` моћи ће се приступити следећој фази испитивања: иницијали оних орнамената и иницијала у којима се јасно испољава знатно виша способност уметничког стваралаштва: вешта и самостална моћ слободног одабирања романских и византијских елемената. Према томе наша строгост избора не своди се на вештачко сужавање проблема; чини нам се да је овај поступак испитивања знатно одређенији.“¹¹¹¹

Овим је речима Радојчић прецизно одредио своју методу истраживања историјско-уметничке теме и одвојио је од оне руске која се, како је написао на почетку студије, испољава „и данас у хаотичном мешању и састављању стилски хетерогеног материјала“ и „произвољном“ научном испитивању. Али, чини се да је основни проблем са овом методом пре свега у томе што се „поступци палеографске или филолошке анализе примењују (...) у истраживању дела која су по свом карактеру ипак израз уметничког стварања“.¹¹¹²

¹¹¹⁰ Исто, 179.

¹¹¹¹ Исто, 180.

¹¹¹² Исто, 170.

За Радојчића је уметност заставе хиландарског *Шестоднева* која је истовремено и укалупљена и хаотична, а коју су неки (Борн) видели као испољење душевне болести аутора, била уметност која улази у „стил“ којим су се служили готово сви млади народи раног средњег века.¹¹¹³

Иконе

Целине приказа фресака, минијатура и икона Радојчић је повезивао у јединствену историју српског сликарства или укључивао у јединствену целину српске уметности. Видео их је као посебне врсте које у једној или другој целини имају посебне односе и различита места. У неким периодима нпр. минијатура је била доминантна у односу на зидну слику тако да је утицала не само на стил већ и на димензије зидне слике. Сваки од ових жанрова српског сликарства имао је своје специфичне карактеристике и, по Радојчићевој процени, само је унутар свога аутономног света могао да досегне властити врхунац. Врхунац зидног сликарства у Сопоћанима, чије су карактеристике монументалност и епичност, није постигнут само досезањем хеленистичких канона лепоте већ и елиминацијом било какве експресије и нарације карактеристичне за стил минијатура. Посебност стила икона је у минуциозности сликарског поступка и самосталности призора у сликарском програму, самосталности која има извор у портативности иконе.

У српској историји уметности било је и пре Радојчића радова који су били мањи или већи прегледи целине архитектуре и монументалног сликарства. Први синтетички поглед на српске иконе са теоријом иконе, њеном праисторијом и историјом, са изношењем њених врста и намена и представљањем иконописаца дао је тек он 1941. године у књизи *Старине Црквеног музеја у Скопљу*.¹¹¹⁴

Иконе, по његовој процени, „као светиња и као уметничка драгоценост“ заузимају највише место у старом сликарству. Значај икона Радојчић показује кроз наводе из житијских и правних списа.¹¹¹⁵ Анализа форме икона и њиховог стилског развоја, међутим, у овом приказу у потпуности изостају. У приказу се исцрпно

¹¹¹³ Исто, 181.

¹¹¹⁴ Светозар Радојчић, *Старине Црквеног музеја у Скопљу*, (репринт из 1969), 54 – 63.

¹¹¹⁵ Исто, 54 и 58.

набрајају поједине врсте икона по критеријуму њиховог поштовања уз навођење примера из српског корпуса за поједину врсту. Указао је и на својеврсни проблем са посебном врстом икона, чудотворним иконама и иконама реликвијарима, у којима су се налазили делови часног крста и мошти светих, због тога што су оне измицале захтеву теолога да се поштује насликани, а не икона као предмет.¹¹¹⁶

Преглед почиње са фреско иконама Студенице и Сопоћана.¹¹¹⁷

Поред чудотворних и престоних икона, биле су нарочито цењене српске вотивне иконе које су владари поклањали црквама по целом свету.¹¹¹⁸ Житијске иконе Радојчић сматра старијим од хришћанства.¹¹¹⁹ Минејне иконе су „мале празничне и светитељске иконе за целивање“ на којима су „чрез вес год образи свјатих написати.“¹¹²⁰ Посебна врста икона су и иконе са сценама погребна („успенија“) српских ктитора и светитеља, чији је циљ био чување сећања на дан смрти покојника.

Остале врсте икона које Радојчић наводи су иконе које су стављане и на полијелеј, затим иконе-ставротекe и на крају иконе од разних драгоценостијих материјала које су ношене око врата, „о грле“.¹¹²¹ Срби су Русима, уз остало, у 17. столећу поклањали и иконе ове врсте – панагије резане у кипарису и шимширу, или ливене. По црквама на југу се налазе и иконе поклони ходочасника који су походили света места. Међу њима је ретко која од неке веће уметничке вредности. Преглед иконописаца Радојчић почиње са солунским мајсторима који су радили Светом Сави иконе за манастир Филокал.¹¹²² Констатоваће да након успона иконописа после обнове Пећке патријаршије 1557. године квалитет рада иконописаца који су махом монаси и свештеници, значајно опада почетком 18. столећа због чега је, да би заштитио квалитет икона, Арсеније IV Шакабента 6. јула 1742. године објавио циркулар у коме се наводи да су недоучени сликари „богомерзи, а не иконописци“.¹¹²³

¹¹¹⁶ Исто, 57.

¹¹¹⁷ Исто, 56.

¹¹¹⁸ Исто, 58.

¹¹¹⁹ Исто, 59.

¹¹²⁰ Исто, 60.

¹¹²¹ Исто, 61.

¹¹²² Исто, 62.

¹¹²³ Исто, 63.

Иконописање почетком 19. столећа у „Јужној Србији“ изводе лаици у чије је руке, у то време, прешло и сво црквено сликарство. Пример тога сликарства су иконе Св. Спаса или Св. Димитрија из фонда Музеја, рад галичког мајстора. Радојчић процењује да је тај иконопис срећна комбинација „старог иконописа, реалистичких детаља и свежег колорита“ који много подсећа на галички вез. То су „мала ремек дела“, конзервативна, али нарочитог стила. Ово сликарство, обележено побожношћу, здрављем и сеоском лепотом за које Радојчић није штедео речи похвале, тридесетих година 19. столећа почиње да губи своје особине поводећи се за укусом грађана-скоројевића.¹¹²⁴

Од материјала који је сакупио на студијском путу на Хиландар 1952. године објавио је Радојчић најпре чланак *Хиландарске иконе Светог Саве и Светог Симеона – Стевана Немање* (1953), које обрађују хиландарску групу „киторских икона“ Св. Саве и Св. Симеона. Киторске иконе су оне које настају у сликарским радионицама при великим манастирима: то су у Морачи иконе Стефана, сина Вукановог, у Дечанима иконе Стевана Дечанског; писани споменици помињу да су раванички монаси ширили култ кнеза Лазара, а руски документи да су хиландарске киторске иконе у више наврата у 16. и 17. столећу доношене у Русију.

Радојчић презентује историјат приказивања Немање и Саве на основу писаних докумената, а затим прелази на иконографске моделе њиховог приказивања од Милешеве до њихових приказа на иконама по узору на графике у 18. столећу. При томе он узима у обзир и приказе српских светитеља који се не налазе само у Хиландару или на Светој гори већ све релевантне од Кареје, преко Мораче до Загреба и Букурешта. То што се светитељи у целини сликају чешће заједно него одвојено Радојчић види као утицај Хиландараца; јасно је, пише он, „да су увек једнако сликане фреске Св. Саве и Св. Симеона у ствари копије популарних хиландарских икона оба светитеља“.¹¹²⁵

Ликови светитеља се по старој иконографској схеми која је задржала „портретску истинитост представљених“ приказују до пред крај 17. столећа, али се

¹¹²⁴ Исто, 64.

¹¹²⁵ *Хиландарске иконе Светог Саве и Светог Симеона*, у: Гласник Српске православне цркве 1 – 2, Београд 1953, 30.

већ у овом столећу појављују њихове иконе које раде страни мајстори „који невезани традицијама дају добре иконе, али са јако типизованим, уопштеним физиономијама“. Радојчић претпоставља да су то радови влашких или грчких мајстора са румунског двора.

У 18. столећу престаје да ради сликарска радионица у Хиландару, а путујући сликари бирају за узор својих икона најчешће стране обрасце. У 18. столећу тако настаје нови тип „хиландарске ктиторске иконе“ који приказује српске светитеље како између себе држе модел хиландарске саборне цркве што Радојчић повезује са угледањем на штампане иконе Св. Петра и Св. Павла који, такође, између себе држе цркву.¹¹²⁶

У овом чланку Радојчић је готово искључиво пратио кретање теме приказане на икони. У још неколико текстова у којима је монографски обрађивао иконе био је заинтересован у првом реду за њихову иконографију. Пре рата објавио је студију о икони *Хвалите Господа* из Кучевишта (1939), а 1964. рад о хиландарској икони *Una poenitentum*, заинтересован пре свега за иконографију Марије Египатске и време у коме је ова светитељка постала популарна. Између ова два рада објавио је 1956. на италијанском текст о икони патријарха Пајсија која се налази у Националном музеју у Равени.¹¹²⁷ Интересантност ове иконе Радојчић је пре свега видео у томе што се на њој налазе подаци о наручиоцу и аутору. Икона је настала 16 година након смрти патријарха, а Радојчић претпоставља да је она копија неког патријарховог портрета-минијатуре из неког украшеног рукописа „о животу цара Уроша, који је 1642. Пајсије писао“. Он такође претпоставља да је узор приказу патријарха Пајсија минијатурни портрет митрополита Јакова из Сера из 1354, а не временски ближе и сличније иконе са приказом руских светих пустињака од 16. до 18. столећа.

Икону је наручио „кир Стојан“, Београђанин, који је вероватно потоњи хиландарски монах Сава. Трећа личност коју спомиње натпис на икони је сликар

¹¹²⁶ Исто, 31.

¹¹²⁷ *Ritratto del patriarca serbo Pajsij nel Museo Nazionale di Ravenna*, Felix Ravenna LXX, 1956, 31 – 37. Наводимо по: *Портрет патријарха Пајсија у Националном музеју у Равени*, у: *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 283 – 286.

Јован. Икона чији квалитет Радојчић проглашава скромним је из зреле фазе стила мајстора Јована која ће утицати на последње иконописце 17. столећа.

Радојчић свој други шири преглед српског иконописа *Српске иконе од XII века до 1459 године* почиње неуобичајеном тврдњом: да икона тек при крају своје историје, изван хронолошких граница средњег века, постаје „огледало религиозне мистике и средњовековног схватања“. Он исказује уверење да икона заиста ни по имену ни по техници нити по садржини не спада у типичну средњовековну уметност. Средњовековне иконе уопште, па тако и српске, имају у себи више елемената касноантичке портативне слике него оних које их вежу за средњовековну религиозну идеју.

Оригиналне особине српских икона 13. и 14. столећа су већа „склоност ка реализму“ него код византијских узора. „У форми нешто опорији, у колориту знатно живљи, српски сликари икона неговали су стил у коме су нарочито истицани осећајни елементи.“ Радојчић износи претпоставку да су можда „словенске варијанте византијског иконописа на српском земљишту XIV и раног XV“ унутар којих је била наглашена осећајна црта, биле посредници између Цариграда и руске иконописне школе Андреја Рубљова.¹¹²⁸

Радојчић констатује да дотадашња испитивања српских икона нису пружила довољно критеријума по којима би се „могле тачно да утврде било стилске било иконографске особине српских икона“. Кондаков је (Руска икона II, Праг 1933) покушао да по типу Богородице одвоји српске од грчких икона, међутим сви су се његови први закључци показали као преурањени. Садашњи оскудни материјал „може се доста сигурно класификовати и датирати само на један начин, ако се ретке иконе упореде са богатим компаративним материјалом који пружа зидно сликарство.¹¹²⁹

Након прегледа историјске литературе у којој се спомињу иконе Радојчић прелази на преглед сачуваних икона. Почиње са хиландарском иконом Богородице Одигитрије. Повезује је са Богородицом са зидног мозаика равенске базилике Урсиане, са апсидалним мозаиком Сан Ђуста у Трсту те са Одигитријом из

¹¹²⁸ *Српске иконе од XII века до 1459 године*, Београд 1960, 3. (На немачком објављено 1956.)

¹¹²⁹ *Исто*, 4.

Торчела.¹¹³⁰ Најстарији икона која би се могла приписати српском мајстору је Мандалион из Лаона.¹¹³¹

Преглед завршава са иконом Светог Саве и Светог Симеона из Народног музеја у Београду.¹¹³²

Свој рад Радојчић представља као „први покушај да се главни материјал за историју српске иконе прикупи на једном месту, да се датира и стави у неке врсте синхронизовану табелу уз фреске“. „Стилска сагласност између фресака и икона која се већ сада доста јасно назире, не пружа прецизне одговоре на основна питања: да ли је икона увек била водећи облик у старом српском сликарству, као носилац нових садржина и нових стилова, и да ли је она, квалитативно, најдрагоценији део стваралаштва истих мајстора који су сликали фреске, иконе и минијатуре.“ Док нам сачуване иконе и фреске Евтихија, Михаила, митрополита Јована и његовог брата Макарија показују да су они у „иконама стварали своја главна ремек дела“, дечански мајстори су били бољи као сликари фресака.¹¹³³

У уводном текст за каталог изложбе *Иконе Југославије*¹¹³⁴ Радојчић понавља своје уверење „да је на Балкану иконопис пре стварања високог иконостаса био водећи и најплеменитији израз сликарства“.

Следећи у низу радова о иконама је *Иконе Србије и Македоније*.¹¹³⁵ У њему Радојчић разради теме даје више простора и јаче акцентира неке моменте из претходног текста, нпр. специфичности иконе у односу на фреску и минијатуру и специфичност словенске уметности икона у односу на византијску. Наглашенија је и посредничка улога иконе: икона је „као најплеменитији израз византијског сликарства била истовремено репрезентант највиших уметничких квалитета и први весник нових цариградских тенденција у далеким граничним областима“.

И овде ће Радојчић поновити да је на основу руских икона 16. и 17. столећа „створена модерна легенда о претежно мистичном карактеру источне иконе“. Али,

¹¹³⁰ Исто, 6.

¹¹³¹ Исто, 7.

¹¹³² Исто, 18.

¹¹³³ Исто, 19.

¹¹³⁴ „Уводна реч“ у каталогу „Иконе Југославије“, 1961.

¹¹³⁵ *Иконе Србије и Македоније*, 1961.

материјал са Синаја и из македонских и српских манастира показује порекло иконе у античком сликарству и то да је она све до 15. столећа задржала битне особине античке слике.

До пада Цариграда владало је јединство источнохришћанске уметности, а иконопис је имао уобичајене теме: „Икона је била или репрезентативна слика или скромнији портрет свете личности, или верна илустрација догађаја; у ређим случајевима икона је тумачила сложеније теме, преузимајући мотиве из минијатурног или зидног сликарства.“ У поствизантијском периоду наши се иконописци одвајају од италовизантијских мајстора одбијајући западњачке елементе. У 16. и 17. столећу у готово посељаченој средини српски и македонски мајстори негују иконопис који „често изненађује својим квалитетима“. Код најбољих српских мајстора 16. столећа примећују се одједи руског иконописа.¹¹³⁶ После обнове српске Патријаршије 1557. године јавља се као ватромет „неколико талентованих мајстора чудних реалиста и фанатика у исти мах“: Лонгин, Ђорђе Митрофановић, Јован, и Андрија Раичевић. Они су у необичној ренесанси под Турцима испољавали уз сликарске и своје таленте писаца. После сеобе крајем 17. столећа, у новој средини „мање талентовани наставили су свој посао као занатлије сликајући наивне иконе за сељаке. Иконописци већих амбиција прекинули су коначно са традиционалним сликарством и пошли у школе западних мајстора“. Као на почетку у 12, и на крају у 18. столећу „људи из примитивне средине, одгојени у традицијама сасвим застарелог сликарства показали су чудну моћ сналажења и преображавања“. Али, и унутар барока и рококоа они задржавају „живо присутну и у целини сачувану сву последњу лепоту старе уметности“. Крачун као некада Ел Греко „дочарава новим средствима стару лепоту“. Мајстори карловачких митрополита Крачун и Чешљар успели су да измире „лепоте супротних светова и да их жестином свога талента споје у целине егзотичне импресивности (...) на раскошним иконостасима српских цркава касног XVIII века“.

„Македонске и српске иконе немају својих почетних облика“, пошто словенска средина до почетка 12. столећа није била способна да прихвати

¹¹³⁶ Исто, VI.

византијско сликарство икона. О наивном приступу византијским узорима сведочи цртеж иконе Богородице Утехе у Призренском јеванђељу. Њени облици подсећају на деформације византијских узора у западним рукописима 8. столећа. Али, већ и на тим наивним репликама избијају тенденције које ће и на развијеним иконама бити типичне: склоност ка реализму, жеља да се прикаже интимни однос мајке и детета или касније толико чест мотив у македонским манастирима „взигранија младенца“.¹¹³⁷

Оно што је ново на већ устаљеном византијском типу је „ведра једноставност цртежа“, тип мајке са словенским цртама и „нарочито јасни, снажни колорит“.

Након набрајања икона 13. столећа којих је мало и које су сачуване у Француској, Италији и Шпанији, Радојчић даје опширан приказ охридских, па затим дечанских икона као најбоље очуване целине из прве половине 14. столећа, које приписује которским иконописцима.¹¹³⁸ На примеру Богородице Елеусе која је рађена по цариградском узору по коме и фреско-икона у Кахри-цамији Радојчић указује на разлике између српског и цариградског сликарства. Цариградска је „педантно цртана, споро сликана и меко моделисана“ и скоро „преоптерећена компликованошћу фино варираних испреплетених појединости“. Дечански мајстор „не задржава се на финесама, он слика брзо, оштро, остављајући крупне форме и широке површине, стварајући на тај начин дело свежије и импресивније од узора“.¹¹³⁹ Преко икона из хиландарског чина, затим иконе Христа Спаситеља и Животодавца митрополита Јована, погановске иконе Богородице и Св. Јован Богослова, са *Чудом у солунском манастиру бл. Давида* на реверсу, долази до икона Св. Димитрија и Св. Саве и Св. Симеона које су продукти углађеног и сентименталног сликарства касног 14. столећа.¹¹⁴⁰

Од 1494. године Срби издају илустроване штампане књиге са дрворезима на којима су ликови рађени „као графичке имитације сликаних икона“, итало-грчког, касније критског сликарства. Током 16. столећа иконопис по унутрашњости

¹¹³⁷ Исто, VII.

¹¹³⁸ Исто, X.

¹¹³⁹ Исто, XI.

¹¹⁴⁰ Исто, XII.

Балкана понавља старе поштоване узоре. Лонгин ради по узорима из 14. столећа, а како Радојчић процењује, његова „конзервативна уметност, јако потчињена литерарним тенденцијама, више је занимљива са теолошко идејне стране“.¹¹⁴¹

Највећи српски сликар турског периода Ђорђе Митрофановић гради оригинални стил кроз ослобађање од итали-грчке чврсте моделације којом се користио у младости. Он попут руских иконописаца ради брзи и лаки цртеж неоптерећен детаљима. Колорит му некад подсећа на палете моравских сликара.

Касно српско религиозно сликарство имало је две струје: монашку и популарну и обе су тежиле „своме крају“. „Стил манастирских иконописаца постепено се затвара у строге, тамне, непомичне, свечано симетричне уређене композиције. Пећка икона *Сабора* није напуштена „уметност необавештених – то је у својој чистоти сажета, догмом дефинисана уметност, непомирљива и неприлагодљива, која умире држећи се принципа своје естетике. Без уопштавања смело би се рећи да је ова уметност у XVII веку не само најлегитимнији потомак византијске концепције слике, већ – у историјском развоју посматран – крајњи резултат касноантичких и византиских схватања, иконе уопште“. Мање склон аскетизму је анонимни сликар *Претече* из Музеја Српске патријаршије који се богато служи орнаментом. Реализам се донекле задржава на иконама портретима попут портрета патријарха Пајсија из Равене.

На северу од Саве и Дунава, међу новом грађанском класом која се начином живота приклонила Западу, стара икона није могла да се одржи и повукла се „у скромнију, заосталију, средину сељака избеглица“. Високи клир је циркуларима у 18. столећу сузбијао делатност сеоских сликара забрањујући црквеним општинама „да наручују и купују `богомрске` иконе неуких мазала“.¹¹⁴² Под заштитом карловачких митрополита настају вишеспратни рококо оквири са приказима који, премда рађени у новом стилу, „задржавају у себи идејне и сликарске вредности икона“. Крачунов Св. Ђорђе, премда барокно костимиран, нема „лик угојеног барокног ратника“. То је калуђер у барокној ношњи којег је створила генерација мајстора „која је успела да се укључи у културу и уметност Запада, а да при том

¹¹⁴¹ Исто, XIII.

¹¹⁴² Исто, XIV.

задржи свој лик и снагу своје духовне садржине“. Српски иконопис Радојчић проглашава „последњом религиозном уметношћу Европе“ која се гаси у првим годинама 19. столећа.¹¹⁴³

Последњи Радојчићев рад у низу синтетичких радова о иконама је *Иконе у Југославији*.¹¹⁴⁴ И у њему је почетак посвећен указивању на погрешно схватање да је икона „окована традицијама“. Радојчић понавља да је она баш супротно „често била носилац нових уметничких идеја“ због тога што је и „у средњем веку и у столећима турске власти лако циркулисала преко граница појединих балканских нација“.¹¹⁴⁵ „Икона великог мајстора пренесена у крајеве културне провинције морала је имати изванредну привлачну моћ и вредност узора.“

Можда је најзначајнија карактеристика овога рада истраживање стила сачуваних икона пре свега кроз поређења са сликарством фресака.

Радојчићев и овде указује на „једва приметне особине националних уметности“. Свесног супростављања с византијским узорима није било. „Спонтане црте словенског карактера избијају спонтано и оне су утолико драгоценије: у епској ширини приче, у жестини темперамента, у инсистирању на већ својој културној традицији и на оној једва ухватљивој посебности физичке лепоте која се из околине преноси на златну површину иконе.“ Тим истим уметничким изразом повезан је у српском сликарству иконопис и живопис.

Оцену да је однос иконе и фреске био хармоничан Радојчић доноси на основу охридске уметности 11. столећа и то на основу приказа икона у фреско техници у Светој Софији пошто није сачувана ниједна охридска икона из тога периода.¹¹⁴⁶

О историјату икона пише на основу података из хагиографија и на основу сачуваних икона: најстарија српска икона је Одигитрија из Хиландара изведена у мозаику. Радојчић истиче и њену повезаност са зидним сликарством пошто је

¹¹⁴³ Исто, XV.

¹¹⁴⁴ *Иконе у Југославији*, у: *Ikone sa Balkana: Sinaj, Grčka, Bugarska, Jugoslavija*, Beograd 1972. (Објављене на немачком 1965.)

¹¹⁴⁵ Исто, LVII.

¹¹⁴⁶ Исто, LVIII.

рађена доста крупним каменчићима. Пошто је стилски блиска венецијанско-византинским радовима мисли да је настала на источним обалама Јадрана. Приказ и даље наставља иконама у фреско-техници. У Студеници „тип Богородичиног лика већ је изразито словенски; нешто упрошћен цртеж и ведре светле боје дају овом сликарству извесну лирику и интимност, црте које су стране иконама цариградског и солунског порекла“. У изгорелом Призренском јеванђељу из 13. столећа налазиле су се две минијатуре „које су у суштини наивне копије икона“. Једна дочарава изглед Богородице Пелагонске, а друга Богородице Утехе, чиме показују да је свеже и слободније приказивање материнства Богородице и детињства Христовог код Срба било омиљена тема.¹¹⁴⁷

У време палеолошке ренесансе кретање стила охридских икона одговара развоју стила фресака. Под утицајем романо-византијске уметности са Јадранске обале настала је фреско-икона Христа Хранитеља у Љевишкој и икона Светих Петра и Павла у ризници Светог Петра у Риму. По сачуваним иконама из 13. столећа види се да је иконопис био стилски и квалитетно неуједначен.¹¹⁴⁸ „Једино из писаних извора може се закључити да је икона у XIII веку била највише поштована врста сликарства.“ И у уметности Европе око 1300. године долази до доминације сликарства на таблама. Преображај од камене олтарне преграде у иконостас траје на Балкану од 13. до 17. столећа и снажно утиче на развој иконописа и употребу најразноврснијих типова икона: „од `великих` празничних, процесијских и календарских икона до минијатурних имитација иконостаса, икона-амулета и икона-реликвијара“.¹¹⁴⁹

Стављањем икона у интерколумније крајем 13. и почетком 14. столећа икона се спушта и „хуманизује“ пошто је на „равној нози“ са онима који је поштују и целивају. Близина очију посматрача је условила и прецизнију обраду. Те велике иконе се приликом свечаности за велике празнике износе из цркава што условљава да имају нарочите засеке за носаче и да су сликане са обе стране.

Већ по именима икона се види да су оне цариградског порекла. Богородица Перивлептос из Охрида вероватно понавља икону из истоименог манастира

¹¹⁴⁷ Исто, LIX.

¹¹⁴⁸ Исто, LX.

¹¹⁴⁹ Исто, LXI.

подигнутог у Цариграду у 11. столећу. На њој је очито „колико су лична схватања и разни темпераменти могли да унесу јаке контрасте у сликарство које је, особито у првим деценијама XIV века, стално тежило ка јединству стила“.¹¹⁵⁰

Следи опис осталих охридских икона уз повезивање са сликарством фресака: иконе *Кристења* и *Силаска у ад* припадају варијанти раног стила Палеолога „која би се смела назвати романтичном“, а у којој су рађене фреске Краљеве цркве и Грачанице.

Хиландарска икона *Ваведенија*, српски сигнирана, показује „како су српски мајстори примали и модификовали класицизам Палеолога“. Срби су јаче везани за традицију: у цртежу имају „чвршћи линеаризам који подсећа на уметност касних Комнина“, а у нове цариградске елементе уносе „реалистичку црту у покретима и сентименталном изразу“.¹¹⁵¹ Дечанске иконе које припадају мајсторима которске *piturae graece* који и кад копирају цариградске узорост остају верни српским специфичностима: „жаркој боји и облицима живе лепоте, не тражећи инспирације са ликов мраморних рељефа“.

Ремек дело зреле фазе ренесансе Палеолога је икона *Кристење* у Народном музеју у Београду. Док је охридско *Кристење* и „класична и романтична икона“, београдска је у садржини сложена и претрпана фигурама и „у исти мах је и прича и симбол и визија“.¹¹⁵²

Диптих деспота Томе Прељубовића је сликао мајстор Преображења Христовог у Метеорима.

Икона *Петозарних мученика* из Хиландара, иконица *Симеона и Саве* из Београда и, у мањој мери, Св. Димитрије из Музеја примењене уметности у Београду су блиске моравском сликарству Каленића и његовим узорима с почетака 14. столећа. Са монументалним сликарством 13. столећа повезане су иконе Деизиса из саборне цркве у Хиландару са атлетски горостасним фигурама које подсећају на Микеланђела и икона *Христа Животодавца* митрополита Јована. Икону *Богородице Пелагонске*, рад митрополитовог брата Макарије чије иконописање

¹¹⁵⁰ Исто, LXII.

¹¹⁵¹ Исто, LXIII.

¹¹⁵² Исто, LXIV.

плаћају већ турски поданици, Радојчић сматра више историјским него уметничким спомеником.¹¹⁵³

Крајем 15. и у првој половини 16. столећа у Венецији, у штампарији Божидара и Виченца Вуковића, према иконама се штампају дрворези у књигама који су касније послужили живописцима као узор за сликање икона.

Као и у свим досадашњим Радојчићевим приказима српског иконописа, и овај садржи делове у којима се приказује развој иконостаса. Најстарији високи, дрвени и позлаћени иконостаси у балканским црквама потичу из 16. столећа. За њих се тврди да су светогорског порекла, премда су се појавили истовремено на Балкану и на Атосу. Нови иконостас, „дело дрворезбара и иконописаца коначно је утврдио примат иконе у сликаном програму балканских цркава“.

У временима турске власти „јачко инсистирање на ортодоксији“ биће константа иконописа у унутрашњости Балкана два столећа. Српски иконописци избегавају западњачки натурализам, убаце неки оријентални детаљ или руску стилизацију, али се упорно држе старих идеала, понајпре сликарства 14. столећа. Њима су старе иконе импоновале и као култни и као уметнички предмет.¹¹⁵⁴ То сликарство из 16. столећа, које се разликовало од итало-грчког и руског, било је нарочито тражено у Русији. „Од старе српске склоности ка причи задржао се и наративни карактер и у касном стилу XVI и XVII века.“ Из тога времена честе су житијске иконе. У сценама житија није се илустровани догађај приказивао „као реалистички схваћено збивање: прича се на бројним касним српским иконама увек претапала или у уређену свечаност, или у драматичну експресивну пантомиму, или у скоро дечију представу лутака, али увек у византијском стилу без страних елемената ренесансно-барокних концепција“.¹¹⁵⁵

Иконе се од 16. столећа раслојавају по квалитету на вашарску робу за масовну продају сељацима и потписане иконе водећих мајстора. Један од водећих био је Лонгин, који после обнове Патријаршије 1557. године, када у уметности „сликарство икона заузима главно место“, постаје први велики мајстор пећких патријарха.

¹¹⁵³ Исто, LXV.

¹¹⁵⁴ Исто, LXVI.

¹¹⁵⁵ Исто, LXVII.

Радојчићу је највећи сликар турских времена био Ђорђе Митрофановић, који се формирао у Хиландару. Ученици су му Јован и Козма.¹¹⁵⁶ На Козминој икони Св. Саве и Св. Симеона у Морачи се види да он познаје холандско сликарство, али „потчињава своју уметност столетним законима византијске уметности“ и само неким детаљем који не нарушава целину показује своју „обавештеност о уметничким приликама на Западу“.

Последњу генерацију иконописаца чине Данило из Хиландара, Радул и Авесалом Вујичић, монах из Мораче, „немирни авантуриста и фини сликар“.¹¹⁵⁷ „Касно сликарство српских икона, строго одвојено од природе, одржавало се захваљујући живој фантазији црногорских монаха-сликара до краја XVII века.“ После 1690. „танки слој образованих који је неговао црквено сликарство преселио (...) се у крајеве северно од Саве“. Тиме „се коначно изгубила друштвена и материјална основа старе уметности“.

„Кад су пресахнули извори религиозне инспирације и кад је цео стваралачки поступак сликара уметника измењен, престао је и живот иконе.“

Приказ српских икона од 12. до 18. столећа Радојчић завршава подсећањем да се у посланици коју зограф Јосиф упућује Симону Ушакову, „као представник архаичног стила стално (...) напада Србин, архиђакон Јован Плећковић. Став Срба био је схватљив: као најзападнији православни народ, јако изложен пропаганди и методама Уније, они су најупорније, жешће него Грци, инсистирали на ортодоксији своје уметности. Из конфесионалних разлога љубоморно чувани стари стил српских икона остао је скоро нетакнут од утицаја ренесансне и барокне уметности до краја XVII века“.¹¹⁵⁸

Икона је за Радојчића најсликовнија од свих врста сликарства – она је за разлику од фреске, која је везана за архитектуру и условљена њоме и литургијским потребама, и за разлику од минијатуре, која је везана за текст и нарацију у тексту – слободна. Можда због тога у синтетичким радовима о иконама Радојчић више него

¹¹⁵⁶ О Јовану-Козми види: Здравко Кајмаковић, *Козма – Јован*, Зборник за ликовне уметности 13, (Нови Сад 1977), 99 – 122.

¹¹⁵⁷ *Исто*, LXVIII.

¹¹⁵⁸ *Исто*, LIX.

у текстовима о минијатурама и фрескама посвећује пажњу теорији слике и у њима ту теорију најпре и износи. Увек наглашава улогу иконе у преношењу уметничких утицаја што јој омогућује њена портативност. После тога следи преглед и историјат постојећих икона које су у вези са Србима, па препознавање међу њима оних са српским националним ликовним карактеристикама. Пратиће однос иконе и фреске, њену позицију на хијерархијској лествици сликарских родова у одређеном стилском периоду, затим колико је иконописни начин присутан у живопису, а колико је нарација минијатура на икони. У првом раду у коме је изнео шири поглед на српске иконе исцрпно је набројао врсте икона од оних на зиду до оних на амулетима, а сви Радојчићеви синтетички радови о иконама представљају развој иконостаса од једноставне олтарне преграде до вишеспратног рококо носача слика који, по његовом мишљењу, потврђују доминацију иконе као врсте сликарства у православним црквама.

Пластика

Веома је мали број посебних Радојчићевих студија или чланака у којима обрађује само скулптуру или архитектуру. Његове погледе на ове родове ликовне уметности налазимо само у његовим општим прегледима српске уметности или појединим приказима радова других историчара уметности. Скулптуру, и то искључиво рељеф, издвојено је тематизовао само у неколико радова и то пре свега због њене техничке, па и физичке близине са иконом, затим због иконографски интересантних приказа или због њене повезаности са минијатурама у појединим периодима.

Тако он као циљ студије *За историју сребрног рељефа у византијској уметности*¹¹⁵⁹ поставља скретање пажње на неке, како му се чини, „мање познате рељефе који се могу са доста сигурности упоредити са сликарским радовима свога доба“.¹¹⁶⁰

¹¹⁵⁹ *За историју сребрног рељефа у византијској уметности*. Наводимо по: Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975. (Објављено на немачком 1966.)

¹¹⁶⁰ *Исто*, 72.

Са темом икона сребрни рељеф није повезан простом чињеницом да се налази на њима. Радојчић подсећа да су ови рељефи уз мозаике са приказом Митре или Херкула исходиште житијских икона.¹¹⁶¹ Заштитне иконе, реликвијари које се носе „о грлу“ – *Encolpion* – са ликовима ратника Св. Димитрија и Св. Ђорђа или Флора и Лавра до „појединости понављају рељефе-амулете Диоскура“.¹¹⁶²

На сребрним оквирима на иконама Богородице појављују се већ од 11. столећа ликови пророка, а на иконама Христа апостоли. У почетку су куцани рељефи јако зависни од рељефа у слоновој кости из 10. столећа.¹¹⁶³

Анализу рељефа почиње са анализом оквира охридског монументалног диптиха *Благовести* и то његове иконографије.¹¹⁶⁴ Анализи форме приступа компаративно: и ликове и орнамент рељефа упоређује са ликовима и орнаментима у минијатурама и монументалном сликарству. Радојчић анализира и писмо. Следи датовање и одређивање места настанка.¹¹⁶⁵ Спроведена анализа форме упућује на 11. столеће и на Цариград као место настанка.

Рељефи 12. столећа зависни су од „маргиналних и у текст интерполираних минијатура у рукописима“. Међутим, уз њих постоје и такви који су већи и блиски зидном сликарству.¹¹⁶⁶

Две охридске иконе, Христ и Богородица Спаситеља душе, са прелаза из 13. у 14. столеће, имају сребрне окове на којима ликови апостола и пророка, према малих димензија, делују монументално. Они су прожети „античким амбицијама антропоцентризма“, што је концепција фигура која се јавља и у „византским рукописима X века“.

За ренесансу Палеолога Радојчић и овде каже да је ренесанса уметности македонског периода.¹¹⁶⁷ У односу на старије узоре из минијатура које скулптори користе, рељефи су драматичнији, узнемиренији.¹¹⁶⁸

¹¹⁶¹ Исто, 54.

¹¹⁶² Исто, 55.

¹¹⁶³ Исто, 56.

¹¹⁶⁴ Исто, 57.

¹¹⁶⁵ Исто, 59.

¹¹⁶⁶ Исто, 64.

¹¹⁶⁷ Исто, 66.

¹¹⁶⁸ Исто, 67.

На деловима оквира иконе са краја 14. столећа у Народном музеју у Београду Радојчић препознаје призив „лирских елемената“ који припремају руску уметност 15. столећа. На крсту царице Јелене Драгаш у Дионисијевом манастиру на Атосу на делу је драматичан и динамичан стил који се појавио у Цариграду око 1400. године.¹¹⁶⁹

Одмах на почетку студије *Кентаур-стрелац у српској пластици XII века*¹¹⁷⁰ даје Радојчић општу карактеристику српске скулптуре 13. и 14. столећа: „Целокупна мермерна пластика романског и романо-готског стила у српској архитектури XIII и XIV века имала је изразито провинцијални карактер без већих уметничких квалитета“. Тезу Јованке Максимовић „да се студеничка скулптура не може сматрати изразом романског стила“ сматра неприхватљивом.¹¹⁷¹

Оно међутим што Радојчића у овом раду занима је само један иконографски детаљ на порталу и трифори Студенице: кентаур. У истраживању мотива кентаура он се и даље држи скулптуре: мотиви кентаура на бронзаним вратима Новгорода, Гњезина, Александрова „воде порекло, као и студеничка пластика, из западне уметности. Иконографски и стилски, студенички кентаури су најближи кентаурима портала у Гњезину“. Радојчић подсећа да се иконографијом кентаура код нас бавио Ђурђе Бошковић и да је он кентауре повезао са Апокалипсом и са зодијачким знаком стрелца. Радојчић даље у тексту прати метаморфозе бића из античке митологије у средњем веку. Већ Св. Јероним у биографији Св. Антонија говори о „кентауру као демону“. У *Физиологу* кентаур је слика јеретика. У *Студеничком типичу* Св. Саве кентаур је персонификација сатане.

Студеничком скулптору су кентаури изгледали безопасно. Али ма како по спољном изгледу био благ, „идејни садржај слике кентаура“ одржао се у српској уметности и књижевности до 17. столећа.¹¹⁷² И у народној поучној књижевности „препредени и мудри `Китоврас` значи отеловљење свега што је покварено“.¹¹⁷³

¹¹⁶⁹ Исто, 70.

¹¹⁷⁰ *Кентаур-стрелац у српској пластици XII века*, у: Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978, 135 – 139. (Објављено на немачком 1963.)

¹¹⁷¹ Исто, 135.

¹¹⁷² Исто, 138.

¹¹⁷³ Исто, 139.

Више пажње техници и стилу него у студији о кентауру посветио је Радојчић скулптури у тексту *Кијевски рељефи Диониса, Херакла и светих ратника*.¹¹⁷⁴ Два пара рељефа у Кијеву са приказом Дионисија и Херакла и светих ратника на коњима израђени су у 11. столећу. Све плоче на којима је рељеф су од домаћег руског камена и сви рељефи у обради показују „исте склоности ка линеарној стилизацији“. Радојчић закључује да сви рељефи припадају „истој радионици домаћих, руских мајстора који су радили према византијским узорима“.¹¹⁷⁵

За разлику од А. Грабара, који у цариградским мотивима приказа у рељефима види „неки дубљи смисао“, Радојчић је мишљења да мотиви рељефа и сцене са хиподрома и из лова на фрескама у кијевској Св. Софији „имају изразито забавни карактер“.

Кијевски рељефи се од „византијских оригинала-узора“ разликују по томе што је њихова композиција чврсто „везана за површину, контуре цртежа цртачки су подвучене, делови тела оштро су искренути или у фронтални став или у профил“. Њихов стил „јачо подсећа на цртеже оних грчких минијатура XI и XII века које су рађене у провинцијским скрипторијама“. Из те чињенице Радојчић даје хипотетичан одговор о пореклу „цртачког стила“ кијевских рељефа. Можда је он, пише Радојчић, „преко Солуна и Свете Горе и доспео у Кијев“.¹¹⁷⁶

Грађење целине

Хибридна књига *Црквеног музеја у Скопљу*¹¹⁷⁷ којом се закључује предратни Радојчићев период *Старине уз текстове* који се односе на оно што испод наслова очекујемо да нађемо – податке о самом Музеју и о предметима који се у њему

¹¹⁷⁴ *Кијевски рељефи Диониса, Херакла и светих ратника* (1969). Наводимо по: Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978, 59 – 61.

¹¹⁷⁵ *Исто*, 60.

¹¹⁷⁶ *Исто*, 61.

¹¹⁷⁷ Светозар Радојчић, *Старине Црквеног музеја у Скопљу*; В. Ј. Ђурић књигу представља као „кратак преглед историје српске уметности“. Војислав Ј. Ђурић, *Рад и улога Светозара Радојчића*, у: Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978, 11. Можда треба ипак рећи да се ради о прегледу средњовековног српског сликарства, а не „српске уметности“.

налазе – садржи и текстове који нам презентују целине старе српске уметности. Она даје пресек Радојчићевог рада у историјско-уметничком пољу до почетка Другог светског рата и на основу ње се може стећи увид у лепезу и тема и метода Радојчићеве историјско-уметничке делатности. Она представља резултате историјских истраживања разних литерарних извора, „археолошких“ и „иконографских“ истраживања, дескрипције те стилске и иконолошке интерпретације. Уз то, она садржи и синтетичке погледе на неке од тема којима ће се Радојчић исцрпније бавити такође одмах након „паузе“ коју је наметнуо Други светски рат, попут историје и теорије икона или обједињавања на једном месту старих мајстора. Оно што у књизи нарочито привлачи пажњу је поглавље *Преглед српског зидног сликарства од почетка до XVII века*. Сам наслов поглавља упућује на то да оно више од осталих одступа од жанра у који бисмо на основу наслова сврстали књигу.

Књигу Радојчић почиње исцрпним презентовањем црквене историје Скопља и његове околине од апостола Павла и његовог ученика Тита, „апостола Срба“, до 19. столећа. У том периоду црквена уметност је обухватала скоро све гране ликовне уметности и заната, нарочито у „систему унутрашње декорације црквених зграда. Верски обреди православне цркве обављани су од старине у простору који је био савршено подешен за извођење најраскошнијих свечаности. Богати декор зидова, иконе, завесе, осветљење, ношње, утвари и мобилијар сачињавали су уметничку целину, један компликовани организам који је настао као резултат заједничких напора архитеката, сликара, вајара, дуборезаца, златара и других уметника и занатлија“.¹¹⁷⁸

Храмовна целина се временом растурила и тек на основу сачуваних текстова и уметничких предмета „може се у главним цртама видети како је изгледала првобитна и како се касније мењала унутрашња декорација по многим нашим задужбинама које сада или стоје празне или су претрпане неукусном старудијом без икакве вредности“.

¹¹⁷⁸ Светозар Радојчић, *Старине Црквеног музеја у Скопљу*, 19. Овај став готово од речи до речи понавља онај који је изнео П. Флоренски када је стао у одбрану руских храмова од уништавања и „пренамена“ у првим годинама совјетске власти.

Овај рад је синтеза археолошког и уметничког рада, из Радојчићева погледа у предратном периоду. Он је средњовековну археологију видео као науку чији су предмет изучавања црквене старине и то пре свега сачувани ситни фрагменти опреме средњовековних цркава – скулптуре, везе, ковани предмети и намештај. То је радио због тога што је по његовој оцени недостатак интереса за средњовековну археологију шкодио и нашој историји уметности: „не може се историја старе српске уметности свести на историју монументалне архитектуре и фреско-сликарства“ јер су оне само део компликоване целине у којој су и друге гране уметности играле важну улогу.

После историјског увода и опште слике црквене уметности за чију изградњу је неопходно узимати у обзир не само примере високе уметности него и оне ниже, Радојчић представља српске средњовековне фреске које су стари називали „стенописаное подбие“.¹¹⁷⁹

У првом делу приказа представљају се техничке карактеристике фресака од описа материјала од кога су састављене до поступка применом којих су настајале, а затим су представљени приручници (ерминије) према чијим су рецептима и цртежима стари сликари стварали своја дела и на Истоку и на Западу. Радојчић износи и њихову типологију и историју почевши са нашом најстаријом коју је саставио епископ Нектарије из Велеса у Русији 1599.¹¹⁸⁰ Историја ерминија, „славјански же сказаније зографическое“, завршава се са крајем 19. столећа до кад су се код нас преводиле са грчког и од грчких оригинала се разликовале само по томе што су у њима били изнесени и начини сликања српских светитеља. Бављење ерминијама је увод у Радојчићево обрађивање теме теорије слике коју ће заокружити 1966. године: „Према средњовековном схватању све слике и композиције и њихов распоред по црквама не зависе од слободне воље уметникове; за сваки детаљ прописана је норма, правило које сликар мора поштовати.“ Како за уметност није могуће поставити строге норме „ни сликарски приручници нису

¹¹⁷⁹ Исто, 21.

¹¹⁸⁰ Исто, 22.

били збирке правила, него само практична упутства“, која се ни сама нису узајамно слагала.

Оно на што је традиција имала највећи утицај био је распоред фресака у цркви који се у „српским црквама од XIII до краја XVII века“ није мењао. За пример тога стандарда Радојчић прикључује шему распореда фресака у Светом Никити Бањанском.¹¹⁸¹

Ако су техника сликања, иконографски обрасци и распоред фресака често зависили од упутстава и узора у приручницима, „стилска обрада остала је као једини слободни елеменат који се није могао ни прописати нити кодификовати. Стил фресака у старим српским задужбинама често је варирао. Српско сликарство било је само огранак велике богате и компликоване целине интернационалне уметности хришћанског Истока. Промене и новости у стилу старог српског живописа настајале су већином под утицајем општег уметничког развоја, који је само у неким случајевима прилагођаван локалним или националним потребама“.¹¹⁸²

Овај општи став о стилу је Радојчићев шлагворт за праћење стилског развоја српског сликарства у подпоглављу *Преглед српског зидног сликарства од почетка до XVII века*.¹¹⁸³

И у делу књиге који је посвећен иконостасима¹¹⁸⁴ износи се широк поглед на развој његовог пластичног облика и његове иконографије од најстаријег сачуваног примерка, олтарне преграде у Нерезима у којој су сачувани елементи мермерних преграда старохришћанских базилика, до иконостаса који се у Скопској митрополији појављују почетком 19. столећа и који „уживају много већи углед и популарност него што то по својим уметничким квалитетима заслужују“.¹¹⁸⁵ У вези са појавом крста на врху иконостаса Радојчић ће се позабавити темом узајамних утицаја западњачке и српске уметности.¹¹⁸⁶

¹¹⁸¹ Исто, 26.

¹¹⁸² Исто, 28.

¹¹⁸³ Исто, 29. Види странице 330 – 332 овог рада.

¹¹⁸⁴ Исто, 41 – 54.

¹¹⁸⁵ Исто, 54.

¹¹⁸⁶ Крст се појављује веома рано у уметности западне Европе – у Италији, Француској, Немачкој. Радојчић их описује и наводи паралеле са византијским који су им послужили као узор. Вероватно су наши крстови настали под утицајем грчких мајстора из Грчке и Италије, где је велику улогу

У трећем делу књиге који је посвећен ентеријеру старих српских цркава Радојчић представља старе српске иконе.¹¹⁸⁷

На последњих двадесетак страница књиге Радојчић ће исписати каталог старина изложених у Црквеном музеју.¹¹⁸⁸ То није комплетан инвентарски списак, већ садржи само 102 изабрана споменика. Изостављено је оно што је једноставно и новије. Експонате је Радојчић разврстао по техници. Изложене фреске, за које је у Предговору навео да их је скидао сликар Петар Бибић, описује детаљно и даје критичке податке. Уз опис су приложени и архитектонски снимци на којима је означено где су се у храмовима поједине фреске налазиле.¹¹⁸⁹

Каталошки попис икона и делова иконостаса почиње са иконом Богородице Одигитрије из Леснова из прве половине 14. столећа,¹¹⁹⁰ а завршава иконом Св. Недеље из 18. столећа. Опис садржи назив, време настанка, материјал и технику, порекло и историјске податке о њој, и стање у коме се налази. Код икона на којима су приказани догађаји описује се и сцена и наводе натписи; на неким се спроводи формална анализа на основу које се врши стилско и хронолошко разврставање (XXXI, XLIV), а неке се и естетски процењују (XXXVII или LXI - LXIII). Уз неке указује и на историју иконографског мотива (XXXVIII). Нарочиту пажњу посветио је иконографији лесновачке иконе са приказом Христа у централном пољу и петнаест сцена око њега са приказом *Сабора арханђела и четрнаест чуда Арханђелових* (XLI) и икони из 16. столећа *О Теби радујет се* (XLIII).

Каталог камених споменика почиње са каменим фрагментима из Нереза. У вези са са надгробном плочом из Марковог манастира (LXIX) улази у полемику са домишљањима Ђ. Бошковића да је то надгробна плоча Угљеше. Каталог и књига завршавају са пописом кованих предмета, златарских радова, бакрореза и дрвореза, намештаја, одежде и веза од 12. до 19. столећа.

играо „сликани крст“. Да постоји и западни утицај на наше крстове види се на крсту у Марковом манастиру на коме је приказан Христос са трновим венцем на глави.

Радојчић претпоставља да су млетачки утицаји долазили у Македонију преко Далмације, пошто су и наши монаси одлазили у Далмацију. Подсећа да Вуковићеви зборници показују да је у млетачким ћирилским штампаријама било људи који раде у духу православне иконографије. *Исто*, 51.

¹¹⁸⁷ *Исто*, 54 – 64.

¹¹⁸⁸ *Исто*, 65 – 88.

¹¹⁸⁹ *Исто*.

¹¹⁹⁰ *Исто*, 69.

Старине Црквеног музеја у Скопљу су један од два Радојчићева музеографско-археолошка рада. Други је *Уметнички споменици манастира Хиландара*.¹¹⁹¹ Радојчић је у овом тексту, као и у *Старинама*, музеографски обрађивао споменике манастирског комплекса од архитектуре до „драгоцености из ризнице и предмета уметничког заната“. На основу његовог каснијег рада постаје јасно да су истраживања обављена у Хиландару била основна истраживања у функцији даљњих нивоа истраживања жанрова старог српског сликарства – најпре икона и већ започетих и публикованих истраживања минијатура, а затим старог сликарства у целини. Слична намера постојала је и при конципирању *Старина*. Можда преоптерећен неумереним младалачким амбицијама и нестрпљењем, аутор је сложио дело чија је структура изгубила добар сразмер између конкретних споменика одређеног, релативно уског подручја, и општих делова који се односе на целину старог српског сликарства. Радојчић је у *Старинама* на за њега неуобичајено робустан начин уводним текстовима и каталошким јединицама скопског музеја прикључио своју прву историјско-уметничку синтезу старе српске уметности до које је дошао на основу тадашњег сагледавања промене стила. Тако је у спису који закључује Радојчићев предратни синкретички период, али спису који то не открива својим насловом и који није имао срећу да буде објављен у време кад је написан,¹¹⁹² презентован први шири нацрт стилског развоја старог српског зидног сликарства.

Недостатак ширег систематизованог прегледа старе уметности Радојчић је претходно на више места представио као лимитирајући моменат у историјско-уметничким истраживањима. Тај недостатак је онемогућавао и њему на самом почетку каријере потпуну обраду средњовековног портрета: због „непостојања потпуне историје старе српске уметности (...) ни одношај портрета према црквеном живопису није толико јасан колико би морао бити“.¹¹⁹³

¹¹⁹¹ *Уметнички споменици манастира Хиландара*, 163 – 194. У овом раду нема, ако се изузму дораде историје минијатуре, екскурса у опште теме са каквим смо се сретали у *Старинама Црквеног музеја у Скопљу*. На основу овога текста уз његове извештаје са стручних и научних путовања може се добити увид у циљеве и метод Радојчићевих теренских истраживања.

¹¹⁹² Види фусноту 905 на страници 241 овог рада.

¹¹⁹³ *Портрети српских владара у средњем веку*, 8. Код обраде иконе *Хвалите Господа* Радојчићу је представљало проблем што „наше сликарство турског периода још није проучено“. *Икона `Хвалите господ`*, 117.

Један од разлога за овај недостатак Радојчић види у посебности српске варијанте византијског сликарства. „Карактер“ овог сликарства је такав да не иде наруку изградњи науке историје уметности у Србији која треба „конструисати неки јасни систем“.¹¹⁹⁴ Истина, постојале су и пре Радојчићева прегледа неке шеме целине српског сликарства: неколико краћих прегледа које је објавио В. Петковић¹¹⁹⁵ и један, нешто шири, из пера Н. Л. Окуњева.¹¹⁹⁶

Окуњев је у својој публикацији из 1923. године српско зидно сликарство настало у периоду од 13. до 15. столећа представио као део византијског црквеног живописа за кога се интерес јавио касно, након објављивања руског албума мозаика константинопољске цркве Христа Хоре 1906. године и Мијеовог албума зидног сликарства Мистре. Окуњев каже да је одмах уочена узајамна уметничка веза међу делима тог сликарства, али и веза са живописом ране италијанске ренесансе.¹¹⁹⁷ „Но где је био извор који ју је напајао, каква је била његова дубина и снага, није се могло одредити.“ У почетку се мислило да је извор почетни период италијанске ренесансе. До тог је мишљења дошао Кондаков после изучавања иконографије Богородице. Слично је мишљење изнео и Ајналов у књизи *Византијска живопис 14. столећа* (1917) у којој је „први сачинио синтетички рад у области стила над свим њему познатим материјалом“. Ни једном ни другом у то време није био познат српски материјал. Пошто је њему, Окуњева, тај материјал добрим делом познат, он у овом кратком тексту хоће да изнесе нека запажања и изведе закључке који се намећу.¹¹⁹⁸

Да би се установио карактер те уметности и њена веза са италијанским сликарством истога времена са којим се обично повезује, Окуњев сматра неопходним да се најпре установе њене посебности у односу на византијско зидно

¹¹⁹⁴ *Портрети српских владара у средњем веку*, 88. Нешто касније Радојчић ће поново констатовати да се у нашој науци „још нико није озбиљно потрудио да напише макар кратак преглед старе српске уметности, да изнесе на једном месту све оне резултате до којих се до сада дошло“. *Наша стара уметност и ми, Наша стара уметност и ми*, у: Уметнички преглед, књ. I, св. 3, Београд 1937, 65.

¹¹⁹⁵ *Уметност у Срба IX – XVIII века*, Нова Искра 6, 1911, 175 – 180; *Српски споменици XVI – XVIII*, Старинар н.р. I – II, 1911, 165 – 203.

¹¹⁹⁶ Проф. Н. Л. Окуњев, *Сербскія средневековыя стенописи*, Прага 1923. Задржавамо се на прегледу Окуњева како бисмо установили сличности и разлике између погледа на целину старе српске уметности који је имао Радојчић и оног који је имао његов учитељ.

¹¹⁹⁷ Н. Л. Окуњев, *Сербскія средневековыя стенописи*, 3.

¹¹⁹⁸ *Исто*, 4.

сликарство претходног периода, 10 – 12. столећа, и да се затим добијени резултати упореде са живописом ране италијанске ренесансе.¹¹⁹⁹

Као доследан представник своје, руске школе историје уметности, Окуњев највећи део приказа српског зидног сликарства посвећује иконографским темама које се појављују у посматраном периоду, затим односу слике и текста као неповезаних медија те односу одређеног текста и његове илустрације. Уз овај однос Окуњев пажњу посвећује и односу слике и мисли и слике и намере који се више него са поједине слике ишчитава из односа поједине слике и целине сликарског програма у храму: „На зидовима и сводовима храма неке композиције се одвајају из хронолошког реда приказа и преносе на главна и видна места, чиме се указује на њихову посебну важност с тачке посматрања хришћанске богословске мисли“. Тако *Велики празници* и *Успење Богородице* заузимају највише простора у средишту храма и налазе се увек пред очима онога који се моли и сваки га пут подсећају на основе хришћанске науке: „оваплоћење Богочовека и његово искупљење грехова света кроз `победу смрти смрћу`. Идеја искупљења смрћу систематично се подцртава готово у свом српском живопису и проводи се паралелно са главном идејом – идејом мистичке везе земаљске цркве са небеском“. Другу групу чине сижеи везани за Богородицу. Смештањем на западни зид приказа Успења Богородице, који обично заузима готово цео зид, исказује јој се посебно поштовање. Ту сцену прати цео низ нових композиција које илуструју догађаје који претходе *Успењу* и оне који следе непосредно за њим.¹²⁰⁰

Као трећи нови моменат карактеристичан за сликарски програм у српским црквама јављају се композиције литургијског карактера, које су прожете мишљу о `приношењу жртве` и о симболичком карактеру богослужбених обреда.¹²⁰¹

Увођење у сликарски програм нових тема и промене распореда слика на зидовима довеле су до напуштања претходног хронолошког следа приказа једног за другим, а изузетна детаљизација, понекад и ситничаво преношење догађаја свештене историје, „узроковали су обједињавање композиција у циклусе који се и протежу у непрекинутим фризовима, паралелно један другом, по зидовима цркве.

¹¹⁹⁹ Исто, 5.

¹²⁰⁰ Исто, 6.

¹²⁰¹ Исто, 9.

При том сцене приказане у олтару престају бити оштро одвојене од сликарског програма на зидовима осталог дела цркве¹²⁰². Део од огромног броја нових сижеа пре се налазио само у минијатурама илустрованих рукописа. У новом опширном контексту „даље су се развијале и иконографске посебности“ сижеа из ранијих периода црквеног живописа. „Развитак иде у правцу веће детаљизације приказа и у правцу прелаза од простог преношења историјског факта према његовом осмишљавању и интерпретацији у мистичком духу.“¹²⁰³

Окуњев закључује део текста посвећеног иконографији констатацијом да је с обзиром на сижее и иконографију српски живопис посебна појава у историји црквеног сликарства чије порекло није до краја утврђено, али појава која ће утицати на иконографију свог православног света.¹²⁰⁴

Део списа посвећен истраживању стила српског зидног сликарства из ове епохе Окуњев почиње уопштеним ставом: „Заједнички вањски облик српског сликарског програма одликује се цртом која се може назвати „оживљеност“; у односу на претходну строгост, непокретност, апстрактност фигура, оне сад почињу да се крећу, опште једна са другом, чине живе групе.“ Њихов живи дух не води их још према натурализму, али се осећа стремљење ка драматизацији и изражавању душевног стања особа. То се постиже без приказа израза лица, помоћу гестикулације и поза.¹²⁰⁵ При анализи форме пажња Окуњева се тек споредно задржава на чистим формалним елементима: линијама, бојама, простору. Главни правац којим он приступа утврђивању карактеристика стила је дескрипција приказаних лица, фигура и односа фигура у поједином приказу, затим архитектуре, костима, и на крају позадине.

Са фресака овог периода нестаје сува углатост и строгост фигура из 11 – 12. столећа и оне постају витке, отмене, грациозне, дражесне. На лице се додаје руменило и уз то се примећује постепени прелаз од ситничавог нагомилавања квргавости и мишића према колористичкој разливености.

¹²⁰² Исто, 10.

¹²⁰³ Исто, 16.

¹²⁰⁴ Исто, 18.

¹²⁰⁵ Исто, 19.

На прелазу ка одређивању карактеристика распореда група фигура у појединим композицијама Окуњев ће посегнути за појмом „уметничког тражења (искања)“, који је сасвим близак, ако није и потпуно исти, са већ помало застарелим Ригловим појмом „уметничког хтења“. Све ове особености стила српског живописа од 13. до 15. столећа Окуњев назива „сликарским тражењима“ (живописни искания) мајстора. Резултати тих хтења се „огледају пре свега у распореду фигура“. Лица и тела се приказују и у профилу, а удаљени делови су правилно скраћени. Фигуре се и леђима окрећу према гледаоцу. Можда је Окуњев осетио потребу да употреби Риглов појам управо на месту на којем је приметио да тежња према слободним позама, уз недостатак вештине да се оне прикажу, доводи до неприродних и чак немогућих положаја као код приказа заспалих апостола у сценама *Молитве на гори* и *Преображења*.¹²⁰⁶

Мајстори 14. столећа решавају узајамне односе фигура, теже ка што је могуће разноврснијем, слободнијем и природнијем њиховом груписању. За разлику од мајстора претходног периода, „они имају посебну љубав према масовним сценама“, попут *Успења* или *Изгона трговаца* и додељују им виднија места.¹²⁰⁷

Следећи предмет анализе је приказана архитектура. Архитектонски делови композиција су изразито обогаћени, а приказују се помоћу праве и обрнуте перспективе, и са птичје и жабље тачке посматрања. Та нереална, често фантастична архитектура задивљује богатством детаља, познавањем архитектонске форме, класичним духом.¹²⁰⁸ Обавезан елемент архитектуре овога доба су разноврсне драперије и завесе.

Костими су већином сачували старе форме. Ликови из еванђеоске историје и Старог завета носе идеалне одежде као и светитељи који немају свештени чин.¹²⁰⁹

„Значајно више црта реализма налазимо и у самим приказима српских краљева, велможа и епископа.“¹²¹⁰ Ти савремени портрети у највећем броју случајева преносе индивидуалне црте.

¹²⁰⁶ Исто, 21.

¹²⁰⁷ Исто, 22.

¹²⁰⁸ Исто, 24.

¹²⁰⁹ Исто, 25.

¹²¹⁰ Исто, 26.

На крају дела текста посвећеног стилу Окуњев указује на посебност позадине на којој се приказују фигуре и на којој се одвијају догађаји. Када је пејзаж без архитектуре своди се на приказ врта, дрвећа или гора, који у овом времену такође добијају кудикамо више реалистичних црта.

Што се тиче „празне“ позадине, она је на свим српским фрескама тамноплава. Одступају само фреске у Градцу и Сопоћанима, где је позадина, због тога што опонаша мозаик, жута.¹²¹¹ Овде ће Окуњев нешто више пажње него иначе посветити својствима линија које су условљене подражавањем мозаика помоћу цртежа. У неким детаљима на фрескама Градца, задужбине Јелене Анжујске, Окуњев примећује и утицај западне романичке минијатуре.¹²¹²

На основу спроведених истраживања „стилистичких посебности српског живописа“ Окуњев закључује да и „са те стране живопис периода XIII – XV столећа представља у општој историји живописа посебну епоху“ и те „стилистичке посебности (...) та живописна хтења“, која карактеришу српско сликарство, највише га приближавају њему савременим уметничким кретањима у Италији.

Ова констатација довела је Окуњева пред једно од најчешћих питања византијске историје уметности краја 19. и почетка 20. столећа, питања да ли је постојала одређена зависност између форми српског живописа и сликарства ране италијанске ренесансе, и ако јесте, на који начин и у чему се очитује.¹²¹³ Окуњев наводи три одговора који се на ово питање могу априорно дати. Први је да је српски стил настао преношењем из Италије утицаја на Балкан и даље на Исток. Други одговор препород сликарства на Истоку поставља као самосталну и независну појаву, која се развија паралелно са италијанском под утицајем једног општег „духа времена“. На крају, трећи могући одговор је да је ренесанса сликарства започела на словенско-грчком Истоку, где није успела да се развије до пуног цветања „због промене политичке ситуације и следственом опадању културе“. Пренесена на Запад, расцветала се на тлу Италије.

¹²¹¹ Исто, 27.

¹²¹² У *Бекству у Египат* неоговарајуће пропорције између фигура и архитектуре уз неке реалистичне детаље указују на западњачко порекло.

¹²¹³ Исто, 28.

Међутим, на основу увида у српски живопис, као главни материјал за истраживање сликарства од 13. до 15. столећа и његовог упоређења са другим споменицима, Окуњев долази до закључка да ни један од `априорних` одговора на постављено питање није одговарајући. То је због тога што се постављени проблем решавао у општој форми, а и због тога што материјал из тога времена још није „довољно истражен са стилистичке стране и што је потпуно несистематизован“.

Иако споменици од Србије и Грчке, преко Константинопоља и Трапезунта, до Новгорода и Кавказа имају много заједничких црта на основу којих се обједињују у једну групу, има на њима и црта изузетно важних и карактеристичних које их одвајају. Да би се приближили тачном одговору на питања о односу српског средњовековног живописа и сликарства ране италијанске ренесансе, Окуњев сматра да га је неопходно поделити у неколико група, имајући у виду стилску сродност, а затим и те групе на „школе и чак манире“.¹²¹⁴ Окуњев је тако направио прво систематско стилско разврставање и периодизацију унутар корпуса српског средњовековног живописа. У прву од три групе ушли су најстарији споменици – црква Богородичиног Успења у Студеници, стари слој Жиче, Ариље, Ђурђеви Стубови, Градац и Сопоћани. Другу групу у тој подели чине Краљева црква и живопис 14. столећа у Јужној Србији и Македонији, а трећу живопис с краја 14. и из прве половине 15. столећа у северној Србији – Раваница, Љубостиња, Каленић и Манасија.

Свака од ове три хронолошко-стилске целине има посебан однос са италијанском уметношћу. У најстаријој групи се налазе класични елементи који су могли у одређеној мери да иницирају развој италијанске ренесансе. Споменици друге групе су паралелни са савременим италијанским споменицима, док у трећој групи Окуњев налази елементе који сведоче о утицају италијанске уметности на српску.

Он износи и стилске карактеристике појединих група: у првој групи су споменици источни, византијски у којима се посебности новог стила појављују независно од Италије. Западњачке црте у Градцу Окуњев не повезује с Италијом, већ са средњом Европом.

¹²¹⁴ Исто, 29.

Другу групу чине две подгрупе. Радови једне радионице су живописи Краљеве цркве, Грачанице и Старог Нагоричина, којима су блиске зидне слике Љуботена, Матеича и Св. Никите. На челу друге подгрупе су Дечани и Марков манастир. У живопису ове групе се више и јаче изражава посебност новог стила.

Окуњев је убеђен да су мајстори који су изводили овај живопис имали у рукама материјал из којег су црпли и сижее за нове композиције, и детаље, и црте стила. Тај материјал, по његовом суду, су несумњиво биле минијатуре рукописа које су се копирале на зидовима. Услед тога се претходни „монументални“ стил заменио „минијатурним“. Отуда произлази и нагомилавање детаља и значајно умањење димензија слика и њихово низање без прекидања и раздвајања композиција.¹²¹⁵ И стилске особености потичу великим делом од стила минијатура: оживљена антика и њен живи дух која сада васкрсава на зидовима цркава на страницама рукописа „живео је веома дуго, а могуће је да није ни умро.“ Оно што је у овој групи блиско уметничким дешавањима у Италији није толико „посебност стила“ колико „општи дух“ који све спаја у једну општу хармонију, затим општа отменост и, већ поменута, љупкост. Овде нема италијанског стила, али има италијанског духа.

Ако се може говорити о одређеном италијанском утицају на српски живопис, онда се то може односити само на споменике треће групе. „Општи карактер живописа (...) је потпуно другачији: богаство одежа, сложена колористичка орнаментација, злато нимбова и злато детаља на одеждама и у орнаменту, симетрични распоред фигура и композиција даје им посебну декоративност.“ И те италијанске црте које посвуда налазимо, прерађују се у складу са општим карактером српског живописа.

Окуњев закључује да је од 13. до 15. столећа на Балкану постојао уметнички покрет „сличног карактера као и у Италији, који је могуће, почео раније него у Италији“. Део закључка је и да су „извесни утицаји италијанског сликарства из епохе ране ренесансе продирали на Исток, но да се и овде остваривао самостални уметнички рад и на састављању нових композиција и у области иконографије и у

¹²¹⁵ Исто, 30.

области чисто сликарској, а као полазни материјал за те послове служили су илустровани рукописи“.¹²¹⁶

Радојчић у књизи *Старине Црквеног музеја у Скопљу* обрађује приближно исту проблематику коју је обрађивао Окуњев и то чини на приближно истом броју страница на колико је то учинио његов учитељ, премда Радојчић пре свега даје шири временски оквир своје истраживању – почиње са фрескама у Нерезима, а завршава са 17. столећем.¹²¹⁷ На почетку прегледа је теза коју ће Радојчић до краја понављати у синтетичким радовима о старој српској уметности: почеци старог српског сликарства „нису били ни скромни ни почетнички“ пошто су за прву генерацију Немањића декорације радили цариградски мајстори. Почетак тога сликарства су му цркве у Нерезима, коју јесу подигли византијски ктитори на територији која ће много касније ући у српску средњовековну државу, али коју су осликавали исти мајстори који су живописали и Немањине Ђурђеве Стубове. И фреске у Милутиновим задужбинама из прве половине 14. столећа се одликују „високим уметничким квалитетом и добром и скупом техничком обрадом“. По свом стилу то су потпуно слике доба Палеолога.¹²¹⁸

У свом приказу историје старог српског сликарства Радојчић за разлику од Окуњева у факторе промене стила не убраја ни „уметничко хтење“, нити дух времена. Он круг узрока промене стила своди на политичке, социјално-економске и теолошке факторе. Тако опредељен он истиче податак да се распон ктитора који подижу храмове у првим десетлећима 14. столећа шири: уз династе, цркве подижу архиепископи, високи чиновници, мали племићи, побожни монаси и грађани. За разлику од Окуњева, Радојчић се чешће упушта у естетске процене појединих фреско-целина, док Окуњев оцењује квалитет решења на појединачним сликама. По Радојчићевој процени се у Белој цркви Каранској налазе фреске просечног

¹²¹⁶ Исто, 31.

¹²¹⁷ Преглед српског зидног сликарства од почетка до XVII века, у: *Старине Црквеног музеја у Скопљу*, 29 – 41. Радојчић око времена „пропасти“ српске уметности у вези са утицајем руске на српску уметност полемише са Грабаром, а не Окуњевим. Види: *Икона „Хвалите Господа“*, 116, а затим у *Везе између српске и руске уметности у Средњем веку*, 246.

¹²¹⁸ Преглед српског зидног сликарства од почетка до XVII века, 32.

квалитета, а у Љуботену има таквих чији квалитет не заостаје за квалитетом фресака из владарских задужбина.

Живопис из последње четврти 14. столећа има свој нарочити стил, који са сликарством прве половине 15. столећа чини нераздвојну целину. Цркве овог доба нису велике, а живопису недостаје раскош и разноликост из прве половине столећа. Ови споменици су раширени од Охрида до Дунава. Фреске у Раваници из 1377. године „показују све особине стила који је код нас завладао од 1400“. Митрополит Јован је 1389. године осликао углађеним и отменим фрескама Светог Андреју на Тресци. Фреске високог квалитета сачуване су и у Новој Павлици на Ибру. За фреске у Љубостињи Радојчић пише да „немају неку нарочиту вредност“. У Каленићу фреске имају „елегантан цртеж, живахан колорит, складне, витке пропорције ликова“, што су све типичне карактеристике стила 15. столећа.¹²¹⁹

Наследнице овог стила су и фреске у Копорину, настале око 1453. године.

Радојчић круг епископа Јована Зографа са монахом Григоријем и епископовим братом Макаријем сматра профилисаном сликарском школом, која није била једина у овом периоду. Фину, дворску и аристократску уметност пресекао је долазак Турака. Али се већ почетком 15. столећа, под турском влашћу, обнављају манастири у Јужној Србији. Њихови ктитори су мала властела, сеоски кнезови, спахије-хришћани, монаси и попови са сељацима.¹²²⁰

Монаси су ти који преко везе са Хиландаром одржавају стару традицију и „на свој начин воде бригу о старим уметничким споменицима“. ¹²²¹ Иконографски садржаји дидактичке и компликоване садржине понављају се у манастирским црквама до 17. столећа. „Формални, стилски елементи зидног живописа нагло опадају.“ Од 1500. године црквама се смањују димензије, а фреске у њима прилагођене су економским могућностима и знању сеоског становиштва. Све је на минимуму: јефтина техника са неколико боја и једноставна иконографска садржина.

Радојчић претпоставља да је распоред фресака у овим црквама преузет из храмова без кубета из 13. и 14. столећа, какав је Св. Никола из Прилепа. Пошто је

¹²¹⁹ Исто, 35.

¹²²⁰ Исто, 36.

¹²²¹ Исто, 37.

стил у свима њима подједнак, он мисли да су их радили мајстори једне школе која је вероватно имала седиште у обновљеној Пећкој патријаршији.

Утицај немањихких манастира и Пећке патријаршије се види у детаљима који се понављају,¹²²² а пре свега у приказима српских светитеља Светог Саве и Светог Симеона, те српских архиепископа и црквених достојанственика. Од наших светитеља у 16. и 17. столећу највише се слика Стефан Дечански. Радојчић констатује да је утицај житија српских светитеља сада јачи него пре, али више на иконопис него на зидно сликарство.¹²²³ Стил живописа обновљене Патријаршије, који је за Радојчића наиван и свеж, губи се у тешким временима после ратова 1690. године. У зидном сликарству, кроз мешање са елементима западњачке уметности, долази до потпуног заустављања развоја православне уметности. Број зографа потпуно се проредио после укидања Пећке патријаршије 1766. године.

До краја овога дела књиге Радојчић је пратио дешавања која су утицала на зидно сликарство у црквама у околини Скопља, што за нас у овој тачки рада није релевантно.

Постављене једна поред друге две обраде готово исте теме учитеља и ученика одају утисак да Окуњев гледа на стару српску уметност са повишеног гледишта опште византијске историје уметности, док је Радојчић ближи „српским“ специфичностима самих споменика, њиховој техници, стилу, ктиторима и ствараоцима. Он склања у страну питање о узајамним утицајима италијанске и византијске уметности и трасама којима нови уметнички покрети стижу у Русију.

Та питања су за Радојчића већ застарела. Не поводи се ни за Окуњевљевим проницањем у „уметничко хтење“ мајстора 14. столећа, нити покушава да продуби однос „општег духа“ који уједначава облике у уметности Истока и Запада; не посвећује превише пажње ни снажно наглашеној тврдњи Окуњева да су изходиште зидног сликарства прве половине 14. столећа минијатуре илустрованих рукописа из претходних столећа. Иконографским темама, за разлику од Окуњева, Радојчић једва да поклања пажњу. Он не чини ни оно што је урадио Окуњев у свом приказу

¹²²² Исто, 39.

¹²²³ Исто, 40.

стилских фаза српске уметности – не одређује попут претходника прецизне периоде и називе за поједине фазе у стилском развоју уметности у Србији од 13. до 15. столећа. Он за цркве Немањића из 12. и 13. столећа само констатује да су стилски јединствене.

Готово све оно на шта је посебну пажњу фокусирао Окуњев – узајамни односи италијанске и српске уметности, однос минијатура и зидног сликарства, уједначавајући дух времена, иконографија, именовање периода у развоју српског сликарства од 12. до средине 15. столећа – Радојчић ће више него у овом првом прегледу обрађивати у својим каснијим синтетичким радовима.

И Радојчић набраја карактеристике ликова, али код њега је формална анализа још сведенија него код Окуњева. Придеви које користи у њиховом описивању су: велике (димензије), мирни (покрети), снажно, једноставно (цртано). И код њега изостаје терминологија и појмови који од Велфлина унеколико постају стандардни при описивању форме. Када разматра распоред слика у храму, Радојчић се не упушта у појашњавање његових теолошких условљености, већ се концентрише на чисто спољни однос слике и архитектуре.

За сликарски програм у храмовима Немањића до краља Милутина каже само да је једноставан и прилагођен архитектури. Композиције захтевају велике површине зида, број мотива је мали, а формат појединих фресака и димензије ликова нису уједначени. Процењује да имитације икона у фреско техници служе да испуне неправилне и мале површине зида, а „стил минијатура“ појављује се у декорацији припрате и споредних просторија, кад се на малој зидној површини хтео да прикаже циклус са множином сцена.¹²²⁴

Зидне слике овога доба Радојчић ће делити на основу стилских карактеристика које су у непосредној вези са техником у којој су рађене или са техником коју су имитирале: прва група су оне фреске које су и стилем и техником фреске. Контуре су на њима чисте и елегантне, а боје су прилагођене плавом основном тону позадине. Пример су фреске Богородичине цркве у Студеници. Фреске настале са намером да подражавају мозаике имају жуту позадину са мрежом коцкица. Палета је на њима „прилагођена основном жутом тону“. Овде су

¹²²⁴ Преглед српског зидног сликарства од почетка до XVII века, 32.

контуре оштре и праве, потези четке су крупни, гестови широки, а насликани су у фронталном ставу. Пример овог сликарства су фреске у наосу Милешева.¹²²⁵ Одећа приказаних светаца је раскошна, а сцене и владарски портрети сигурно су преузети из цариградске дворске уметности. Радојчић ће касније правити разлику између овог дворског сликарства које се и по „садржини и декоративним особинама“ одваја од каснијег монашког, племићког, грађанског, сеоског.

Оно што у потпуности изостаје у тексту Окуњева, а чему Радојчић посвећује посебну пажњу, је одређивање мајстора или радионица које су изводиле одређени живопис.

Фреске у Св. Ахилију у Ариљу које Окуњев није поставио као издвојени, прелазни идентитет, већ их је по хронолошком принципу сврстао у прву групу, Радојчић сматра представницима прелазног стила између „монументалног, једноставног сликарства XIII века и новог живописа који се формирао под утицајем уметности Палеолога“.¹²²⁶

Старине су одштампане, али нису објављене. Отпочео је Други светски рат, а Радојчић је депортован у немачки официрски логор. У мучним годинама заробљеништва Радојчић се припремао, колико је могао, за наставак академске каријере.¹²²⁷

Траг логорског концепта послератних предавања сачуван је у *Pregledu razvoja stare srpske umetnosti* из 1947, скрипте која је била намењена студентима историје уметности који одлазе на изградњу пруге Шамац – Сарајево. Радојчић је у њој написао само део који се односи на сликарство.¹²²⁸

¹²²⁵ Изгледа да Окуњев до писања текста о српском зидном сликарству није био упознат са сликарством Милешева; он ће тек 1938. дати иконографски приказ фресака Милешева. Као прве фреске музивног типа наводи фреске Сопоћана.

¹²²⁶ *Старине Црквеног музеја у Скопљу*, 32.

¹²²⁷ *Memorie di cose viste*, 50. То потврђује и В. Ј. Ђурић у интервјуу Књижевним новинама јула 1995. Види и страницу 241 овог рада.

¹²²⁸ Савез студената Филозофског факултета у Београду издао је 1954. године и стенографске белешке предавања из опште историје историје уметности у две скрипте. Проф. Др. С. Радојчић, проф. М. Стевановић, *Опита историја I (од старохришћанске до барока)* и *Опита историја II (од барока до импресионизма)*. Радојчић је забележио да је та предавања изводио по програму групе историје уметности Московског универзитета уз напомену да је руски програм направљен према Woermann-у. *Memorie di cose viste*, 54.

Следио је преглед свих врста старе српске ликовне уметности написан за *Историју народа Југославије I*.¹²²⁹ Преглед је почео са прелазом од 11. на 12. столеће: уз фреске Св. Михаила из Стона наводи као најзначајнији зетски споменик и Мирослављево јеванђеље. Од предмета уметничког заната помиње и „недавно пронађени оловни печат Бодиновог сина Ђорђа“ са грчким натписом на лицу, а латинским на наличју. У овом времену уметност у Рашкој „скоро је непозната.“ Најстарији споменик пре Немањића је Св. Петар у Расу, који је подигнут пре покрштавања Срба. Али ова област је она „која је старој српској уметности дала први национални стил – рашку школу.“¹²³⁰ Студеница је прва црква српског „рашког стила“ чија је оригиналност у „укрштању и слободном избору елемената источног и романског порекла“.¹²³¹

Садржина и облик српског сликарства 13. столећа потпуно одговарају карактеру друштва и државе свога доба. „Исти дух који доминира у биографијама првих Немањића у делима Стефана Првовенчаног, св. Саве, Теодосија и Доментијана, влада и у грандиозним композицијама Милешеве и Сопоћана.“ Сликарски стил првих генерација Немањића Радојчић још не именује. Рашки стил се односи само на архитектуру. Само сликарство с обзиром на стил наставља да дели и именује по социјалној припадности на дворски са многим елементима лаичког карактера, живим колоритом, интензивно осветљеним крупним формама и једноставном свечаном композицијом, и загаситији и тврђи монашки стил. Подела на стилове ће се наставити трагом каснијег етничког и друштвеног усложњавања српског друштва на племићки, грађански и сељачки стил.¹²³² Све социјалне, националне и религиозне разлике огледају се и у ликовној уметности, али варијанте задржавају „извесне заједничке основне црте“.

Стил у архитектури који настаје после „рашког“ у време краља Милутина има узор у византијској (македонској) архитектури, а Радојчић га назива „српско-византиска школа“. Уз цркве које његови мајстори преграђују и подижу у новом

¹²²⁹ *Уметност код Срба у рано феудално доба и Српска уметност од XII – XV века; Уметност у Босни од XII – XV века, Историја народа Југославије I, Београд 1953,*

¹²³⁰ *Исто*, 251.

¹²³¹ *Исто*.

¹²³² *Исто*, 482.

стилу од Љевишке до Грачанице, Милутин ће настављајући немањихку традицију подићи мраморну цркву-мазулеј у рашком стилу у Бањској.¹²³³

Фреске у ово време добијају необично богат садржај што је у вези са тим што дословно прате наравију и „дословно илуструју текстове јеванђелиста, дела апостолска, апокрифне приче, житија, литургијске сцене, стихове црквене поезије и одломке Старог завета“.¹²³⁴ Радојчић овде још не наглашава разлику између уметности Милутиновог периода и оне из времена његових наследника, Стефана Дечанског и цара Душана. Само оцењује да су се у нагло пораслој множини тема изгубили „високи квалитети старог сликарства. И поред све углађености пластичне форме, фреске су постале грубље и наивније и у исти мах изразитије и живље“.

Следећи, моравски стил, почиње кад и српски порази у борби са Турцима, а завршава падом Смедерева. Радојчић моравски стил проглашава за „најоригиналнији и најјасније дефинисани стил старе српске уметности. Моравска школа није се формирала уношењем страних узора и њиховим прилагођавањем домаћим приликама, она је органски израсла из традиција македонских и српских мајстора XIV века“.¹²³⁵ То је уједначен стил „који своје законе подједнако намеће архитектонском облику, фресци, икони и минијатури“. Формална обрада „показује изванредну рутину искусних уметника. Цртеж је мек, моделација ефектна са нервозним рефлексима, пуна наглих осветљења, колорит је богат и зналачки усклађен. Претерана мекоћа облика, израза и гестова даје овој уметности извесну женску, сентименталну црту, особину која се у то доба појављује и у племићкој уметности на европском западу у касној готици“.¹²³⁶

Овај део приказа старе српске уметности Радојчић приводи крају приказом минијатурног сликарства српског средњег века у целини. Крајем 14. и почетком 15. столећа настају Минхенски псалтир и Лењинградско четворојеванђеље.

Радојчићу пад Смедерева изазива само „привремени“ прекид у развоју српске уметности, а прелазак српских уметника у Русију (Новгород) и Румунију, где утичу на развој румунске архитектуре и препород руског сликарства, даје

¹²³³ Исто, 483.

¹²³⁴ Исто, 484.

¹²³⁵ Исто, 485.

¹²³⁶ Исто, 286.

моравском стилу српске Деспотовине интернационални карактер. На домаћем тлу стил моравске школе је најпре пренесен у Зету, у којој почиње нова, штампарска уметност. Уметнички рад настављају и они Срби који одлазе пред Турцима у нове крајеве, а и они који остају под њиховом влашћу.¹²³⁷

За исти том *Историје народа Југославије* написао је Радојчић и преглед старе уметности Босне. У Босни као граничном подручју он истиче константу: у њој су „стално постојала у уметности два правца: један који је служио као основа, аутохтони, примитивни и заостали стил који је стагнирао и други променљиви правац импортованих уметности које су се смењивале у вези с политичким догађајима“.¹²³⁸ Од дрвета и текстила у којима се, највероватније, босанска уметност највише остваривала, није остало ништа. Оно што је остало су минијатуре и стећци, али њихов стил није исти. Минијатуре, рађене за потребе „цркве босанске“, имају романску стилску основу, али су временом огрубеле до изгледа уметности из првих векова Сеобе народа.

Радојчић износи тврдњу да су стећци надгробни споменици како чланова „босанске цркве“ тако и православаца и католика. Датира их у период од 14. до 16. столећа. Оно што је сигурно је да су неки везани за старе узорне, али највећи део њиховог украса је близак орнаментима са готичког текстила на којем су прикази сцена племићке забаве. „Скулпторски језик њихових `ковача`, консеквентан у својој једноставности, лапидаран, у пуном смислу те речи, излази из оквира немоћне, хаотичне наивности.“ Они припадају категорији „геометријских стилова“.¹²³⁹ Грађевине православаца и католика патарени су у својим централним областима порушили. Сачувале су се само у северозападним и југоисточним крајевима: у Јајцу и Горажду.¹²⁴⁰

У *Историје народа Југославије II* Радојчић је комплетирао приказ старе српске уметности до хронолошке границе до које је он од почетка сматрао да досеже: до краја 18. столећа.¹²⁴¹

¹²³⁷ *Исто*, 287

¹²³⁸ *Уметност у Босни од XII – XV века*, Историја народа Југославије I, Београд 1953, 568.

¹²³⁹ *Исто*, 568.

¹²⁴⁰ *Исто*, 569.

¹²⁴¹ *Српска уметност од почетка XVI до краја XVIII века*, у: Историја народа Југославије, II, 1960.

Излагање почиње и овде, као и пре и као што ће то чинити у каснијим списима, полазећи од историјских услова и географског подручја на којем уметност настаје. Затим прелази на архитектуру, па на сликарство (фреске, иконе, иконостаси, минијатуре), уметничке занате и мајсторе.

У време писања овога рада иза њега већ стоје завршене основне студије о српским минијатурама, иконама и мајсторима које досежу горњу хронолошку границу. Овде он снажно изражава старо уверење да слом српске државе није изазвао прекид у развоју старе уметности и да уметност која је наставила да живи у турском периоду има своје аутономне вредности, ниже од оних које је имала у време постојања српске државе, али свакако вредности.

Поновиће раније изнесена запажања да су тешки услови од пада Смедерева до формирања српског грађанског друштва у којима се развијала српска уметност условили да су монументална архитектура и фреско-сликарство у њој стално опадали; са сликарством икона и минијатура стање је било боље. Поновиће и то да су се променили друштвени слојеви који подржавају уметност: уместо династија, богате цркве и племства наручиоци постају уз цркву, ниже племство, грађани и сељаци. „Квалитети су опадали, али се сама уметност географски ширила.“ После обнове Пећке патријаршије 1557. године „на њеном подручју живела је уметност која је имала своје центре, своје локалне варијанте и која је била друштвено диференцирана“.

„Репрезентативи стил с муком су одржавали последњи деспоти у Угарској, касније високи клер уз помоћ руских царева и влашких војвода.“¹²⁴² Он примећује да цркве које се подижу северно од Саве и Дунава за узор имају моравску архитектуру, док се оне у Србији и Херцеговини подижу по узору на рашке храмове.

Српско сликарство и архитектура овога периода може се поделити у три групе: високу, монашку и сеоску просечно хришћанску „која се постепено претапа у фолклорну“. Репрезентативне облике негују светогорски мајстори и њихови ученици.¹²⁴³

¹²⁴² Исто, 539.

¹²⁴³ Исто, 540.

Делатност домаћих мајстора развијена је и обавља се у групама. Међу овим мајсторима почетком 16. столећа било је изгледа и Дубровчана. То су били бољи мајстори, док су лошији долазили из Македоније. Период између 1590. и 1660. године Радојчић назива „културни препород“ у коме настају „најлепша дела српске уметности под Турцима“. Врхунац је досегнут у време патријарха Пајсија (1614-1647). Манастири се осликавају опширним циклусима фресака (Пива, Хопово), од којих су најлепше оне Г. Митрофановића из 1621. у хиландарској трпезарији.¹²⁴⁴

„Тек у овим временима почињу српски сликари да се инспиришу делима своје књижевности: у Дечанима зограф Лонгин илуструје живот Дечанског на великој икони.“

Крајем 16. столећа појављује се као главни украс у српским црквама двоспратни иконостас. Најпре у Милешеви, па у Дечанима и Морачи.

Да бољи мајстори раде и илустрације књига показује случај Андрије Раичевића.¹²⁴⁵

После смрти Митрофановића и одласка Јована из Хиландара око 1640, ниво сликарства опада и у српском манастиру и на целој Светој Гори. Њихови ученици међутим настављају да раде у Пећи и Морачи. Нарочито је плодан мајстор Радул који утиче на рисанску иконописну породицу Рафаиловића, чији занатски посао траје кроз цело 18. столеће. Уз Радула, истичу се Козма и Авесалом.

На крају даје преглед и уметничког заната у дрвету, текстилу и металу. Сви ти занати су се одржали на високом нивоу до краја 16. столећа. Тада долазе дарови из руских и влашких царских и бојарских радионица који засењују производе домаћих мајстора који своје радове све више прилагођавају потребама сеоског становништва. „Од архитектуре до златарства све су се технике и уметности“ крајем 17. столећа „вратиле на почетне облике сеоског заната“.¹²⁴⁶ Цркве брвнаре су „последњи облик престареле и прогоњене уметности“ изгубљене у сеоској средини.

¹²⁴⁴ Исто, 541.

¹²⁴⁵ Исто, 542.

¹²⁴⁶ Исто, 543.

Срби на северу су се прилагодили брзо „вишој култури“ и већ у првој половини 18. столећа стварају „темеље лаичке уметности Новог века“.¹²⁴⁷

Радојчић је 1962. године завршио рад на свом највећем и најчувенијем делу *Старо српско сликарство*.¹²⁴⁸ Очито му је представљало проблем како да назове књигу у којој је, на дотад најамбициознији начин, представио целину српског сликарства од 12. до средине 15. столећа. Проблем је био у томе што је „тек на прагу новог века српско сликарство (...), ближећи се своме крају, ушло у средњи век“. Као и византијска уметност у целини, тако је и српска „у периоду свога цветања, у XIII и XIV веку, (...) прожета елементима античког порекла, да у целини и нема изразитих црта средњовековног карактера“.¹²⁴⁹ Због тога се Радојчић одлучује да у наслов књиге стави „старо“, а не „средњовековно“ српско сликарство. То је свакако био мањи проблем. Већи је био како конструисати јединствену слику старог српског сликарства у формату књиге. У уводу књиге је само указао на овај проблем, а шире га је елaborasiрао у тексту *Проблем целине у историји српске уметности*.¹²⁵⁰

На већем простору он ће поновити многе од претходних ставова и података. Неке ће изоставити или променити, а неке надопунити или додати. Али суштина је у томе да он у једном широком погледу, који је редак код иконолога, у овој књизи повезује уметничка дела са владајућум духовном климом на терену на коме су настала, са политичким опредељењима и снагом власти и са идеологијом социјалне групе која га је поручила, са мајсторима који га изводе било да су познати поименице или да су анонимни, те са утицајима из центара у којима се креирају и са односом како према прошлости тако и према будућности. Уз то, Радојчић спроводи детаљну иконографску и, нарочито, формалну анализу чиме се јасно профилише аутономни стилски низ дешавања у историји уметности.

У првом поглављу *Почеци сликарства код Срба* слика целине се отвара хронолошки нешто раније него у ранијим радовима: фрескама на белој позадини у

¹²⁴⁷ Исто, 544.

¹²⁴⁸ *Старо српско сликарство*, 1966.

¹²⁴⁹ Исто, 1966.

¹²⁵⁰ Споменица у част новизабраних чланова Српске академије наука и уметности, Посебна издања САНУ 377, Споменица 26, Београд 1964, 169 – 174.

ротонди Св. Петра у Расу из 8. и 9. столећа које личе на „провинцијско каролиншко зидно сликарство“.¹²⁵¹ Оне су настале у време кад се у Расу налазила византијска посада. Од 11. столећа на простору на коме живе Срби постоје две уметности: у Рашкој уметност под утицајем Византије, а у Дукљи она под утицајем Запада.¹²⁵² Ново је и увођење у целину и сликарства у капели Св. Петра Коришког у којој се испод млађег слоја фресака налазе остаци примитивног сликарства са измешаним грчким и српским натписима из касног 12. столећа. Радојчић га оцењује као драгоцен документ који показује „скупчене могућности животарења српске уметности у Рашкој, коју су неговали образованији појединци, вероватно монаси или њихови не нарочито имућни заштитници“.

Култура дукљанског краљевства зависила је од бенедиктинских центара. На подручју од Скадра до Стона, а у унутрашњости до Требиња и Бијелог Поља живела је уметност латинског, прероманског стила.¹²⁵³ Са бенедиктинцима Радојчић повезује феске Св. Михаила на Стону, а у изборном јеванђељу кнеза Мирослава одваја источне и западне елементе. Јеванђелистар је подељен по цариградском обичају. Писан је српским језиком, ћирилицом. Док је на Истоку заглавље главни украс, у овом јеванђељу је то иницијал који често копира мотиве латинских текстова и који је као и романички висок и по десет редова.¹²⁵⁴

Радојчић овај део закључује констатацијом да у хаотичним и несамосталним почетним облицима српског сликарства „није било ничега што би наговештавало каснију велику уметност“.¹²⁵⁵

Наступајућу велику српску уметност Радојчић прилично одрешито разврстава у три, хронолошки одвојене целине, али целине повезане јасним ритмом кретања кроз различите стилове. За њихова имена користи термине које је у карактеризацији српске уметности четрдесетак година пре користио Окуњев. Прва је *Монументални стил* (1170-1300), друга целина је *наративни* (1300 –1370), а трећа *декоративни стил* (1370 – 1459). Касније ће од ових термина као општих назива за стил појединих периода одустати. Везаће их за простор или за време

¹²⁵¹ *Старо српско сликарство*, 1966, 17.

¹²⁵² *Исто*, 18.

¹²⁵³ *Исто*, 19.

¹²⁵⁴ *Исто*, 22.

¹²⁵⁵ *Исто*, 23.

појединог владара. Оно што је у својој слици целине Радојчић посебно наглашавао, за разлику од претходника, су прелазни периоди између Курбинова и Студенице, Перивлепте и Љевишке, и Грачанице и Раванице.

У сто година, од 1160. до 1260, у српској уметности „процес сазревања и прилагођавања вишој култури био је потпуно довршен“.¹²⁵⁶ Уз комнински строги линеаризам који крајем 12. столећа добија особине *fin de siecle*-а (Нерези, Курбиново, Свети Врачи и Свети Никола у Костуру) вежу се фреске у Ђурђевим Стубовима код Раса које је Немања подигао око 1170. године.¹²⁵⁷

Нову строгу варијанту стила која је настала као реакција на „лепршаву, светлу, многоречиву уметност последњих Комнина и Анђела“ представља сликарство у Студеници.¹²⁵⁸ Радојчић је мишљења да је „строги стил студеничких фресака са жутом и плавом позадином свакако (...) близак језику музивног сликарства из комнинског периода“.¹²⁵⁹ „Монументалној концепцији студеничке сликане декорације“ одговара и уздржљивост у избору тема.¹²⁶⁰ На основу преплета елемената Византије и Италије у сликарству Студенице, Радојчић је мишљења да су Студеницу живописали Грци са југа Италије.¹²⁶¹

У јужној капели студеничке припрате коју је 1233. и 1234. године живо и неуједначено живописао Србин почиње исликавање „оригиналних мотива српског средњовековног сликарства“ који су у вези са садржајем тадашње српске књижевности.

За старији слој сликарства у Жичи Радојчић претпоставља да је рад мајстора чија је радионица на прелазу из 12. у 13. столеће у Македонији неговала провинцијску, јако архаичну уметност коју је „ширила по целом подручју православних Словена“.

Док се у Студеници и Жичи „осећају“ велике разлике у квалитету „између фресака у главним и у споредним просторијама“, у Милешеви нема разлике у квалитету између фресака у наосу и припрати, „али се оне међусобно оштро

¹²⁵⁶ Исто, 27.

¹²⁵⁷ Исто, 28.

¹²⁵⁸ Исто, 29.

¹²⁵⁹ Исто, 32.

¹²⁶⁰ Исто, 33

¹²⁶¹ Исто, 37.

разликују по уметничким концепцијама.“ У Милешеви су се први пут „сукобила два јасно формирана опречна схватања сликане декорације: дворско сликарство и монашко“.¹²⁶²

Стилски, милешевске фреске у наосу настављају студеничко сликарство на жутој основи. Иста је склоност ка монументалном, иста подвученост контуре цртежа и скала боја прилагођена жутој основи.¹²⁶³ Радојчић у сликама на жутој основи идентификује три мајстора. „Најважнији елемент милешевских фресака у наосу је боја.“ Она је „доминантни израз осећајности“.¹²⁶⁴

Стилским и иконографским српским специфичностима сликарства у Милешеви Радојчић додаје и ону која се веже уз распоред фресака: то је постављање светих ратника испред олтара. У 14. столећу они ће се приказати „чак и у манастирској саборној цркви Хиландара“.¹²⁶⁵

Радојчић процењује да мајстори приправе прве монументалне фреске монашког правца у старом српском сликарству „компонују знатно искусније“ од оних у наосу. „Једноставно епско причање, без примеса литературе и мистичне симболике, задржало је мајсторе милешевске унутрашње приправе на сигурном тлу чистог сликарства.“ Фреске у спољашњој припрати са приказом Страшног суда су типичан „представник оног монашког књишког сликарства које се директно угледало на минијатуре“. Споменици који у себи садрже оштре супротности монашког према дворском стилу су Св. Никола у Студеници и први слој фресака у Богородици Љевишкој.¹²⁶⁶ Св. Апостоли у Пећи осликани око 1250. године по програму који је осмислио архиепископ Арсеније показују „колико је аскетско сликарство у свом искреном изразу, већ постало збир идеограма, тајно писмо у коме је догма све, а облик неважно средство“.¹²⁶⁷

Пошто је у држави првих Немањића „и црквена и политичка власт била у рукама једне породице“, а и сам родоначелник династије је „под крај живота постао монах“, српски двор није могао имати принципијелно антимонашки став. Морачку

¹²⁶² Исто, 39.

¹²⁶³ Исто, 40.

¹²⁶⁴ Исто, 41.

¹²⁶⁵ Исто, 42.

¹²⁶⁶ Исто, 44.

¹²⁶⁷ Исто, 48

цркву Успења Богородице подигнуту 1252. године Радојчић апострофира као изразити пример „манастирске дворске уметности“. Живот Светог Илије овде је испричан не на епски него на симболичан начин: старозаветне сцене се „употребљавају као симболи евхаристије“.¹²⁶⁸ Уз црквену симболику овде се налази и дворска симболика небеског порекла власти кроз сцену у којој Христос из сегмента помазницима даје „венце власти“.

Радојчић указује на „загонетну“ везу морачких фресака у којима је на делу „нагло ослобађање од фронталности и сасвим искусно коришћење пластичног облика у простору“, са нешто млађим италијанским сликарством 13. столећа.¹²⁶⁹ Радојчић претпоставља да су и морачки и асишки „мајстори подједнако зависили од неких византијских атељеа из прве половине XIII века“ чији је стил почивао на антици, а који је „потекао из кругова никејског двора“.

Најбољи израз тога никејског класицизма су фреске Сопоћана.¹²⁷⁰ Сликаство Сопоћана не подлеже средњовековним мерилима јер је оно израз класичног схватања слике.¹²⁷¹ Радојчић наглашава чињеницу да Сопоћани никако нису могли имати порекло у Србији, али уз то сматра важном и чињеницу „да су и на двору Немањића образовани кругови већ били дорасли учешћу у једном уметничком покрету доста сложеног катактера“. Никејски хеленизам са латинским избеглицама 1260 – 1270. године доспева и у Италију.¹²⁷² Упоређујући сцену сопоћанског *Сретења* са истом сценом у Санта Марија Мађоре коју је сликао Ј. Торити Радојчић истиче супериорност сопоћанског анонима која се очитује „у компактности композиције, у течности цртежа и – нарочито – у сигурном осећању монументалног“.¹²⁷³ И сам „строги избор монументалних сцена из земаљског живота Христовог епски је јасан“.¹²⁷⁴ Сопоћански мајстори су „средњовековној садржини“ дали „античку формалну интерпретацију“.¹²⁷⁵ Радојчић покушава и да

¹²⁶⁸ Исто, 52.

¹²⁶⁹ Исто, 53.

¹²⁷⁰ Није Радојчић одмах прихватио повезивање сопоћанског сликарства са Никејом. Указивао је најпре (види страницу 422 овог рада) на могућност да му је корен у Александрији, а затим, касније, да му је порекло везано за кругове западњака на Истоку. Види страницу 404 овог рада.

¹²⁷¹ *Старо српско сликарство*, 1966, 55.

¹²⁷² Исто, 56.

¹²⁷³ Исто, 60.

¹²⁷⁴ Исто, 58.

¹²⁷⁵ Исто, 62.

одреди, мислимо не претерано успешно, „однос српског неохеленизма XIII века према грчком неохеленизму истог доба“ поређењем приказа Св. Павла у грчком јеванђељу и у Сопоћанима.¹²⁷⁶

За разлику од сликарства у наосу, садржај фресака у старој сопоћанској припрати и начин приказивања садржине сасвим је други. Место великих композиција нижу се хоризонталне траке са множином сцена. Сцене су постављене као за читање. „Логика слике потпуно је потчињена логици садржине.“¹²⁷⁷

Док је довршаван сопоћански наос, у „водећим областима византијске уметности“, Цариграду и Солуну, „рађао се нови стил који је тежио ка обнови интензивније религиозности, свесно се удаљујући од паганске лепоте монументалне класике“.

У скретању ка већој побожности „и уметност је морала да промени курс.“ Уметност Палеолога Радојчић одређује као компромисни „стил учених теолога“, која покушава да „класичне форме античке уметности прилагоди и потчини смишљено дефинисаној религиозној мисли“.¹²⁷⁸ Инспиратори и наручиоци који су припремили „огромни, систематски одабрани репертоар тема“ били су „сасвим мало“ заинтересовани „за сликарске проблеме новог стила“. „Ипак, у читавом хаосу музејског сликарства једна уметничка тенденција остаје латентна. Средином XIII века једном формирано сликарски израз пластичног облика наставља да живи у византијском и српском сликарству, чувајући увек компактност маса.“ Све се даље одвијало у „варијацијама пластичне форме којој су постепено све више потчињавани линија и колорит“.¹²⁷⁹

Прелазном лутању и „хаотичну неуједначеност“ показују фреске у припрати манастира Градца. Овде имамо старински распоред фресака и иконографију, али су мајстори „у жељи да што више испричају“ прешли на „ситне фигуре иконописа“.¹²⁸⁰ Прелазном периоду уз сликарство у Градцу припада и сликарство Перивлепте, Ариља и старе припрате Св. Апостола. Радојчић фреске у Охриду и Ариљу веже за солунске радионице, а сликарство градачке припрате са

¹²⁷⁶ Исто, 63.

¹²⁷⁷ Исто, 66.

¹²⁷⁸ Исто, 68.

¹²⁷⁹ Исто, 69.

¹²⁸⁰ Исто, 70.

цариградским сликарством.¹²⁸¹ Као карактеристике новог стила Радојчић издваја: „издужене, немирне, чврсто моделисане фигуре, широки осветљени простор испред тамне дубине, многи учесници у догађајима“, и закључује да су оне морале у византијској уметности бити оформљене „знатно пре 1296. године, кад су модерни картони већ доспели до руку провинцијских мајстора“.¹²⁸²

Крајем 13. столећа на фрескама у нартексу Св. Апостола у Пећи (које Радојчић проглашава најлепшим фрескама овога доба) „први пут у историји српског сликарства мртви предмети, простор и архитектура постају равноправни људском лику“.¹²⁸³ У Пећи је уз то најрадикалније проведена супротност према светлој монументалности сопоћанског сликарства. „Оштро се истиче строгост пластичног и просторног, сав колорит утапа се у сивоплаве тонове, из којих се дискретно издваја светли окер инкарната.“¹²⁸⁴

Радојчић претпоставља да су исти пут који је прешло монументално сликарство прешле и иконе које су по писаним изворима биле цењеније од других врста сликарства. Како их је мало сачувано, за реконструкцију њиховог историјског развоја Радојчић се служи и њиховим копијама у живопису. Преглед почиње са хиландарском Богородицом Одигитријом за коју претпоставља да је рад „венето-византијских мозаичара из последњих година XIII века“.¹²⁸⁵

Натписи на студеничкој Богородици Параклиси и Убрису из Лана сведоче да се иконопис „посрбио“ истих година кад и живопис. По стилској сродности може се закључити да су их сликали исти мајстори који су изводили и живопис. Преглед икона овог периода Радојчић завршава са ватиканском иконом Светог Петра и Светог Павла.

Минијатуре, „на граници уметности и заната, (...) ретко достижу исте проблеме и квалитете као фреске и иконе“.¹²⁸⁶ До 14. столећа „српска минијатура остаће скоро издвојена из сликарства као скромни уметнички занат, негован у преписивачким радионицама, као нека врста живог музеја почетних облика

¹²⁸¹ Исто, 71

¹²⁸² Исто, 73.

¹²⁸³ Исто, 75.

¹²⁸⁴ Исто, 76.

¹²⁸⁵ Исто, 77.

¹²⁸⁶ Исто, 80.

најстарије српске уметности преднамањихког периода“. Минијатура је при рођењу стила Палеолога одлучујуће утицала на садржај, облике и формате дела која се убрајају у наративни стил (1300 – 1370).

Почетком 14. столећа почиње такмичење српског двора са византијским у свему: „у начину живота, у начину одевања, па и на пољу уметности.“ Нови стил Палеолога није као претходни само пресађиван на српско земљиште, па се „историја постанка овог цариградског стила може пратити и по споменицима на српском земљишту“.¹²⁸⁷ Заштитник цариградске уметности у Србији био је краљ Милутин. Стил уметности његовог доба, који се као и власт постепено ширио према југу, уз сву зависност од Цариграда се „искристалисао у посебну школу.“ Прва од његових грађевина је „несигурно датирана главна хиландарска црква“ довршена око 1303, а последња је Грачаница 1321. године.¹²⁸⁸

Мајсторе који су осликавали Милутинове задужбине Радојчић раздваја у две групе: рашку, која ради северно, и македонску, која осликава јужно од Шар-планине. Прва је ближа сликарству Цариграда, а друга сликарству Солуна.

На граници између монументалног и новог, наративног стила, су Љевишка и Жича. Фреске у овим храмовима изводи Астрапа, па Радојчић претпоставља да је он „био неке врсте дворски сликар“ српског архиепископа Саве III. Премда Астрапа можда и није био Србин, Радојчић „по свежем и оригиналном колориту“ закључује да је његово сликарство израсло из српских традиција 13. столећа.¹²⁸⁹

У Љевишкој је концепција сликарства потпуно нова: „на место фресака сликаних за гледање, нижу се циклуси објашњавани дугим легендама, бескрајне траке илустрованог текста, сцене које полазе од речи и остају у суштини тумачи речи.“ У богато рашчлањеној архитектури отворене, спољне приправе први пут се појављује „галерија нове, учене уметности“. У сценама се јављају персонификације, а у Лозу Јесејеву су уплетени Платон и Плутарх.¹²⁹⁰

¹²⁸⁷ Исто, 85.

¹²⁸⁸ Исто, 86.

¹²⁸⁹ Исто, 91.

¹²⁹⁰ Исто, 95.

У овој врсти уметности посао теолошког саветника постаје све захтевнији, а Радојчић претпоставља да је инспиратор „система сликане декорације који је био већ под утицајем нових цариградских тенденција“ у Призрену и Жичи био Сава III. Кад 1307. године Михаило и Астрапа, који су 1295. осликали Перивлепту, почињу да раде за Милутина, њихов је „стил очишћен од свих остатака старих традиција“. По садржини и уметничкој обради њихове фреске су типична дела ренесансе Палеолога.¹²⁹¹

То што се „иста зграда симултано (...) посматра и представља и с десна, и с лева, и одозго и одоздо“ у неком лабавом систему обрнуте перспективе Радојчића подсећа на „самоволјну перспективу кубиста“. Људски покрети у првом плану на фрескама Михаила и Евтихија понављају се у позадини, у архитектонским облицима као одјек. При свему томе сликарска тема остаје иста: „мотив пластичног облика у простору.“

Сликарство петокуполне цркве Св. Ђорђа у Старом Нагоричину показује правац развоја Милутиновог сликарства: „од интимно доживљеног класицизма, ка дворском, репрезентативном академизму.“ То је била и „еволуција“ Михаила и Евтихија.¹²⁹² Они су савршено сигурни у грађењу слике и свака је појединост прожета „у суштини античком, строгом дисциплином уметничког стварања“. Просторна композиција која је раније тежила да продре у дубину, овде се као на рељефу, развија у ширину.¹²⁹³

Сликарство блиско сликарству Михаила и Евтихија, али квалитетније, појављује се и у централним српским областима у Краљевој цркви у Студеници, Бијелом Пољу и Грачаници. То сликарство „репрезентује највиша достигнућа цариградског сликарства из раног XIV века у техници фреске“.¹²⁹⁴

Иконографију, начин сликања и компоновања приказа у цркви Св. Јоакима и Ане (Краљева црква) у Студеници Радојчић доводи у везу са минијатурама 10. и 11. столећа и мозаицима Кахри-џамије. Пошто су мозаици „Кахрија-џамије по структури стила у суштини фреско-сликарство пренесено у технику мозаика“,

¹²⁹¹ Исто, 98.

¹²⁹² Исто, 102.

¹²⁹³ Исто, 103.

¹²⁹⁴ Исто, 105.

Краљева црква показује, по Радојчићевом мишљењу, сликарство Кахрије у оригиналној техници.¹²⁹⁵ Фина осећајност у сцени Рођења Христа је присутна на свим сценама у цркви. То „отмено, дискретно и интимно сликарство“ и могло се остварити само у простору „нешто веће собе“.¹²⁹⁶

Мајстори фресака у цркви Св. Петра и Павла у Бијелом Пољу уносе новост: они се не држе ни јеванђеља ни апокрифа, већ текстова празничних проповеди.¹²⁹⁷ Док му је Краљева црква у Студеници „најблиставији споменик Милутиновог дворског сликарства“, „фреске у Грачаници представљају суму свих оних тенденција које су се развијале у водећим сликарским радионицама Милутиновог доба“.¹²⁹⁸ У Грачаници се напуштају цариградски принципи конципирања унутрашњег простора и испољавају властита уметничка схватања. Док је сликарство Краљеве цркве још било одвећ суво, стриктно и научно, „у Грачаници су најновије и најкомпликованије композиције прожете смелошћу и богатом осећајношћу“, и у њима се осећа и извесни призвук романтике.¹²⁹⁹ У Грачаници се осећа тежња ка новој монументалности која се огледа пре свега у огромним количинама слика и само у неким композицијама монументалног формата: приказу Богородице у апсиди, Силаску у ад и Успењу.¹³⁰⁰ Најбољи мајстори су сликали Успење и Страшни суд, док су споредне и мрачне просторе осликавали помоћници.¹³⁰¹ У односу на нагоричанског, грачанички мајстор је знатно уздржанији у причи; он композицију не претрпава детаљима.¹³⁰² Портрети краљевског пара, Милутина, који је „моћни, побожни, образовани полу-Србин полу-Француз“, и Симониде, више нису, као претходни портрети владара, „стилски (...) издвојени из целине сликане декорације“.¹³⁰³

Сликарство после Милутина, од 1321. до 1375. године, неће се по квалитету моћи мерити са фрескама Милутинових храмова.

¹²⁹⁵ Исто, 106.

¹²⁹⁶ Исто, 109. Нешто раније Радојчић је изнео запажање да су оригиналне грађевине ренесансе Палеолога имале мале димензије као и грађевине на почетку италијанске ренесансе. (Исто, 98.)

¹²⁹⁷ Исто, 110.

¹²⁹⁸ Исто, 112.

¹²⁹⁹ Исто, 117.

¹³⁰⁰ Исто, 114.

¹³⁰¹ Исто, 116.

¹³⁰² Исто, 118.

¹³⁰³ Исто, 119.

Већ при крају Милутинове владавине у Србији расте утицај цркве. У књижевности се уз биографије владара појављују и биографије архиепископа, а архиепископи почињу уз владарске да подижу своје цркве. Никодим (1316 – 1324) у Пећи подиже храм Св. Димитрија, а у селу Лизици цркву Св. Саве Српског. Његов наследник Данило II (1324 – 1337) подиже у Пећи две цркве: Богородице Одигитрије и Св. Николе и заједничку припрату. Али, већ са проглашењем Патријаршије и постављањем Јоаникија за патријарха црква се потчињава световној власти.¹³⁰⁴ Тако „цветање посебне српске, изразито црквене уметности, коју је архиепископ Данило желео да издвоји од репрезентативне уметности владара“ траје једну деценију, за време владања Стефана Дечанског. Архиепископи се нису такмичили са владарским мајсторима. Они су желели „да створе знатно скромнију уметност, која би више одговарала потребама цркве и култа“.¹³⁰⁵ Радојчић сликарство Св. Димитрија представља као „развијенији степен од фресака грачаничких мајстора“. Нове тенденције „избијају у финој, спорој сликарској обради“. Стилски, овај живопис „не припада типично клирикалној уметности“, већ само садржајем.

Сачуване фреске у Богородици Одигитрији изненађују Радојчића „својим неуједначеним и претежно slabим квалитетом“. „Једино је тематика фресака, очевидно по жељи Даниловој, као целина добро смишљена и распоређена“.¹³⁰⁶ Радојчић препознаје више мајстора: од групе наивних провинцијских до мајстора који је у најнижој првој зони „лако и искусно“ исликао ликове светих монаха и испосника.¹³⁰⁷ Радојчић је мишљења да је ово цариградско сликарство „дворских калуђера који са нескривеном иронијом посматрају праве запуштене монахе“.¹³⁰⁸

„Монашком сликарству из прве половине XIV века доста су блиске фреске мајстора који су радили за племство“ у цркви Св. Николе у Призрену, у Св. Апостолима у Хуму, у Св. Петки у Брегалници, у храму Богородичиног наведења у Кучевишту.¹³⁰⁹

¹³⁰⁴ Исто, 120.

¹³⁰⁵ Исто, 121.

¹³⁰⁶ Исто, 123.

¹³⁰⁷ Исто, 126.

¹³⁰⁸ Исто, 127.

¹³⁰⁹ Исто, 128.

Око 1330. доминантни утицај Цариграда на српску уметност одједном је пресечен, а оживели су „скоро пресушени прастари токови уметничких утицаја“ који су у Рашку долазили из Приморја.

Време од смрти краља Милутина 1321. до смрти цара Уроша 1371. године је време сталне кризе уметности у коме доминирају облици и теме „без финијих квалитета и без смисла за монументалност“. Дечанске фреске и данас импонују „једино количином и величином“. Али године настанка тога сликарства од 1330. до 1350. су и „године предаха – и празнине и у Италији и у Византији“.¹³¹⁰ Као и у центрима између којих се налази, ни у српској уметности тога времена нема јединственог стила: „дечански мајстори никако не теже јединству стила: не верујући у искључиву вредност одређеног уметничког става, они варирају свој уметнички израз према захтевима теме и према захтевима одабраног узора. Полифонија дечанског сликарства развија се на разним скалама: од монументалног стила до благе сентименталности; од брзе технике, која се служи ефектима колорисаног цртежа, до спорог педантног исликавања тешких, великих фигура, које делују као обојени кипови“. Док у највишим зонама дечанског наоса има још трагова монументалне уметности 13. столећа у доњим зонама наоса и припрати већ се назире почеци моравског сликарства.

„Распоред дечанских фресака представља уметничко дело за себе.“ Радојчић претпоставља да су 22 фреско-циклуса на зидове распоредили или архиепископ Данило или први игуман дечански Арсеније и Данило заједно.¹³¹¹ Он указује и на парадоксалну чињеницу да су велику дечанску енциклопедију православља извели мајстори од којих сви нису били православни. Ове фреске су извели мајстори из Котора који су радили у „грчком маниру“. Потписани Срђ не припада бољим мајсторима. Бољи су осликали тамбур и извели Велике празнике, Дела апостолска и фреске са представом Премудрости.¹³¹² У њиховим радовима већ имамо најаве раваничке сликане архитектуре. Уз ове најаве чешће су у Дечанима најаве мана „каснијег итало-поствизантијског сликарства: празне, углађене, веома пластичне

¹³¹⁰ Исто, 130.

¹³¹¹ Исто, 132.

¹³¹² Исто, 136.

форме са тамним тврдим сенкама – занатлијски посао који само понекад затрепери финоћом техничког извођења“.¹³¹³

Све разлике у сликарству у Дечанима Радојчић своди на разлике између две стилске групе. Прву чини „однеговани, декоративни, врло одмерени стил оних мајстора који се угледају на цариградску дворску фреску (јужни параклис Кахри-цамије)“, а другу „драматично сликарство експресионистичког правца које се ослања на византијску минијатуру сличних уметничких тенденција, која је тежила да се ослободи од класицистичког канона и углађености“.

Према цариградским узорима сликане су иконе првобитног дечанског иконостаса. Дечанска Богородица са Христом готово је иста као Богородица из параклиса у Кахри-цамији. Обе су рађене у стилу конзервативног академизма. И на њима, у млитавој анатомији, Радојчић назире наговештај сентиментализма моравске школе.¹³¹⁴

Сликарство којим је изведен календар у дечанској припрати је „мешавина побожности, крволочности и натурализма, подређена интензивној експресионистичкој концепцији“.¹³¹⁵

Сачуване фреске из око 1350. године у спољној припрати Сопоћана Радојчић повезује и са дечанским календаром и са италијанском готиком.

Радојчић налази да су на уметност у периоду Душанове власти нарочито утицала два процеса: „нагло ширење државе према југу и нагло јачање феудализма у унутрашњој управи земље“. Под Дечанским је јачала црква, а ширењем државе на југ растао је утицај мајстора из тих области (Охрида, Костура, Сера).¹³¹⁶ Ови мајстори су радили за „скромније наручиоце: ситно племство, чиновништво и за градске и сеоске цркве. Утицај локалног грчког и грецизираног племства из Македоније на српско било је – и у области уметности – очевидно снажно“. Племићка уметност је диференцирана према скали феудалне аристократије. На дну је Брајан чији мајстори у Богородици Каранској (1332 – 1337) теже „фолклорним

¹³¹³ Исто, 137.

¹³¹⁴ Исто, 139.

¹³¹⁵ Исто, 140.

¹³¹⁶ Исто, 141.

облицима полусеоског сликарства“, а на врху је „деспот Оливер, најближи сарадник Душанов, са својим мајсторима који су сасвим блиски тенденцијама и квалитетима дворског атељеа“ у фрескама изведеним у припрати Леснова 1341. године. Између је Љуботен господарице Данице (1337).¹³¹⁷ На основу језика и сликарских поступака налик на Дечане Радојчић закључује да је Брајан мајсторе довео из Приморја. Црквица Св. Николе у Љуботену новом и систематски изложеном тематиком наговештава садржаје каснијег моравског сликарства. Наративни стил се овде повезао са брзим цртежом и живошћу колорита минијатуре.¹³¹⁸ У Леснову је на делу својеврсна инверзија: док је стил сликарства у наосу „припрост и чврст“ и „оштра антитеза и дворском и племићком сликарству“, ¹³¹⁹ дозидана припрата је опремљена живописом са „умереним класицистичким стилем, веома течним и углађеним, али без сувишног истицања спољашње физичке лепоте“. ¹³²⁰ То Радојчић повезује са тим што је Лесново постало средиште епархије па се о садржају и стилу фресака приправе бринуло образованије свештенство, више уметничке и теолошке културе.¹³²¹

За усамљене фреске у Св. Ђорђу у Полошком, изведене у стилу зрелог класицизма 14. столећа Радојчић претпоставља да су рад цариградских мајстора, пошто је домаћа уметност тога доба била обичан занатски рад попут Св. Николе Болничког у Охриду.

По смрти Душановој живописана је Богородичина црква у Матеичу, слабом техником и на танком слоју малтера због чега су страдале од влаге. По садржини и стилу матеичке фреске су најближе дечанским: „исти је енциклопедијски, углавном наративни, тон у садржини и иста занатско-рутинерска, често површна сликарска обрада“. ¹³²² У релативно мали храм смештено је 13 циклуса, а шаренилу садржине одговара и шаренило (ликовних) узора.¹³²³

¹³¹⁷ Исто, 142.

¹³¹⁸ Исто, 143.

¹³¹⁹ Исто, 144. Радојчић га сагледава као недовољно сраслу целину строге, источњачке монашке уметности, цариградског класицизма и фолклорних детаља. Исто, 145.

¹³²⁰ Исто, 147.

¹³²¹ Исто, 146.

¹³²² Исто, 149.

¹³²³ Исто, 150.

Мала племићка црква Св. Николе у Псачи севастократора Влатка осликана је после 1366. године након што је Вукашин „приграбио за себе титулу српског краља“. У скромној цркви израђене су фреске „које изненађују својим уметничким и техничким квалитетом“.¹³²⁴

Радојчић истиче разлику између севера и југа Душанове државе: на северу није било разлике у идеологији, већ само у сликарском карактеру између дворске и црквене школе. У охридској архиепископији „биле су оштро издиференциране сликарске школе по идејним правцима“.¹³²⁵ У Трескавцу, кога су даривали византијски цареви, а затим Милутин и Душан, „сачувани су најстарији примери (...) придворне побожности“. Теме небеских двора и небеске хијерархије Радојчић доводи у везу са „грчком способношћу ласкања“, а заснивају се на 44/45 псалму о цару коме долази невеста и спису Дионисија Ареопажита о небеској хијерархији.¹³²⁶ Небески двор је насликан у припрати Богородице Захумске, у наосу Марковог манастира и Св. Атанасију у Костуру. Ова тема у скраћеном облику приказиваће се у македонским црквама до краја 15. столећа.

И дворско сликарство у Трескавцу и оно мајстора у служби високог клера у капели Григорија Богослова у Перивлепти је занатско сликарство које „одаје недвосмислено своје провинцијско порекло“. У време јаког српског утицаја осликаване су и горње просторије Св. Софије у Охриду.¹³²⁷

Македонско монашко сликарство, „тежећи ка аскези и спиритуализму, негде од седамдесетих година XIV века, нагло се ослобађа стега традиција и кристалише се у живу, помало ироничну уметност која у толикој мери потцењује спољашњу лепоту изгледа посвећеног аскете да то већ прелази у карикатуру“. Пример су фреске у Св. Никола у Нири, у долини Треске.

У највећој задужбини Мрњавчевића, Марковом манастиру се „сложено укрштају елементи дворских и клирикалних схватања у стилу који је био много изложен утицајима приморских `грчких` мајстора“. „Тврдо, тамно и немирно сликарство Марковог манастира представља у историји српске уметности оазу и

¹³²⁴ Исто, 151.

¹³²⁵ Исто, 153.

¹³²⁶ Исто, 154.

¹³²⁷ Исто, 155.

врхунац експресионистичких тежњи.¹³²⁸ У њему је заједно са небеском литургијом у приземну зону спуштен и небески двор. Тиме се „симболични смисао црквене зграде и декорације у њој из основе (...) изменио“ – нестаје градације од земље према небу и читава „црква упоређена је са небеском црквом“.¹³²⁹ Радојчић указује на сличност сликарства у Марковом манастиру и оног у баптистерију венецијанског Светог Марка, уз напомену да су у уметничком смислу српско „на вишем нивоу“ услед веће изложености „наших мајстора византијским утицајима“.¹³³⁰

Експресионизам у Марковој цркви „је сасвим у духу једне одређене тенденције византијског сликарства из 1350 – 1370“. Исте тежње према експресивности имају и бугарске фреске из пећинске цркве у Иванову, али и минијатуре и иконе.

Маричка катастрофа битно је утицала на старо српско сликарство: уметност српског племства прекинута је у јужним областима. По неприступачним клисурима у манастирима настављала се уметност пустињака.¹³³¹

Старац Исаија успео је 1375. године да измири српску цркву са цариградском и са српског царства скине проклетство, а покидане везе са Цариградом успостављене су заслугом кнеза Лазара и Вука Бранковића.¹³³²

Елитна дворска уметност Поморавља се враћала местимично класици, али не античкој него византијској 10. столећа. Псеудоантика западних феудалаца живела је код онога дела српског племства које је економски и културно било везано за приморске области. Они су били носиоци ритерске културе и њихов псеудокласицизам најбоље показују ликови изгореле београдске Александриде.¹³³³

Иако су крајеви јужно од Скопља били ближи византијским културним центрима, у њима се у 14. столећу задржало конзервативно сликарство, „вероватно због тога што је у тим областима било доста сликара-занатлија, који су као

¹³²⁸ Исто, 156.

¹³²⁹ Исто, 157.

¹³³⁰ Исто, 158.

¹³³¹ Исто, 160.

¹³³² Исто, 161.

¹³³³ Исто, 163.

провинцијалци и сувише инсистирали на старим, наученим решењима“. Север брже прихвата новине. „Док водећи мајстори стварају фреске у Раваници, Каленићу, група митрополита Јована слика Андрејаш и Љубостињу, а још традиционалнији мајстори довршавају најлепшу антологију српског сликарства из касног XIV века – минијатуре у Минхенском псалтиру.“

Фреске митрополита Јована у Андреашу, премда закаснеле, „показују почетне облике реакције на неодређене облике наративног, енциклопедијског сликарства“. На месту наративне исцрпности овде имамо нову исцрпност која се испољава у „садржинској и естетској концентрисаности насликаног“.¹³³⁴ Сликаство Андреаша је елитно: оно је отмено и учено и због тога Радојчић претпоставља да је митрополит Јован сликарско образовање стекао у некој цариградској „академији у којој су васпитавани кандидати за виши клир“.¹³³⁵ Сликаство Јовановог брата Макарија (фреске Љубостиње, икона Богородице Пелагонске) „је већ прожето провинцијским цртама, чак и извесним знацима осељачености“. Слабијег квалитета је и сликарство цркве Богородичиног ваведења у Новој Павлици, и оно у цркви Благовештења у Добруну.¹³³⁶ Фреске у Велућу „спадају у категорију наивног сликарства“. Радојчић претпоставља да су оне случајни остатак „популарне полууметности“ културно заосталијег племства „која се изгубила због тога што је технички слабо изведена“.

Минхенски псалтир се иконографски и стилски везује за сликарство друге половине 14. столећа у северној Македонији (Матеич, Андреаша, Марков манастир). Илуминатори копирају разне узорне не претерано квалитетним цртежом али им је колорит снажан и сензибилан.¹³³⁷

Псалтир је „завршни споменик једне епохе, (...) исцрпно ремек-дело које еклетицизмом стила представља и крај и врхунац хаоса“.

¹³³⁴ Исто, 165.

¹³³⁵ Исто, 166.

¹³³⁶ Исто, 169.

¹³³⁷ Исто, 170.

Од почетка последњег дела књиге Радојчић испод наслова *Декоративни стил* доследно пише о моравском стилу.¹³³⁸ У периоду од 1370. до 1459. године, времену у коме траје овај стил, српска Деспотовина је држава коју кидају супротности: „богатство и војна немоћ, раскош касног феудализма и тежња ка аскези; вечита несигурност и разарања и ужурбана градитељска делатност“. Према у овом периоду ступа у „тесне политичке и економске везе“ са средњом Европом, Србија остаје сасвим у духовној сфери Византије, а моравски стил, иако грана „интернационалне византијске уметности“, у Деспотовини се успоставља као „први самостални стил старе српске уметности, изазван и створен унутрашњим импулсима домаће средине“. У време Лазара, Лазаревића и Бранковића Србија је „збег емиграната и калуђера луталица“ који у њој пишу и сликају.¹³³⁹ Њихово време је и време у коме племићи истог соја и на Истоку и на Западу нестају пред надирућим Турцима и грађанима.¹³⁴⁰

Радојчић уз утицај византијске уметности 10. столећа на моравски стил у новој стилизацији облика, пропорцијама, цизелираним детаљима, инсистирању на декоративном и, нарочито, у „овоземаљском, веома лирском изразу лица, у дворјанској мекоћи и у култивисаним покретима и начину опхођења“ наглашава и снажан утицај Запада.

Фреске Раванице која је подигнута после измирења српске цркве са Цариградском патријаршијом, иако велике, не делују му монументално због тога што је у њима све утопљено „у нову, дотад у старом српском сликарству невиђену, симфонију лирско-сентименталног карактера“.¹³⁴¹ Свеце прве зоне радио је мајстор Константин који, за разлику од мајстора горњих делова живописа, остаје „мушки опор“. Драматични тон у приказивању Христовог земаљског живота се ублажава и уместо *Мука* све се више приказују *Чуда* и параболе које ће се у моравској школи приказивати до краја.¹³⁴² „Теолошка спекулација“ која се осећа и у распореду фресака „није наметљива и не утиче на уметничку обраду фресака“. „Новости

¹³³⁸ У каснијим радовима „декоративност“ ће најчешће служити за означавање опште карактеристике источњачке уметности.

¹³³⁹ *Старо српско сликарство*, 1966, 175.

¹³⁴⁰ *Исто*, 177.

¹³⁴¹ *Исто*, 178.

¹³⁴² *Исто*, 180.

моравског стила веома су релативне, нова је само свеопшта тенденција ка улепшавању свега и свакога.“

Радојчић сматра да су већини најлепших раваничких композиција узор биле иконе.¹³⁴³

У Сисојевцу су копиране раваничке фреске, али је њихов квалитет слабији.¹³⁴⁴ У Руденици, коју је осликао приморски мајстор Теодор, приметан је само утицај моравског стила на приказе појединих ликова.¹³⁴⁵

Живопис у пећким Св. Апостолима, изведен између 1375. и 1380, редак је пример новог стила изван моравског подручја.¹³⁴⁶

„Најјачи центар, књижевни и уметнички, у Моравској Србији био је двор Стефана Лазаревића.“ За двор се најлакше везују „илуминатори дворских рукописа“ од којих је по имену познат само Радослав, аутор минијатура из Лењинградског јеванђеља.¹³⁴⁷

Сваки од три главна споменика моравског стила: Раваница, Каленић и Ресава имају своје специфичности. Раваница уз сву „декоративност и дотераност сликарског поступка“ задржава „мушку строгост“ и „не прелази у маниризам“. Каленић се „издваја својом лиричношћу“. У Манасији, последњем очуваном великом српском средњовековном споменику фрескама је повраћена сва лепота „класичне зидне слике“.¹³⁴⁸

На основу медаљона чији су кругови повезани осмицама, а који се у моравском стилу користе од Раванице по узору на византијске рељефе од слонове кости из 10. столећа, Радојчић закључује да моравски стил потиче из Цариграда пошто се „враћање на узор из X века могло остварити једино у Цариграду“. Овим ставом он се супротставио онима који су порекло моравског стила у целини повезивали са Солуном. Он категорично тврди и да се „фреске Каленића везују (...)

¹³⁴³ Исто, 181.

¹³⁴⁴ Исто, 184.

¹³⁴⁵ Исто, 185.

¹³⁴⁶ Исто, 186.

¹³⁴⁷ Исто, 187.

¹³⁴⁸ Исто, 189.

јасно за цариградску уметност раног XIV века, нарочито за мозаике Кахри-џамије“. Чак је приказ *Униса у Витлејему* рађен у обе цркве по истим картонима.¹³⁴⁹

Лирика каленићког сликарства је „лирика једног затвореног, културног друштва, богатог и беспомоћног, које је покушавало да се у пуној лепоти своје презреле културе, са свим реквизитима своје удобне егзистенције, пресели са несигурне земље на сигурно небо“. ¹³⁵⁰

Храм Свете Тројице (Манасију) у Ресави деспот Стефан Лазаревић је подигао као свој маузолеј. Храм је имао амбицију да буде и кула (манасија) „интернационалне балканске културе, која се нашла очајно притешњена између католичког Запада и турске инвазије“. ¹³⁵¹

Али, декоративност и нови реализам толико су присутни у приказима банкета на зидовима Манасије да они више личе на банкете касних ритера чија је концепција „ближа натурализму касне готике“ него концепцији слике у Византији.¹³⁵² Византијско сликарство, које је столећима „инсистирало на својим античким традицијама“, напуштено је у Манасији и у њој се зидна слика расточила „у блиставу завесу, у тканину оптерећену скупоценим украсима“.

Овде се Радојчићу готово омакло да нестанак високе уметности не тумачи само нестанком њених носиоца – двора и високог племства, него и тиме што је напустила концепт византијске слике који је почивао на вези са античким традицијама. Задржао се на алузији, а изведени закључак је извео готово социолошки: висока моравска уметност била је повезана са оним слојем „друштва који је био осуђен да под притиском Турака први нестане“. ¹³⁵³ „Најмања моравска, уметност са доњег регистра друштвених лествица показала је највећу виталност; традиционална веома везана за рани XIV век, она се лако претопила у посељачено сликарство из турског периода.“¹³⁵⁴

„Падом Смедерева 1459. године завршава се прво велико поглавље историје старог српског сликарства.“ Друго поглавље, које траје од краја 15. до краја 17.

¹³⁴⁹ Исто, 190.

¹³⁵⁰ Исто, 194.

¹³⁵¹ Исто, 198.

¹³⁵² Исто, 200.

¹³⁵³ Исто, 202.

¹³⁵⁴ Исто, 194.

столећа, има свој посебни карактер и не може се ни упоредити са правим периодом цветања.

У моравски стил Радојчић сврстава Есфигменску повељу и икону Св. Саве и Св. Симеона из Народног музеја у Београду. Ова дела настала на Атосу изазивају код њега наду да ће се чишћењем фресака у хиландарској припрати и манастиру Костаномиту и Св. Павлу пронаћи загонетни „светогорски моравски стил“.¹³⁵⁵

У неколико чланака Радојчић је дао резиме књиге, уносећи у њих понеки додатак или промену условљену накнадним обавештењем или сазнањем. Један од чланака који се могу сматрати резимеом књиге је објављен чак пре ње.¹³⁵⁶

Први резиме објављен је на италијанском 1963, а затим, након неколико година, на српском, са нешто измењеним насловом (у наслову текста на српском је „српска“ – а у италијанском „српска и македонска“) и хронолошким распоном. У њему се више простора даје односу српске уметности према западњачкој и специфичним својствима српске уметности у односу на византијску – или тачније речено односу балканске, словенске уметности према примљеној византијско-грчкој. У уводу се више него у другим текстовима у којима се износи шема развоја старе уметности даје простора теорији и указивању на основне разлике између византијске и западњачке уметности и на утицаје на духовну климу у појединим подручјима и Европи у целини.¹³⁵⁷

Романика и готика дотакле су само периферне области византијске уметности, Далмацију и разбијене поседе западних племића у Албанији и Грчкој. „Језгро средњовековне балканске уметности остало је византијско.“¹³⁵⁸ Питање од којег Радојчић полази је „како су ученици схватили учитеље и на који начин су они примљене лекције користили за своје потребе, своја схватања и своје осећање“.¹³⁵⁹

¹³⁵⁵ Исто, 203.

¹³⁵⁶ Резиме на италијанском већ 1963. *La pittura in Serbia e in Macedonia dall'inizio del secolo XII fino alla meta del secolo XV*, у: X Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1963, 293 – 325. На српском је објављен 1969. *Сликарство у Србији од почетка XIII до средине XV века*, у: Српска православна црква 1219 - 1969, Београд 1969, 93 – 110. До ове инверзије је дошло због тога што је књига, иако припремљена за штампу 1962. чекала на објављивање до 1966. године.

¹³⁵⁷ Радојчић не само овде него у свим радовима у којима обрађује византијске или српске теме наглашава њихове везе са уметношћу средине за коју се текст пише, у овом случају Италије.

¹³⁵⁸ *Сликарство у Србији од почетка XIII до средине XV века*, 93.

¹³⁵⁹ Исто, 94.

Главни пут византијске уметности на Балкану био је вертикала Солун – Београд. У њега су се уливали споредни путеви из Драча, Котора, Дубровника и Задра. Радојчић износи тезу да први пад Цариграда није много утицао на квалитет византијске уметности. Чак се сме рећи да је „слом дотрајалог политичког режима пробудио последње креативне снаге, нарочито у области књижевности, науке и уметности“.¹³⁶⁰

Дешавања у Србији од државне самосталности, преко изградње цркава па до почетка „цветања српског монументалног сликарства“ везана су са ширим дешавањима у Византијском царству почетком 13. столећа. Галерија српских фресака не представља само стање уметности у Србији већ је и најсачуваније сведочанство византијског сликарства у 13. столећу.

„Најимпозантнија група византијског монументалног сликарства из XIII века сачувала се на земљишту старе Рашке.“ Стил Студенице, Мораче, Сопоћана и делом Градца је јасан: „То је античко сликарство монументалних облика, племенитог широког цртежа, светлих боја, сликарство које се толико спонтано и сигурно везује за естетске идеале хеленистичког сликарства, да скоро излази из оквира средњовековне уметности“.¹³⁶¹ Степен одвајања од средњовековних идеала није, међутим, у свим српским споменицима спроведен у истој мери: док се класицизам сопоћанских фресака приближио лаичкој уметности, студеничке фреске на плавој позадини су варијанта „монашког“ сликарства 13. столећа.¹³⁶²

Радојчић понавља претпоставку да се „чудотворно васкрсавање хеленистичког сликарства збило у Никеји, у кругу оних загрејаних поштовалаца Антике“ око цара Теодора Другог Ласкариса. Међутим, то да сликарство Сопоћана није случајно и без основе настало у Србији потврђује се тиме што има претходнике у сликарству Милешеве и Мораче, као и то што се у истовременој српској књижевности „речима слави иста лепота, светла и ведра, која се сачувала на зидовима маузолеја `великог краља` Уроша I“. Сличност која постоји између текстова Доментијана и сликарства Сопоћана је сличност духа која се не ограничава само на сличност појединих уметности у одвојеним областима већ

¹³⁶⁰ Исто, 95.

¹³⁶¹ Исто, 96.

¹³⁶² Исто, 98.

постоји и између „књижевности и уметности тадашње Европе“ у целини.¹³⁶³ Радојчић и овде наглашава ломове и прелазне периоде у византијској уметности. Он пише да предрасуду да је „животни ток византијског сликарства текао без већих трзавица“ и да су се смењивања стилова збивала у дугим „прелазним пасажима“ који би трајали често и цело столеће елиминише постојање „тачно датираних споменика хронолошки јако блиских, а стилски јако супротних“. За пример наводи хронолошки и стилски однос фресака Курбинова и фресака Студенице или фресака Сопоћана и фресака Перивлепте. Стилска разлика између њиховог сликарства је намерна. „Ако је старији стил почивао сав на хармонији, нови почива на контрастима.“¹³⁶⁴

Око 1300. године уметности и на Истоку и на Западу имају сличну „амбицију да постану сличне реалностима живота“ и кроз тему и кроз сликарску обраду. У Охриду и Пећи појављују се први велики циклуси Христових мука, са свим појединостима које су се пре налазиле у сликарству минијатура.¹³⁶⁵

Радојчић овде сумарно, узимајући у обзир најистакнутије споменике, даје, по утиску који остављају, карактеристике сликарства средњовековне Србије од 1300. до 1321. године: „Свеже фреске су у св. Никити, живе илустрације у Старом Нагоричину, савршено академски дотеране фреске у Краљевој цркви у Студеници и већ помало романтичне фреске у Грачаници.“

Ово је и време у коме уместо претходних „грешни, смерни, последњи“ сликари добијају ласкаве надимке: Астрапас, Панселенос.¹³⁶⁶

Радојчић „романтизам“ грачаничког мајстора одређује у супротности са нешто старијим сликарством Дучеа. Док су Дучеове Мироносице на гробу мирне, јасне, лапидарне и уздржане, грачаничке су кроз сукоб „вертикала и хоризонтала, светлости и сене, покрета и мира“ додале своје класицизму романтичарску драматику.¹³⁶⁷

Услед сукоба цара Душана са Византијом и прекида веза са Цариградом долазе у Србију уметници из Приморја који су носиоци западне варијанте

¹³⁶³ Исто, 97.

¹³⁶⁴ Исто, 99.

¹³⁶⁵ Исто, 100.

¹³⁶⁶ Исто, 102.

¹³⁶⁷ Исто, 105.

византијског. Мајстори из Драча, Котора и Дубровника уносе привремено у „организам некада изразито елитног и оплемењеног српског сликарства извесне црте занатлијских решења“. Радојчић међу локалним мајсторима у другој половини 14. столећа издваја учени архаизам митрополита Јована, чије фреске у Св. Андрији због савршене и споре технике „делују као монументалне иконе обешене на зид“.¹³⁶⁸

У години 1375. у којој се мире Цариград и Срби кнез Лазар подиже свој маузолеј који ће до 1459. бити „узор потоњим српским архитектима, клесарима и сликарима“. До деведестих година 14. столећа „моравско сликарство задржава чврсте форме и бујну орнаментику“.¹³⁶⁹ Мајстори Каленића ће, међутим, користећи боју као „основно изражајно средство композиције“ уништити стару статуарну компактност класицистичких фигура.

Карактеристика времена Деспотовине је да српски владари „и поред свих препрека“ стално одржавају везе са Цариградом. Они обнављају цариградске зидине, по византијским плановима граде Смедерево, али су трговачким и војним путем повезани и са Западом. У рату са Турцима Срби се све више ослањају на Угарску. Своја рудна богатства они извозе преко јадранских лука.

Радојчић пандан западноевропском *Prunkstil* раног 15. столећа у делима Ђентила да Фабријана и минијатурама Жана де Берија налази у фрескама Манасије.¹³⁷⁰ Мајстори деспота Стефана *Причест апостола* приказују као свечану поворку, а *Параболу о богатом и убогом Лазару* као илустрацију раскошног банкета.

Радојчић текст завршава са непромењеним ставом о српској уметности после политичке катастрофе 1459. године: пошто није „присталица тезе о раној смрти византијске уметности“, он каже да текст завршава „с поглављем иза кога се историја даље наставља“.¹³⁷¹

¹³⁶⁸ Исто, 107.

¹³⁶⁹ Исто, 108.

¹³⁷⁰ Исто, 109.

¹³⁷¹ Исто, 110.

У енциклопедијској јединици о српском сликарству од 12. столећа до пада Смедерева¹³⁷² Радојчић понавља горенаведену конструкцију историје старог српског сликарства. Новост је у односу на претходни текст то што на почетку уобичајеним општим географским и историјским подацима додаје кратки преглед историографије. Почиње од романтизма у коме се за стару уметност након заборава јавља интерес преко првих научних испитивања В. Петковића, Г. Мијеа и Н. Л. Окуњева у првим годинама 20. столећа. Напомиње да се главни историчари византијског сликарства Ј. Стшиговски, Н. П. Кондаков, А. Грабар, В. Н. Лазарев и Д. Талбот Рајс често баве и српским сликарством.

Овде Радојчић сагледава историју старог српског сликарства у целини и дели је на три периода. У првome од 10. до краја 12. столећа је српска уметност део медитеранске културе европског Запада. У том периоду њени главни носиоци су бенедиктинци. Други и најзначајнији период траје од почетка 13. столећа до 1459. године. То је период цветања старог српског сликарства у оквиру византијске уметности. Трећи поствизантијски период траје од 1459. године до краја 17. столећа.

Нагласиће да Немањини споменици, везани за Рашку, имају контрасте прелазног подручја на коме се састају и мешају елементи византијске и романске уметности касног 12. столећа. Из њиховог стапања кристалисаће се „облици новог стила рашке школе“. Радојчић овде не понавља поделу сликарства коју је извршио у *Старом српском сликарству* у зрелом периоду на монументално, наративно и декоративно. Ове велике класе се спомињу али не као кровне већ као једне од многих.¹³⁷³ У рашком периоду српског сликарства Радојчић разликује два стила: лаички, везан за двор, и монашки. Док је утицај Запада на иконе појединачан (фреско-икона Богородице у Љевишкој и ватиканска икона Св. Петра и Св. Павла), код српских минијатура је специфична стална повезаност са романским прототипима.¹³⁷⁴

¹³⁷² *Srbija. Slikarstvo od XII do sredine XV veka*, Enciklopediji likovne umetnosti 4, Zagreb 1966, 269 – 275.

¹³⁷³ *Исто*, 269.

¹³⁷⁴ *Исто*, 270.

Поновиће да се у Милутиновим споменицима у македонским областима осећа провинцијализам, а да су најближе уметности престонице фреске настале у области старе Рашке.¹³⁷⁵ У периоду после Милутинове смрти српско монументално сликарство „запада у фазу променљивих, често краткотрајних уметничких тенденција, које се смењују до око 1375“.¹³⁷⁶ То је сликарство Дечана, Маркове цркве, Матеича, икона дечанског иконостаса и минијатура Минхенског српског псалтира.

Бележи и парадокс да са једне стране у времену високог државног успона српска уметност није имала висок квалитет, а са друге да пораз на Марици и на Косову и нагло померање центра српске државе према северу нису негативно утицали на уметност. У Лазаревој моравској Србији по први пут „у свим гранама архитектуре, пластике, сликарства и уметничког заната осећа се јединство стила“.¹³⁷⁷ Овде ће сликарство Каленића повезати и са мозаицима из Коре и са сијенским сликарством касног 14. столећа.¹³⁷⁷

Преглед српског сликарства до пропасти средњовековне српске државе завршиће указивањем на то да се у првим српским штампаним књигама налазе графике које су успела мешавина венецијанске графичке технике, старе византијске иконографије и типичне ренесансне орнаментике.¹³⁷⁸

Две последње синтезе српске уметности које уз сликарство обухватају и архитектуру и скулптуру објавио је Радојчић на немачком. Најпре у *Пропилејама* у оквиру одреднице *Југославија* у књизи под насловом *Византија и хришћански Исток* (1968), а затим као самосталну књигу *Srpska umetnost u srednjem veku* (1969).

У њима ће, уз мала одступања, поновити тезе изнесене у претходним радовима синтетичког жанра. И овде је узео у обзир да је текст намењен страним читаоцима па је проширио делове који презентују географско-историјске координате и делове у којима се указује на везе српске уметности са познатијим уметничким центрима. Већа пажња и простор дати су деловима у којима се

¹³⁷⁵ Исто, 271.

¹³⁷⁶ Исто, 273.

¹³⁷⁷ Исто, 274.

¹³⁷⁸ Исто, 275.

представљају специфичности византијске цивилизације уопште и, унутар ње, српске које су западњачком „просечном“ читаоцу једва познате. Нагласиће нпр. податак да се премештањем тежишта политичког живота Срба у брдовите пределе Рашке, око 1160. године, стварају услови за настанак српске уметности која је на југозападу „допирала до српских посела на јадранској обали и ту се више конфесионално него стилски одвајала од католичке уметности“. Као и у унутрашњости и овде је су се „архитектура и скулптура развијале (...) под доминантним утицајем медитеранске традиционалне романо-готске културе, док је сликарство (...) – иако „латинске“ католичке конфесије – потпадало под јак утицај Византије“.¹³⁷⁹ Нашао је за пригодно да укаже и на то да је, за разлику од Рима, „Цариград (...) допуштао оснивање самосталних цркава и подстицао формирање народних црквених књижевности“, што ће се у немачким земљама десити тек у 16. столећу.¹³⁸⁰ За однос Срба и Византије у време почетка српске уметности је значајно да Срби у 11. столећу имају два политичка центра и две династије. Претходним подацима о времену краља Михаила, који се око 1072. године титулише као *Sclavogum rex* и који је одан католичкој цркви, Радојчић додаје и податак да је најугледнији од црквених објеката била гробна црква дукљанских краљева – базилика Св. Срђа и Вакха на Бојани код Скадра, политичког центра Дукље.¹³⁸¹ Дукљанска династија је крајем 12. столећа у кривим обрачунама уништила саму себе.

Наглашава и то да се у домену Барске архиепископије мешало латинско и словенско монаштво и да су бројно „јачи латински бенедиктински скрипторији утицали (...) на православне словенске“ што се најбоље види на облицима већине иницијала у Мирослављевом јеванђељу.¹³⁸²

Немању, који је за Византинце побеђени варвар велике снаге и лепоте, поноса и трагичности, а за Србе доносилац државне независности и оснивач династије, привлачи византијска култура. Он „да подигне себи углед“ зида цркве не само у Рашкој него и у византијским градовима уз границу, Нишу и Скопљу.

¹³⁷⁹ *Srpska umetnost u srednjem veku*, 1982. (На немачком је објављена 1969.)

¹³⁸⁰ *Исто*, 23.

¹³⁸¹ *Исто*, 25.

¹³⁸² *Исто*, 26.

Радојчић то препознаје као владарску пропаганду економске и унутрашњополитичке природе коју ће наставити и остали Немањићи и коју ће они по захтевима времена мењати.¹³⁸³ Немањићи напуштају праксу подизања заједничке гробне цркве и сваки владар подиже свој храм-маузолеј.¹³⁸⁴

Док је архитектура по облику разнолика, „зидно сликарство се појављује као веома одређени дефинисани стил“.¹³⁸⁵ Након „полудетињег“ сликарства са измешаним грчким и српским натписима, какво је сачувано у пећинској цркви код Призрена, појавио се живопис Студенице са српским натписима.¹³⁸⁶ Радојчић у строгасти студеничког „узвишеног бога `цара славе`, примећује романску црту.

Романика уграђена у архитектуру Студенице касније је понављана по обавези. Она ће се практично и економски усклађена са култом на занатски начин понављати и у турском периоду.¹³⁸⁷ Архитектура „рашког стила“, по оцени Радојчића, са „изузетком Студенице нема неких виших естетских вредности; то су грађевине споља скромне, прилагођене уском кругу династа и клира; цркве у којима су три четвртине простора биле резервисане за служеће и само једна четвртина за оне који присуствују служби“. Ни писци 13. столећа не спомињу лепоту те „интровертне архитектуре“, већ само „хвале сликарство и унутрашњи украс“.¹³⁸⁸

Монументално сликарство „епског карактера“ које потиче са Хиландара а које Радојчић назива „златно фреско-сликарство“, сачувано је само у српским манастирима Милешеви, Морачи и Сопоћанима.¹³⁸⁹ Фреску Св. Илије у Морачи Радојчић види као наговештај галерије Титана из уметности Ј. дела Кверче и Микеланђела.¹³⁹⁰ Сам врхунац „монументалне слике“ је сликарство наоса Сопоћана док су фреске у припрати изведене по узусима новог сликарског стила.

После монументалног класицизма „јача нови класицистички правац у коме су тенденције ка литерарном почеле све више да преображавају старо, по садржини

¹³⁸³ Исто, 28.

¹³⁸⁴ Исто, 30.

¹³⁸⁵ Исто, 31.

¹³⁸⁶ Исто, 41.

¹³⁸⁷ Исто, 42.

¹³⁸⁸ Исто, 45.

¹³⁸⁹ Исто, 46.

¹³⁹⁰ Исто, 47.

једноставно а естетски изванредно високих квалитета, сликарство у нову учену уметност, углађених, сликарски доста монотоних решења“.¹³⁹¹ Старим циклусима се додају српски историјски призори: васељенским саборима сабор Стефана Немање, испод Страшног суда смрт Ане Дандоло композиционо приказане попут Успења Богородичиног, уз Христосову генеологију слика се поворка Немањића. У сликарству као и у књижевности ове паралеле служе „истом циљу – да подигну углед династије и да догађаје из савременог живота, или блиске прошлости, што јаче вежу уз Стари и Нови Завет и за велике догађаје из црквене историје“.¹³⁹²

Кретање од „епског ка наративном, од монументалног ка илустративном“ запажа се и у монашком сликарству које има високе естетске квалитете, али које за разлику од дворског сликарства нема „ефектних акцената декоративног карактера“.¹³⁹³ Управо преко свештенства сликарство ренесансе Палеолога доспева у Србију. Радојчић га карактерише као мешавину „средњевековне побожности и античке форме“ у којој су елементи научног и лаичког вешто подређени теолошкој идеји. Лоше сачуване фреске Градца најбоље репрезентују прелазни стил.¹³⁹⁴

У ариљском живопису, као и у остацима сликарства Ђурђевих Стубова, присутна је склоност према српској „историјској композицији и портрету“,¹³⁹⁵ а од 13. столећа грчки називи икона Христа и Богородице преводе се на српски (Елеуса – Милостива, Евергетида – Добротворка, Одигитрија – Наставница). „Најпопуларније иконе копиране су и у фреско техници“ – нпр. студеничка икона Богородице Параклисе – Заступнице.

Радојчић је убеђен да су у наративном периоду српске уметности морале постојати и иконе празника или житијске иконе светитеља.¹³⁹⁶

Његов крајњи закључак о српској уметности у 13. столећу гласи да су је „чинила два неједнака дела. Монументално сликарство и сликарство икона припадали су византијском стилу и заиста високој уметности европског средњег

¹³⁹¹ Исто, 48.

¹³⁹² Исто, 49.

¹³⁹³ Исто, 50.

¹³⁹⁴ Исто, 51.

¹³⁹⁵ Исто, 53.

¹³⁹⁶ Исто, 54.

века. Архитектура, камена пластика, минијатуре и слабо познате гране златарства припадале су више западној уметности и нису се много одвајале од занатства“.¹³⁹⁷

У времену кад почиње српска превласт на Балкану која траје од 1282. до 1371. године губи се и равнотежа „између источних и западних елемената у старој српској уметности. Око 1300. године српска уметност у целини потпада под утицај Византије“. Као многи пре њих, и Срби су побеђени „јачом и старијом уметничком културом“. То је време кад у Цариграду почиње и ренесанса Палеолога.¹³⁹⁸

Српска архитектура у време краља Милутина „инспирисана је претежно византијским узорима“. Али и у њима, као нпр. у Грачаници постоје српске специфичности: споља то је тенденција ка степеничастом вертикализму који се претходно испољио у Ариљу. Архитектура Грачанице има у себи контрастну игру пластичних облика и срећно сажима „супротне тенденције византијске и готске архитектуре“.¹³⁹⁹ У Грачаници први пут по моделу *Лозе Јесејеве* слика генеолошко стабло Немањића.¹⁴⁰⁰ И на Истоку и на Западу Европе „хришћанске уметности захваћене су сличним амбицијама да се што више приближе реалности живота“. На Западу уметници успостављају непосреднији контакт са природом. На Истоку уметници то чине заобилазно преко античке уметности која је израсла на подражавању природе. У то време постају јасније и личности уметника.¹⁴⁰¹ Радојчић мајсторе са почетка 14. столећа у овом прегледу сврстава у три групе: прву чине Астрапа са помоћницима, другу Михаило и Евтихије, а трећа, најквалитетнија група су мајстори који су радили фреске у Краљевој цркви у Студеници, Бијелом Пољу и Грачаници.¹⁴⁰²

Припрату и звоник које је у четвртм десетлећу 14. столећа Душан доградио у Сопоћанима Радојчић представља као „важан члан у развојној линији оних струјања у којима су се укрштали византијски и западњачки утицаји“.¹⁴⁰³

И овде потцртава чињеницу да се од времена Стефана Дечанског и Душана уметност наглашеније раслојава према друштвеном степену наручилаца: осим

¹³⁹⁷ Исто, 55.

¹³⁹⁸ Исто, 73.

¹³⁹⁹ Исто, 75.

¹⁴⁰⁰ Исто, 78.

¹⁴⁰¹ Исто, 79.

¹⁴⁰² Исто, 82.

¹⁴⁰³ Исто, 88.

владарске уметности појављује се црквена, племићка и грађанска уметност, „свака са својим посебним цртама“.

Дечанско сликарство, рад которских *pitores graeci* који су били стилска а не етничка група мајстора, Радојчић титулише као „хронолошки најстарији велики ансамбл онога стила који се касније назвао итало-византијским, са једном посебном цртом словенског елемента који се испољавао нарочито у изгледу физиономија“.¹⁴⁰⁴

Радојчић као примере за истицање земаљске власти у овом периоду наводи фреску цара Душана у Леснову на којој је српски владар већи и од Христа, а уз њу у Трескавцу приказ Христа у савременој ношњи као цара царева. Христ је приказан као космократор са гардом анђела и свитом светаца око кога се обрће ток времена.¹⁴⁰⁵ „Паралела о сличности небеске и земаљске хијерархије изведена је у Марковом манастиру највише према упоређењима која се износе у Животу св. Василија Новог“.¹⁴⁰⁶

У време почетка ратова са Турцима, који ће трајати од 1371. до 1912. године, у богатој Србији почиње да цвета „касна интернационала хришћанских култура“.¹⁴⁰⁷ Архитектура је уједначена – сви тлоцрти су троконхални светогорски. Новост је појава, уз богату керамопластику, и богате камене пластике. И у књижевности и у ликовној уметности јавља се фантастична фауна – бројгеловска, која је плашила и старе египатске пустињаке. „У целини, архитектура моравских цркава делује као оријентализована византијска уметност“ која је преузета из „венецијанских прерада `сараценских` мотива“.¹⁴⁰⁸

„Бујни преплет, који у широким тракама уоквирава портале и прозоре, преузет је из савремене орнаментике књига.“¹⁴⁰⁹

У делу у коме приказује стари српски урбанизам Радојчић умеће један симболични детаљ: зидајући Смедерево архитекте у кули деспотице Јерине „формирају нишу у коју стављају римску женску статуу донесену из оближњег

¹⁴⁰⁴ Исто, 107.

¹⁴⁰⁵ Исто, 111.

¹⁴⁰⁶ Исто, 114.

¹⁴⁰⁷ Исто, 137.

¹⁴⁰⁸ Исто, 138.

¹⁴⁰⁹ Исто.

Виминацијума“. Тиме је до краја сачуван „симбол једне епохе која је у непрекинутом континуитету, верујући у античку лепоту, и поред оданости хришћанству, непосредно пред слом своје политичке власти истакла на бедеме свога последњег уточишта антички кип. Падом Смедерева 1459, у централним српским крајевима била је срушена водећа елитна уметност која је негована у кругу владара и вишег племства“. ¹⁴¹⁰ Она уметност која је следила после ње интензивно се испитује и на самом крају приказа Радојчић исказује наду да ће се и она укључити у историју српске уметности. ¹⁴¹¹

У тим интензивним испитивањима учествовао је и Радојчић и резултате истраживања објавио је у студији *Једна сликарска школа из друге половине XV века. Прилог историји хришћанске уметности под Турцима*. ¹⁴¹² Тема јој је обнова уметности на Балкану непосредно после пада Смедерева.

На почетку Радојчић упознаје читаоца са првим корацима и историје и историје уметности у истраживању најмрачнијег, прелазног периода у српској историји који је уследио после пада Смедерева и трајао до првих година 16. столећа, кад се већ „назиру јасније контуре оне интернационалне уметности балканских хришћана која се, у још нејасном ритму, стапала у веће целине и издвајала у посебне токове, вечито циркулишући по огромном пространству хришћанских земаља у турској империји“.

Радојчић своје истраживање фокусира на једну од уметничких група која у тамним временима турског насиља делује на „земљишту између Метеора у Тесалији, Костура, Охрида, Прилепа, Скопља и Ниша“, а за коју претпоставља да је била под заштитом Маре Бранковић.

Већ прва испитивања показују да та уметност „није била осакаћени организам старе слободне уметности већ нови израз – на свој начин велик и узбудљив – нове уметности“ која је са победничком турском војском дошла до северних граница Угарске.

¹⁴¹⁰ Исто, 140.

¹⁴¹¹ Исто, 156.

¹⁴¹² *Једна сликарска школа из друге половине XV века. Прилог историји хришћанске уметности под Турцима*, у: Зборник за ликовне уметности 1, (Нови Сад 1965), 69 – 104. Наводимо по: Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978.

Падом Цариграда 1453. године губи се водећи центар у којем је културна атмосфера била засићена „прастарим традицијама“. Та се уметност касније преображавала на разне начине које Радојчић повезује са четири географске области: 1. итали-грчка, 2. централно подручје од Мале Азије, преко Балкана до северне Угарске, 3. прелазна влашко-молдавска област, и 4. „посебно царство руске уметности.“ Свака од група има не само одређене географске границе него и припадност одређеном друштву и свака негује „посебне уметничке правце.“ Итали-грчка која је била најближа Западу и чијих икона највише има по музејима, „често је идентификована са појмом поствизантијске уметности уопште“. Радојчић мисли да се она и данас прецењује и без потребе истиче на прво место. Он наводи и податак да је против тога прецењивања, а нарочито онога код С. Бетинија и Ф. Швајнфурта, оштро реаговао Лазарев. Са реакцијом Лазарева се и он слаже, али не и са постулатом Лазарева да је падом Цариграда и византијска уметност доживела катастрофу и да „сва поствизантијска уметност не вреди ништа“.¹⁴¹³

Радојчићев закључак и почетак истраживања поствизантијског периода је да „поствизантијска уметност као целина свакако нема ни свој заједнички хронолошки почетак, нити своје заједничко, јединствено стилско порекло“. Он се неће сложити ни са одређењем почетка итали-критске школе М. Хаџидакиса ни са његовом „привлачном“ хипотезом да је одлучни утицај на поствизантијску уметност имао први цариградски патријарх под Турцима Генадиос Схоларијос. По Радојчићеву мишљењу се такав утицај не може приписати једном човеку па макар он био и сам патријарх.

Критичан је и према А. Ксингопулосу, који грчки етнички простор сматра језгром поствизантијске уметности због чега се добија „доста померена слика“ периода. Радојчић у истраживању овога периода као прави пут види онај на који је још 1923. упућивао Окуњев: „Једино полазећи од група споменика који су међусобно уметнички хомогени може се унети нешто више светлости у хаотичну историју најстарије хришћанске уметности под Турцима.“¹⁴¹⁴

¹⁴¹³ Исто, 259.

¹⁴¹⁴ Види страницу 328 овог рада.

Групи чије је сличности приметио А. Ксингопулос а у коју улазе фреске у цркви Преображења на Метеорима (1483), фреске у Св. Николи монахиње Јевпраксије у Костуру (1486), и фреске Поганова (1499), Радојчић додаје стилски идентичне фреске из Св. Никите у Скопској Гори из 1483/84, фреске манастира Трескавца и фреске из дозидане капелице Св. Николе Болничког у Охриду. Све оне имају „сличан избор тема и њихов распоред“.¹⁴¹⁵ На овој групи споменика насталих у периоду од 1483. до 1500. године види се „посебан стил који се, по сликарским поступцима, оштро одваја и од предходних и од потоњих генерација“. Податак да се ово сликарство налази у обновљеним црквама Немањића и да су профилактички натписи исписани подједнако сигурно и српски и грчки, су разлог да га Радојчић повеже са „временом и средином око царице Маре“,¹⁴¹⁶ премда се њено име не спомиње ни у једном од натписа у овим црквама.

И монаси и бивши јаничар Константин у овом времену мисле исто: „Турци су бич божји за почињене грехе. У мрачној атмосфери кајања и самооптуживања у XV веку нарочито је оштро суђен цар Душан, као оцеубица и охоли узурпатор царске и патријаршијске власти.“ Исту покајничку мисао понављају и Грци сећајући се својих грехова. У том хришћанском стоицизму у примању казне Радојчић налази разлог што се одмах после рушења приступало обнови, а српска група споменика је највероватније један од првих покушаја обнове хришћанске уметности.¹⁴¹⁷ На основу сигнатура Радојчић закључује да је мајстор нових фресака у Св. Никити био Грк. За неке живље, српски сигниране сцене Радојчић претпоставља да су дело српског мајстора.

Нови се уметници, уз сво поштовање старог, не одричу ни уметности свога доба; овде се „сажимају, у нову целину, супротне тенденције наративне класицистичке уметности раног XIV века и реализам касног XV века“.¹⁴¹⁸ Фреске Св. Николе у Костуру се по Радојчићевој процени издвајају од сличних у цркви Св.

¹⁴¹⁵ Исто, 260.

¹⁴¹⁶ Исто, 261.

¹⁴¹⁷ Исто, 264.

¹⁴¹⁸ Исто, 265.

Николе Болничког у Охриду и цркве у Поганову „изразито високом квалитетом“.¹⁴¹⁹

Обично се истиче да је султана Мехмеда за западну уметност заинтересовала помајка Мара. Радојчић мисли да је она такође могла да заинтересује Дубровчане, који су већ осликавали католичке цркве по Балкану, за сликарске послове по православним црквама у Турском царству, пошто западњачки елементи у пуној јасноћи избијају тек у Трескавцу.¹⁴²⁰ Пред фрескама у Трескавцу, које имају на једној страни иконографију и теолошку садржину, а на супротној уметничку обраду „која је доста страна, често и супротна ономе што се хтело рећи кроз садржину“, Радојчић се пита да ли су их живописали западни мајстори који су излазили у сусрет наручиоцу, или православни мајстори који су познавали тенденције западњачке уметности 15. столећа „и који су у уметности, кроз концепције формалне природе, показивали унутрашње несугласице својих религиозних и уметничких схватања“.¹⁴²¹

Трескавачке фреске – које у неким сценама показују „чудну мешавину византијског идеализма и готско-ренесансног реализма“, упркос новим и страним елементима, чувају утврђена формална решења и традиционалну концепцију. Ренесансне тенденције нису могле да освоје стару уметност која се гасила по законима свога дугог века.¹⁴²² „Реализам физиономија и пластичност облика и пространство сцене“ је оно што је у 15. столећу привремено разбило „основне концепције византијски схваћене слике“. Овај стил се показује као старија мешавина итало-византијског сликарства од „критског стила“.¹⁴²³ Мајстори у Трескавцу су се угледали на „престарели стил касних ђотоваца који су велико сликарство свога учитеља свели на ниво провинцијског заната“. Међутим, „сликари унутрашњих балканских области нису имали ни снаге ни услова да се прикључе“ и прате нову уметност. Њихова дегенерисана, готово карикатурална

¹⁴¹⁹ Исто, 266.

¹⁴²⁰ Исто, 269.

¹⁴²¹ Исто, 270.

¹⁴²² Исто, 274.

¹⁴²³ Радојчић је као прву манифестацију итало-византијског сликарства представио делове дечанског живописа. Види странице 351 и 370 овог рада.

уметност сачувала се на фрескама Поганова.¹⁴²⁴ Овим наивним сликарством и даље желе да се прикажу и протумаче компликоване теолошке идеје као што су источници премудрости Св. Јована Златоустог и Св. Григорија Богослова у певницама.¹⁴²⁵

Фреске Поганова су на крају развоја стила који се креће од Св. Никите, преко метеорског Преображења, а који цвета у костурској цркви монахиње Јевпраксије и у Трескавцу.¹⁴²⁶ „У Поганову су последњи пут сажето изнесени елементи и скоро сви мотиви који су се у већим или мањим целинама појављивали у низу споменика од 1483. до 1500. године.“¹⁴²⁷ У свом тексту о Поганову Грабар указује на многе паралеле са италијанским ренесансним сликарством. Радојчић је прецизнији. Његово је мишљење да је реч о млетачком утицају преко Дубровника који се налази, „природно“ јасније формулисан, на фрескама у Боки (Св. Василије у Столиву).¹⁴²⁸

За разлику од уметности на Балкану, „најживљи део касне византијске уметности у ово доба – у Русији – држао се традиција и континуитета.“ Ова касно сазрела уметност „мирно се развијала у спором и снажном ритму, не одступајући ни корак од идеализма, од свога префињеног колорита, своје декоративности и своје лирике“.

Највиши слојеви преосталих балканских хришћана нису се много одвајали „од сеоског становништва.“ Обновљена уметност је била њихова уметност. Пут стила од Св. Никите до Поганова је пут од „компликоване уметности проређених интелектуалаца до једноставног сликарског израза полусељака“. Радојчић констатује једну занимљивост: дегенерисала се само „формална страна сликарства; облици су огрубели, али се идејна садржина чврсто држала на висини“.¹⁴²⁹ Мешање натписа и реализма призора било је у „суштини, западњачко, касноготско мешање натурализма и мистике“ које је било сасвим страно византијској уметности.

¹⁴²⁴ Исто, 275.

¹⁴²⁵ Исто, 276.

¹⁴²⁶ Исто, 269.

¹⁴²⁷ Исто, 277.

¹⁴²⁸ О сликарству у Боки Которској, у: Споменик САН. Одељење друштвених наука 5, 1953, 59 – 65.

¹⁴²⁹ Исто, 278.

„Кад је прошао талас реализма, византијско сликарство на Балкану вратило се на старе традиционалне позиције, утврђеним полуживим формама које су имале своју, веома суптилну естетску основу.“¹⁴³⁰

Ако је око писања своје велике синтезе *Старо српско сликарство* имао проблем са одређивањем предметне целине и спољних граница, око писања последње две синтезе проблем је био унутрашњи, структурални и био је везан за периодизацију унутар целине. Изнео га је и само наговестио правце решавања у тексту *Византијско сликарство од 1400 до 1453*.¹⁴³¹ У овом тексту Радојчић је дао и поглед на место и значај једног периода српског сликарства у једном хронолошком сегменту византијског сликарства из перспективе византијског сликарства.¹⁴³²

У последњем периоду византијског сликарства Радојчић разликује четири правца: 1. правац који преко гризаја раног 14. столећа те брзог сликарства Марковог манастира и Волотова монументалну византијску фреску разрешава формула и занатлијског полирања; 2. пустињачко ироничко сликање; 3. празни академизам; 4. „декоративно, сентиментално сликарство које је тежило интензивном естетском изразу истакнуте физичке лепоте“.

Радојчић из свог разматрања искључује питање о утицају Мистре на византијску уметност. Он овде неће да се упушта ни у „повлачење паралела између разних правца у духовном и уметничком животу“.¹⁴³³

Оно што се може рећи је да сваки од четири набројана правца има „своју омиљену тематику“: средином 14. столећа уметност је тежила енциклопедијским ширинама. Седамдесетих година као теме се јављају сложене теолошке садржине:

¹⁴³⁰ Исто, 279.

¹⁴³¹ „Проблем периодизације византијске уметности јако је сложен“ и Радојчић о њему неће да говори. „Али чини ми се, смемо рећи да је стара периодизација у садашњем тренутку толико конвенционална да нас она ни најмање не обавезује да је поштујемо.“ *Византијско сликарство од 1400. до 1453. године*, у: Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978, 248. (Објављено на италијанском 1968.)

¹⁴³² Нешто касније у *Jugoslavia byzantina* (1971) изнеће Радојчић свој поглед на место српске уметности у целини у византијској уметности из српске перспективе.

¹⁴³³ *Византијско сликарство од 1400. до 1453. године*, 253.

премудрост, дарови Светог Духа, небеска хијерархија. Од краја 14. столећа сликарска тематика се све више везује за свечаности литургије.

Радојчићу су ремек-дела настала од 1400. до 1455. године – међу које убраја фреске Каленића и Ресаве и минијатуре Радослављевог јеванђеља – необорив аргумент против представљања византијске уметности пред пад Цариграда као уметности која је на издисају.

Приче из касног 14. столећа о чудотворним сеобама икона Радојчић види као ехо историјске реалности. Пут „изласка“ уметничких дела је пут којим се у том времену селе учени људи, уметници и црквени достојанственици. Та уметност која се сели је јака уметност која „осваја, црпећи из нових средина нове, свеже снаге“.¹⁴³⁴ Прво одредиште те сеобе је била Србија, а последње Русија. Уметност се на том путу променила. Стилизација „Рубљова и његових следбеника, има изразито виши смисао. На Балкану стилизација има чисто калиграфски карактер улепшавајућег средства – на Северу стилизација је израз основне садржине“. Њоме се „пластичној материји одузима“ тежина. Балканске иконе показују лепоту племићког живота, руске „показују визију небеске лепоте“.

Радојчић изричито изјављује да не прихвата теорију „о коначној катастрофи византијске уметности 1453“.¹⁴³⁵ Он пише да је циљ овог његовог чланка био презентовање идеје да „византијска уметност и непосредно пред пад Цариграда представља раскошно развијен организам који је био способан да се наметне новим срединама“. После критичког испитивања византијских основа „молдавског и руског сликарства XV века, моћи ће да се одређеније сагледа у којој су мери и руске иконе и фреске од XV до XVII века природни, неодељиви наставак византијске интернационалне уметности. (...) У тим новим, ширим постављањима културног јединства хришћанског Истока, тешко ће се одржати исувише рано постављени датум смрти византијске уметности у годину 1453“.¹⁴³⁶

Можда је управо део који се односи на поствизантијску уметност, њен опис и валоризацију најзначајнији део Радојчићевог последњег великог приказа целине

¹⁴³⁴ Исто, 255.

¹⁴³⁵ Исто, 256.

¹⁴³⁶ Исто, 257.

старе српске уметности који, као и његов први рад овог рода објављен у *Старинама*, укључује и период после пада Смедерева. Без обзира на наслов текста *Jugoslavia byzantina* (1971) Радојчић у њему није одвећ прецизно раздвајао оно што је на српском тлу и на српским споменицима византијско или под јаким византијским утицајем од онога што је под утицајем Запада. Није превише ширио интерес ни према ономе што је византијско на тлу Југославије изван простора који је обухватала средњовековна српска држава. На почетку списа Радојчић подсећа да се византијска уметност враћа у унутрашњост Балкана након пустошења изазваног продором Словена после Беласице, 1014 године. Утврђивањем византијских тема на Дунаву и Сави те реорганизацијом Охридске архиепископије која се простирала до Дунава почела је „интензивнија христијанизација и цивилизација“ данашњих територија Македоније и Србије. Раније наглашаваном вертикалном путу којима су се кретали византијски утицаји Београд – Солун, додаје овде Виа Егнатију и римски војнички пут Београд – Ниш – Једране – Цариград.

Следеће на шта подсећа је да је прва уметност византијског стила међу Словенима формирана у Бугарској у царству цара Симеона (893 – 927).¹⁴³⁷ Из тог периода код нас споменика готово да и нема. Након увода и указивања на споменике у Македонији који припадају општој историји уметности Византије – од Св. Софије преко Нереза до Курбинова – прелази на уметност Рашке.

Тежња Немањића да сједине у својој уметности хетерогене елементе: византијско сликарство – „које је тада високо надмашило сликарство Запада“ – и романичку архитектуру са мраморном пластиком, коју Византија у то време није имала, по Радојчићу сведочи о њиховој слободи и искуству.¹⁴³⁸

Гробне цркве Немањића од византијске архитектуре су преузеле куполу и простране апсиде, али је суштина, изражена кроз пропорције, односе саставних делова и живу ритмику композиције, била романичка. Западни елементи су и материјал, техника зидања и декоративна мраморна пластика. Слична успела

¹⁴³⁷ *Jugoslavia byzantina*, у: Уметност на тлу Југославије од праисторије до данас, Београд – Сарајево 1971, 71.

¹⁴³⁸ *Исто*, 73.

мешавина западњачког и византијског стила остваривана је и у најстаријим српским илуминираним рукописима.¹⁴³⁹

У трећој генерацији Немањића српско и византијско фреско-сликарство 13. столећа досегло је врхунац, а претпоставку да су га извели царски мајстори који су заједно са двором напустили Цариград за време његове окупације од стране Латина по Радојчићу демантује податак да је Св. Сава са њима преговарао у Цариграду у манастиру Св. Андрије.¹⁴⁴⁰

Срби се крајем 13. столећа судбоносно вежу уз Исток. Они улазе у координате „источне хришћанске културе чија је будућност постајала све мање извесна“.

У време врхунца српског монументалног сликарства српске минијатуре имају архаичне прероманичке облике.¹⁴⁴¹

Радојчић сматра да је српски живопис 13. столећа у односу на онај у матичним византијским земљама самосталан и „убедљиво“ супериоран. Цариградске фреске Св. Еуфимије „скоро су скромне“ кад се упореде са српским из тога времена.¹⁴⁴²

Са друге стране он овде умањује високе оцене које је претходно давао неким српским споменицима. Фреске у Краљевој цркви у Студеници више не спомиње као сликарство које поседује финесе и могућности цариградског сликарства. Највиши домет у ликовној области у овом периоду сада су му охридске иконе.¹⁴⁴³

Дечане, највећу очувану српску грађевину, сврстава у промашена уметничка дела. Оно је „архаично и провинцијско – конструкција вештог занатлије која једва спада у византијску уметност и која се и као романичко-готичка катедрала везује за периферне споменике културне провинције“. Радојчић је мишљења да и социјална екстензивност уметности у ово време, нарочито у Македонији, негативно утиче на квалитет уметности. Приближавањем грађанству и сељацима она се често зауставља на скромној разини заната. Постајући народна, уметност је „неминовно постајала провинцијска“.

¹⁴³⁹ Исто, 74.

¹⁴⁴⁰ Исто, 75.

¹⁴⁴¹ Исто, 77.

¹⁴⁴² Исто, 78.

¹⁴⁴³ Исто, 79.

Уметнички центри Душановог царства били су Прилеп, Охрид и Котор. Њихова „уметност локалног и занатлијског карактера ипак је имала две велике особине: она је била плодна и технички добро изведена“.¹⁴⁴⁴

И у овом прегледу, који је пре свега упућен француској уметничкој публици, Радојчић понавља да под „теретом турске опасности српска уметност поново добија интернационални карактер“ и да, иако „потиснута на обале Дунава, она упорно чува свој византијски израз“.

На почетку 15. столећа у византијској „и још јаче у српској уметности, доминира идеја о истоветности лепоте овоземаљског и трансценденталног света. Стил моравске школе био је изграђен на благим контрастима између уздржљивог реализма и спиритуализма који су измирени вештином спољашње, стилизоване обраде“. На приказима ликова од средине 14. столећа обраћа се пажња на израз. „Они добијају све одређеније црте неког благог тихог расположења.“¹⁴⁴⁵

У моравској архитектури су стални елементи тролисна основа, нартекс са четвртастом нижом кулом те немирна кровна конструкција са једним или више кубета. Полихромне фасаде стварају илузију „тканине са црвено-бело-сивом или окерском орнаментиком“, али већ у Ресави ће се вратити архитектури право лице. После пада Смедерева, до обнове хришћанске уметности долази најпре, већ крајем 15. столећа, у Македонији.¹⁴⁴⁶ Фреске у Св. Никити код Скопља и у Поганову вежу се на „мрачно сликарство из краја XIV века које је неговао мајстор Теофан Грк у далеком Новгороду“. То сликарство је „скоро монохромно, брзо изведено, акцентовано наглим нервозним акцентима светла“. Балканско сликарство 16. и 17. столећа није се развило до савршенства руске иконе, али „има свој одређен карактер и своју историју“. Не „спуштајући се до стилистичких компромиса“, са западном уметношћу југословенски мајстори су се укључили у „посебан организам“ поствизантијске уметности.

Са обновом српске Патријаршије обновила се и уметност. Она постаје диференциран организам и њене варијанте живе „према социјалној и интелектуалној структури друштва“ као уметност сељака, грађана и образованих

¹⁴⁴⁴ Исто, 80.

¹⁴⁴⁵ Исто, 82.

¹⁴⁴⁶ Исто, 83.

монаха.¹⁴⁴⁷ Границе између градске и сеоске уметности нису биле нарочито оштре док се манастирска уметност знатно одваја од једне и од друге. Центри су јој Света Гора, Дечани, Пећ и Морача. Програм обновљене уметности имао је „компилативни и епигонски карактер“. Српска специфичност у „поствизантијском“ периоду је везаност за „одређене традиције старије српске уметничке културе“. „Та племенита игра уживљавања у лепоте прошлих времена изузетно је суптилна у стваралаштву сликара Лонгина, нарочито на његовим иконама.“¹⁴⁴⁸

У то се време у Европи на касни византијски стил гледало као на далеку егзотичну уметност. Иконе венецијанских грчких уметника на Западу нису схватане као уметничка дела већ као свети предмети који имају чудотворну моћ.

„И на Истоку цела је црквена уметност све више подизана у сфере светости.“

Не допуштајући да на њу утиче барок који је продирао у руску и италовизантијску уметност, православно сликарство на подручју Југославије „чврсто се држало традиционалних естетских идеала, као изразити антипод европске уметности тога доба“. Ово је „строго статично и архаично“ сликарство, „толико предано религији да се у њој преобразило у веома одређену супротност уметности“.¹⁴⁴⁹

Студија *Зрачење византијске уметности на словенске земље у времену од XI века до 1453. године*, из 1973. је Радојчићева последња велика синтеза византијске уметности која у односу на *Jugoslavia byzantina* има шири хоризонт и обухвата целину односа византијске уметности и уметности свих Словена који су јој се у различитим временима прикључивали. Овде је наслов ближи садржају студије него у претходном раду, премда је значајан део и у њој посвећен не само односима Византије и Словена на уметничком пољу већ и узајамним односима самих Словена.¹⁴⁵⁰ Синтеза упућена немачкој публици веома јасно износи Радојчићеву слику целине поља у коме је деловао четрдесет година и његових сагледавања основних односа унутар њега.

¹⁴⁴⁷ Исто, 84.

¹⁴⁴⁸ Исто, 85.

¹⁴⁴⁹ Исто, 86.

¹⁴⁵⁰ Насловом нису обухваћени Румуни, али су обухваћени обрадом.

Радојчић на почетку указује на историјску чињеницу да је Византија христијанизовала Бугаре, Србе и Русе, али да христијанизација „није могла много да обузда природне освајачке нагоне младих народа на границама старе империје“: словенски владари од Симеона (10. столеће) до Душана (14. столеће) били су поклоници грчке образованости, али су тежили да освоје Византију.

Радојчић као заједничко свим почетним фазама односа Византије и словенских држава види то да је утицај византијске културе у словенске државе стизао преко просвећених владара који су „у исти мах владари, ратници и људи одани књизи и уметности“. У томе Радојчић види разлог због кога најстарији облици уметности код ових народа „немају почетничка обележја“. У земље са полудивљом паством увози се из „Цариграда царска уметност и то обично стил који је у датом тренутку владајући – што значи најмодернији“.¹⁴⁵¹

Прво жариште византијске монументалне уметности међу Словенима је Преслав, престоница бугарског цара Симеона.

Руска хришћанска уметност се појављује у 11. столећу „изненада као зрео организам који, (...) нема своју претходну историју на руском тлу“.¹⁴⁵² Најугледнија црква међу балканским Словенима, Св. Софија из Охрида из средине 11. столећа, била је и „центар мисионарске делатности за највећи део Јужних Словена“.

Доминантан утицај византијске уметности извршен је на уметност Источних и Јужних Словена у области сликарства; у архитектури и скулптури уметност ових Словена се рано одвајала од Цариграда.

У Кијеву већ у 12. столећу долази до наглог краја великог замаха из 11. столећа.

Након Кијева, центар руске државе и уметности постаје Владимир. На византијској основи, владимирско-суздаљска архитектура се од средине 12. столећа расцветавала. Од овог времена она је „у пропорцијама и ритмовима страним византинској уметности и са богатом каменом пластиком која се јако ослања на декорацију романских цркава Западне Европе“. Руски архитекти западне, али и северно-западњачке и источне елементе компонују по новој концепцији.

¹⁴⁵¹ *Зрачење византијске уметности*, у: Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978, 98. (На немачком објављено 1973)

¹⁴⁵² *Исто*, 99.

Цркве Успења и Св. Димитрија у Владимиру и Богородичина црква у Студеници су изграђене у исто време.¹⁴⁵³ И у Рашкој као и у Русији долази до симбиозе византијских и романских елемената, али тако да је овде медитеранска романика израженија. Радојчић оцењује да је због тога српска архитектура мање оригинална од руске и подсећа на византијско-романска укрштања у Венецији и њеној околини.

Док се Србија и Бугарска у 13. столећу уздижу, Русију од 1223. године почињу на плаве татарске хорде. После пада Москве, Владимира и Кијева центар руске уметности се премешта у Новгород и Јарослав.¹⁴⁵⁴

С обзиром да су византијски оригинали „изгледа за вечна времена изгубљени“, српско сликарство 13. столећа – од Студенице, преко Милешеве, до врхунца у сликарству Сопоћана, уз сликарство Бојане је највиши представник византијског сликарства из времена Латинског царства.

После кратке паузе, „владавине једног крутог, шареног и драматичног стила“ око 1300. године почиње стил Палеолога. Најпознатији су му представници мозаици Кахрија џамије у Цариграду и Св. Апостола у Солуну. Много сачуваних споменика из свих врста уметности овога периода омогућују детаљно праћење живих односа између Византије и словенских земаља, као и међусобних односа уметности између словенских земаља.¹⁴⁵⁵

Радојчић као општу карактеристику византијске уметности 14. и раног 15. столећа види то што је „под утицајем разних духовних покрета богато варирала“. У почетку у њој доминирају тенденције „свесно конструисаног класицизма“, који је нарочито раширен у српским црквама из првих деценија 14. столећа. То је уметност која је и просторно експанзивна: од касних мозаика Св. Марка у Венецији до Светогорског манастира на северу Русије, и Грузије. Средиште јој је Цариград. „Други јужнословенски утицај на Русију“, преко Бугарске и Србије, преноси са закашњењем од пола столећа византијску уметност у област Новгорода.

Полифонију карактеристичну за византијску уметност 14. столећа Радојчић показује преко три бугарска рукописа – Лондонског, Московског и Ватиканског –

¹⁴⁵³ Исто, 101.

¹⁴⁵⁴ Исто, 102.

¹⁴⁵⁵ Исто, 103.

који су настали у скрипторији цара Ивана Александра у Трнову.¹⁴⁵⁶ Тенденције цариградског порекла, свежа експресивност стила минијатура из једног од њих, ватиканске хронике Манасеса око 1345, преноси се и на зидно сликарство. У том стилу у којем су рађене фреске пећинске цркве у Иванову (око 1360) ће Теофан Грк осликати новгородску цркву Преображења из 1378. године. Ово сликарство се у Србији јавља око 1370. године.

Након пораза и повлачења пред Турцима на север, за време српске Деспотовине траје „агонија“ српске државе, али захваљујући богатству рудника и дипломатској вештини владара она траје седамдесет година.¹⁴⁵⁷ Радојчић ће поново указати на парадокс да док је за време политичке моћи у време Душана имала слабу уметност, у времену деспотовине, под „заиста трагичним околностима“, настаје монументална уметност „моравске школе“. Уметници са целог Балкана се сливају према Србији, али и Русији (Теофан Грк), јер „коло среће“ се окренуло; после Куликовске битке којом су се Руси ослободили Татара 1380. године дошла је Косовска као увод у ропство Србије.

На фасадама црква моравске школе као и на фасадама владимирско-суздаљских пред татарску најезду, цвета декоративни стил пун фантастичних животиња и преплета. У унутрашњости црква као супротност овоме стилу са народним елементима је „фино сентиментално сликарство изразито аристократског карактера“. Раваница је повезана са Перивлептом из Мистре, али, по Радојчићеву мишљењу, наговештаји из Мистре добијају „свој племенитији израз“ у српској Деспотовини.¹⁴⁵⁸

Српски уметници са грчким и бугарским преко Румуније стижу до Новгорода око 1380. године. На фрескама у Коваљеву се препознаје утицај сликарства Раванице.

И у руској уметности, као и у оној у Цариграду, Угарској и Србији, преображај се одвијао кроз исте етапе: после дефинисаног класицизма мирних ликова појављује се око 1360. године, драматични стил испољен на фрескама у Иванову и у Марковој цркви, те Новгороду и Волотову. Врхунац ове етапе биће

¹⁴⁵⁶ Исто, 104.

¹⁴⁵⁷ Исто, 105.

¹⁴⁵⁸ Исто, 106.

сликарство Теофана Грка у цркви Преображења у Новгороду. Трећи правац, сентиментални, лирски, декоративни стил, формиран у Козији (Румунија) под утицајем српских мајстора, и Каленићу, тријумфује у Москви и Владимиру у делу Андреја Рубљова.

Историографско-историјски поглед на историју и историју уметности Византије и њеног односа са Словенима Радојчић даје на крају студије. Он износи став да је испитивање византијске уметности ометало то што јој се приступало на исти начин на који се приступало западноевропској уметности.¹⁴⁵⁹ Такав приступ није могао дати резултате због тога што се уметност на Западу прогресивно развија као и све у том друштву, док се византијска уметност придржавала великих узора из прошлости. Радојчић сматра да је „сва снага византијске политичке превласти, економске супериорности и културне величине“ почивала само на „култу традиције“. Њен традиционализам је у средњем веку био прогресиван. За младе народе Европе, посебно оне ближе, Византија је била циљ и узор. Народи који су примили религију и културу од Византа били су у преимућству у односу на остали део Европе. Кад је око 1300. године почео да губи везе са осталом Европом због конфесионалних разлога, а после због Турака, за хришћански Исток „културне традиције наслеђене од Византије постале су претешки терет словенским народима“.

Словени ће западноевропској уметности почети да прилазе тек од 18. столећа. Најпре Руси, па Срби, а готово након сто година Бугари. Свакако је не само занимљив Радојчићев став на крају да је фанариотски византинизам 18. и 19. столећа замрачио погледе на блиставе вредности средњовековне Византије. Радојчићу се чини да Европа која стари све више разуме „и величину и лепоту улоге старе Византије“; Европа њему, Радојчићу, „у светским размерима све више личи на Византију“ која импонује још „једино снагама културне и нарочито уметничке традиције“.¹⁴⁶⁰

¹⁴⁵⁹ Исто, 107.

¹⁴⁶⁰ Исто, 108.

Утицаји

У радовима у којима је обрађивао мање или веће целине српске и византијске уметности Радојчић се нарочито бавио утицајима византијских центара на уметност Запада и уметност православних Словена. Затим утицајем западњачке на византијску уметност и местом српске средњовековне уметности у тим уметничким струјањима. На тој основи он је преко уметничких дела истраживао аутономна кретања уметничких схватања и експресија у српској средњовековној уметности.

У првим Радојчићевим радовима не наглашава се разлика између уметности на истоку и западу Европе. Напротив. У предратној студији *Фреске у Милутиновим задужбинама* Радојчић је изнео следећу мисао: „Развој европске хришћанске уметности био је, све до првих почетака Ренесансе, на Истоку и Западу веома сличан. Скоро иста подела стилова на разне периоде који се поклапају са владавинама чувених династија може се спровести у уметности романског и готског доба и у уметности хришћанског Истока.“ Није се радило само о „паралелној хронолошкој периодизацији него и у карактерима истовремених стилова. Тек у најновије доба показује се колико је и формални развој византијске уметности био сродан романском и готском стилу западне Европе“.¹⁴⁶¹

Полазећи од тога да је уметничко у сликарству „у формалним елементима споменика, у видљивој структури слике, а не у тенденцији“, Радојчић ће у овом спису одредити и досеге истраживања стила у српској уметности: развој таквог „чистог сликарства можемо у старој српској уметности реконструисати само за кратки период првих деценија XIV века“. То је наше сликарство под јаким утицајем уметности Палеолога па и у њему „доминира класицистички дух“. У

¹⁴⁶¹ *Фреске у Милутиновим задужбинама*, 1939, 202. Овај став сачуваће се у Радојчићевом погледу на сликарство Сопоћана који нису „били блиски само Византији већ исто тако и основним цртама целокупне европске уметности XIII века“. И то нарочито француској пластици. У односу на француску пластику и наше фреске класицизам Николе Писана је, по Радојчићевом суду, наиван. „Слични, ни у ком случају идентични услови утицали су на формирање тих уметности које су у општој концепцији почивале на истим принципима.“ *Класично доба старог српског сликарства*, Уметност 2, Београд 1950, 23.

детаљима и у целим композицијама сликари свесно хоће да се „приближе узорима хеленистичке уметничке прошлости“.¹⁴⁶²

Фреску *Распећа* у Грачаници Радојчић наводи као карактеристичан пример историјских слика које су ерудите и теолози преудесили „у идеализоване композиције са истакнутом симболичком садржином“.¹⁴⁶³ Истовремено Ђотово *Распеће* у Падови је „историски истинито и потресно у свом наивном релаизму“.
Радојчић жали што није до сад упоређено наше сликарство из Милутиновог времена са сликарством Ђота, на основу чега би се дошло до сазнања о односу Ђота и византијске уметности.¹⁴⁶⁴ Он због непостојања резултата конкретног испитивања паралела два симултана уметничка света завршава текст општим ставом да је италијанско сликарство трећента било намењено најширим слојевима, док је нашем „компликовану садржину, персонификације и алегорије, давала (...) тадашња литература. Естетски осећаји упућивали су сликаре да се угледају на дела античке уметности“.¹⁴⁶⁵

Радојчићево виђење кретања уметности у средњем веку на истоку и на западу Европе као паралелног процеса трајало је доста дуго. Оно је условило да спајање елемената романике и византијских стилова касних Комнина или Ласкариса у споменицима средњовековне Србије Радојчић ни након четврт столећа не гледа као спој супростављених уметничких концепција и уметничких дела. „Истоветности између уметности и естетике Запада и византијске уметничке културе“ имале су неку „посебну црту у Рашкој, нарочито у њеној архитектури“.
„Можда је сва изузетност квалитета српског сликарства XIII века почињала од двоструких искустава владара, писаца и мајстора који су се добро сналазили у византијском и романском свету XIII века.“ Рашка са својим ктиторима, делима и

¹⁴⁶² *Фреске у Милутиновим задужбинама* 1939, 204.

¹⁴⁶³ *Исто*, 206.

¹⁴⁶⁴ Ђотово сликарство Радојчић ће више пута и пре и после Другог светског рата поредити са сликарством Византије. *Фреске у Милутиновим задужбинама*, 207; *Италија и Византија*, 175; *Мајстори старог српског сликарства*, 25; *Постанак сликарства ренесансе Палеолога*, 132; *Једна сликарска школа из друге половине XV века*, 275; *Сликарство у Србији од почетка XIII до средине XV века*, 100; *Значење византијске уметности на словенске земље у времену од XI века до 1453. године*, 105. Новији поглед на однос Ђота и византијске уметности након анализе остатка фреске из припрате Христа Хоре дао је Г. Метју у *Византијска естетика*, ...

¹⁴⁶⁵ *Фреске у Милутиновим задужбинама*, Уметнички преглед 7, Београд 1939, 207.

ауторима „пружа слику неке чврсте повезаности у којој се међусобно објашњавају политика, вера, уметност и књижевност“. Радојчић потцртава да је Србија била у честим политичким и војним сукобима са Византијом, али да се чврсто држала византијске културе. Византијску уметност Срби у 13. столећу примају директно из Цариграда, „преко двора и цркве и нарочито преко монаштва и индиректно са јадранско-млетачког подручја које је у уметничком погледу под јаким утицајем Византије“. Присуство романичких елемената у сликарству Милешеве „нормално је“ као и сличност одређених иконографских решења. „Не може се приликом истицања тих сличности превидети чињеница да је у српској уметности XIII века основа увек византијска.“ У поређењу са млетачко-византијским сликарством „које је до сржи прожето грчким елементима“ српски мајстор је увек ближи Истоку. Италијански мајстори „увек делују као примитивци којима је суштина византијске уметности сувише сложена“. Култура милешевских мајстора највише је изражена у „њиховој способности одабирања“.¹⁴⁶⁶ Тако су у Милешеву у истој сцени за узор анђелу на гробу послужили солунски мозаици 4. столећа, док група војника „делује као свежа романска епизода“. Радојчић оцењује да у тим изолованим детаљима романике има и њеног потцењивања: „живи прости стил као да одговара и карактеру замршених, поспаних стражара“.¹⁴⁶⁷

Међу мајсторима који су живописали Милешеву Радојчић на основу начина приказивања људског лика прави генералну поделу на византинске, који „сликају богато диференциране карактере, монументалне главе интелектуалаца који се ликом разликују, али који сви показују исту хладну оштру чврстину интензивног унутрашњег живота“, и на мајсторе ближе, чије главе „одишу истом благом сентименталношћу која повезује и радњу и гестове меко компонованих призора“.¹⁴⁶⁸

На месту укрштања интереса Цариграда и Млетака она је „центар једног малог света који добро зна и лепоте и слабости великих противника“.¹⁴⁶⁹ Србија је

¹⁴⁶⁶ Милешева, 26.

¹⁴⁶⁷ Милешева, 27.

¹⁴⁶⁸ Исто, 27.

¹⁴⁶⁹ О временима стварања српске монументалне уметности, 144.

била у позадини и Рима и Византије, и Цариграда и Солуна, и Далмације. или, другим речима, била је крајња периферија великих центара.¹⁴⁷⁰

У првом чланку у коме тематизује однос италијанске и византијске уметности, однос који се протегао на читав миленијум, Радојчић ће „скромни“ италијански утицај на Исток довести у везу са сличношћу мозаика у Кахријацамаји у Цариграду и Ђотових фресака у капели Арена у Падови, премда и сам наводи да су мозаици у стилу „византијске готике“ у Христу Хори настали 1303, а Ђотове фреске 1309. године.¹⁴⁷¹

У овом чланку разлика између уметности истока и запада Европе овде ће бити истакнута, а Радојчић ће њен почетак спустити све до Јустинијановог времена. Већ од тада у „уметничким тежњама Истока и Запада није било више сагласности. (...) У хаосу узурпаторског, варварског Запада рађала се уметност пуна динамике и слободе. У држави легитимних наследника римских царева формирала се уметност у којој је неограничено владала традиција“. Али и касније за италијанску, византијску уметност је била узор. Радојчић износи без разраде јаку тезу да је византијска уметност на Западу „све до појаве Ренесанса, вршила (...) исту улогу коју је касније преузела у културном животу права Антика“.¹⁴⁷²

Социјалну основу разлике између уметности Византије и западне Европе Радојчић је видео и у томе што на пољу уметности на Западу црква има водећу улогу. У Византији је „главни расадник уметности сам царски двор“. Идеја мисионарства на Истоку је била повезана, нарочито у време Македонаца, за царски двор.¹⁴⁷³ Црква на Истоку је више него црква на Западу била „заступница оних идеја које су тежиле скупности, хармонији и миру“. На њену позитивну улогу нарочито су утицале две црте: она је више „тежила ка хармонији између духовне и земаљске власти“ што је решавало световних амбиција и „дозвољавала је оснивање националних цркава“; то је било пресудно „за формирање народних књижевности и народних култура у православном свету“.¹⁴⁷⁴ Православни Словени су од почетка имали црквене књиге на своме језику. Они нису требали да чекају ренесансне

¹⁴⁷⁰ Исто, 148.

¹⁴⁷¹ Италија и Византија, 175.

¹⁴⁷² Исто, 173.

¹⁴⁷³ Зрачење византијске уметности на словенске земље 99.

¹⁴⁷⁴ Сликарство у Србији од почетка XIII до средине XV века, 93.

импульсе. Због тога су балкански Словени брзо „успели да се прилагоде вишој култури и да у њој створе своје, посебне области. Те нације, научене да се својим језиком моле Богу, да на свом језику пишу и мисле, научиле су се доста брзо и да гледају својим очима и да сликају својим рукама“.¹⁴⁷⁵

Оштри Радојчићев ставови из првих радова да је иста духовна основа средњовековне уметности постојала и на истоку и на западу Европе и да су им стилови слични у каснијим радовима постајаће све обазривији и са више нијанси. Тако нпр. кад се осврће на критике фресака Андрије Раичевића, Радојчић сматра да он не треба да се упоређује са својим савремеником Рембрантом. Њих двојица су *incomparabilia*. Раичевића пре свега треба сагледавати у односу на западњачку провинцијску уметност „готско-ренесансног типа, да не кажем стила“ 15 – 17. столећа какву срећемо већ у Истри која се протеже све до Балтика, а која је имала ослонац у грађанству и међу образованијим сељацима. Раичевић припада југу, где код човека постоји „обавезност позе и неопходност складности“. Северњак је, било да је реч о Рембранту или о провинцијском мајстору, реалиста. То је разлика између „тамне и строге иконе“ и „веселе, ружичасто-плаво-златне шарене слике на стаклу“. Ти општи, „значајнији европски контрасти (...) су се сучељавали тачно на средини нашег етничког земљишта“.¹⁴⁷⁶

Међутим, без обзира на различите облике, индивидуалне стилове и духовну подлогу, Радојчић ће у кретању уметности на Истоку и Западу и касније видети одређени паралелизам. Сликарство Дечана је према ономе из 1300 – 1320, у истом односу као сликарство Тадеа Гадија и осталих Ћотових следбеника према његовом сликарству.¹⁴⁷⁷

У свом последњем раду Радојчић је разлику између источне и западне уметности свео на следеће: „Суптилност византијске естетике испољава се у несвакидашњој способности мајстора да телесним облицима, већ преображеним у изразе духовности, одрже неку узвишену равнотежу да буду природни и суптилни

¹⁴⁷⁵ Исто, 94.

¹⁴⁷⁶ У Подмаинма, 1964. Наводимо по Узори и дела старих српских уметника, 277.

¹⁴⁷⁷ Зрачење византијске уметности на словенске земље, 105.

у исти мах.“ Истовремено, на Западу је уметност била или у „ропству“ натурализма или идеализма као штура шема.¹⁴⁷⁸

Осврћући се на разлике између западњачког и византијског схватања уметности, Радојчић полази од констатације да је грчка суптилност, нарочито у уметности, западном човеку и данас загонетна. Западњаци наивно држе византијски живот непроменљивим: „они виде јединство израза, али остају неспособни да уоче разлике“. „Дух времена се мењао у византијском свету“ и „у уметности“.

По западњачкој концепцији, уметност већ од зреле романике „тежи да се ослони на чула, живот и реалне односе. Западна уметност тежи ка егзактној науци. На Истоку уметност се бави најтежим проблемима филозофије. Источну уметност троше неумерене амбиције. Исток увек трагично прецењује задатке уметности. Византијска естетика стално се мучи око поступка гледања и виђења. Уметничко дело у византијској образованој средини није крајњи циљ, већ само средство, као нека испомоћ, инструмент који нас оспособљава за виђење, које је највиши степен естетичке активности“.¹⁴⁷⁹

На специфичан је начин разлику између Истока и Запада Радојчић приказао на примеру односа према алегорији (латински превод за алегорију је *alienoloquium*, у старим српским преводима алгорија је „иносказаније“). Срби се по „бујности и дуговечности алегорије“ нарочито исказују „као духовни потомци европског Истока“. Алегорија је, пише Радојчић, „у нашем начину мишљења и игра речи и игра слике“.¹⁴⁸⁰

Света Тројица као три анђела-даимона под дубом мамвријским разумљиви су Равењанима, Србима који су гледали фреске у Раваници и Русима пред иконом Рубљова. Западњаци не схватају „инословије слике“. Бог Отац мора бити приказан као Старац дана, син као Христос, а Дух као голуб. Овакво приказивање је постојало и на Истоку, али су њиховој уобразиљи ипак била ближа старозаветна Тројица. „Осетљива игра речи и слике остала је присутна и у нашим временима.“

¹⁴⁷⁸ О чулима и чулности у српској књижевности с краја XII и из XIII века, у: Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978, 217.

¹⁴⁷⁹ Облик и мисао у старом српском сликарству, 258.

¹⁴⁸⁰ О алегорији, 124.

Радојчић пише да је на о размишљање о алегорији био подстакнут док је читао књигу о савременој српској драми. Оно што се помодно крсти као „позајмљена игра“ или драма апсурда „наставак је живота наше култивисане уобразиље у којој алегорија није обична скривалица мисли и осећаја, или игра речи и двосмислености“, већ „заиста уметнички израз, једно исходиште као навика и духовита игра коју писци знају, а гледаоци схватају“. „Немоћ Запада да покаже у слици мисао показује се у гомилању атрибута.“ „Слика мисли кода нас је од Средњег века била алегорија.“ На Истоку и нека скромна идила гледана „душевним очима“ добија мисаону вредност.¹⁴⁸¹

Није Радојчић у својим радовима указивао само на разлику између Истока и Запада у начинима приказа, у стилу или у типовима у уметничким делима или у различитом схватању алегорије. Разлика постоји и на једном претходном и оквирном нивоу, нивоу чулности. Ту разлику Радојчић предочава на примеру песме *Света Рожалија* (1780) Антона Канижлића – „касног језуите“ који о чулима пева популарно-религиозним и васпитним стиховима. Канижлић се бори против шизматика и истиче опасност од чула. На Истоку се на Платоновој и хришћанској основи увек разликују телесна и премудра чула, а на Западу се у средњем веку увек више држи до телесних чула и она се пажљиво деле на виша и нижа.¹⁴⁸²

Разлика између Истока и Запада постоји и у начину приказа негативних личности из еванђеоске историје. Поглед на Пилата Радојчић представља као симбол погледа на човека и на свет уопште. Док на Истоку траје традиција „праведног Пилата“, на Западу је Пилат од средњовековне *Златне легенде* до писца *Речника хришћанске археологије* из 1939, Леклерка, „чудовиште, целат и убица“. На Истоку је он „пример слабости човекове, он је плашљив и неодлучан, али у срцу праведен“.¹⁴⁸³

На Истоку се и Јуда у *Издајству* увек слика као „лепи нитков“. Такав лепи Јуда би „у северној популарној уметности био несхваћен“. На северозападу у

¹⁴⁸¹ *О алегорији*, 1

¹⁴⁸² *О чулима и чулности у српској књижевности с краја XII и из XIII века*, 216.

¹⁴⁸³ *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*, 1971. Наводимо по: Узори и дела старих српских уметника, 232.

„описној уметности место смишљених узора“ узор су „свет играћих карата“.¹⁴⁸⁴
„На сликама тог заоштроеног натурализма сви жешће реагују него у животу, да би што наметљивије показали гледаоцима своје побуде; то је свет сличан Брехтовој позорници.“ Њихова публика су флегматичне пивопије којима глумци морају да се наметну свим средствима. Алпски горштаци инсистирају на натурализму, а динарски на „лепотама типичног и традиционалног“. Њихове фреске сведене на формуле у свести свога скромног ствараоца су обновљени чаробни облици неког недостижног прототипа.¹⁴⁸⁵

Да би се сцене из живота човека и Бога, па тако и сцена са Пилатом приказале у свом „двоструком суштаству“ „видљива илустрација служи се одабраним облицима старе, искусне класичне уметности која се одавна прилагодила вештинама дволичности, да показујући једноставне призоре тумачи сложене, апстрактне идеје. Отуда и потиче – у уметничком изразу – строго избегавање појединачног, сентименталног, људски везаног; све је уопштено, театрално, хармонично, стабилно и рационално, а не реалистички схваћено (...) Често постигнута хармонија између мисли и класично дотераног облика понављала се толико упорно кроз историју византијске уметности да би се скоро смело рећи да је та принудна хармонија била стално присутна као константна особина византијског сликарства“.¹⁴⁸⁶

На трајање антике на фрескама 17. столећа и на путеве којима она долази до њих указао је Радојчић на примеру фреске *Гостољубља Аврамовог* у Подмаинама. Овом се сценом из 4. столећа, када је и настала, илуструје „сложена теолошка идеја о Тројству“.¹⁴⁸⁷ Радојчић везу са антиком успоставља преко једног детаља који се у овој теми јавља у случајевима кад је акценат више на илустрацији него на свечаном симболу. Краву и теле које треба заклати да би се почастили посетиоци живописац не слика „као старозаветно клање“ већ као приказ који „подсећа на буколичне теме античке пластике“. То је детаљ који су унели у хришћанску иконографију 14. столећа „учени цариградски сликари, присталице ренесансе Палеолога“.

¹⁴⁸⁴ У *Подмаинама*, 278.

¹⁴⁸⁵ *Исто*.

¹⁴⁸⁶ *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*, 235.

¹⁴⁸⁷ У *Подмаинама*, 274.

Подмаински сликар није знао за ренесансу Палеолога, али му је сцена која се налази и на античком новцу Дирахиона (Драча) била блиска и он је „спонтано (тежио овом) мотиву“.¹⁴⁸⁸

Спонтану тежњу према мотиву разрадио је Радојчић детаљније у студији о Минхенском српском псалтиру. Ту он потцртава да се веза са традицијом најбоље види на фигуралним мотивима. Између копије и узора стајао је „живот, жива перманентна антика унутрашњости Балкана“. Овде је дошла до израза сличност „уметничког схватања и осећања које се постепено оплемењавало и усавршавало генерацијама“. Овде нема генијалних решења талентованог појединца; вредност сликарства минијатура у Минхенском псалтиру је изникла из „укрштања скоро природњених, чврстих уметничких традиција са новинама које су са свих страна продирале у провинцијске уметничке радионице“.¹⁴⁸⁹

Радојчић на основу резултата савремених истраживања научника и на Западу и на Истоку на специфичан начин доводи у питање тезе руских историчара уметности с краја 19. и почетка 20. столећа о посредовању српске уметности између уметности италијанске ренесансе и руске уметности 14. столећа. Српска средњовековна држава развијала се не подручју које је од „прастарих времена“ било граница између истока и запада Европе. Њени споменици су били разнолики и по „квалитету и по стилским особинама“. Ослоњен на тезе Ајналова и Сштиговског, Радојчић након подсећања да све Немањине задужбине не личе на Студеницу и да је највећи број храмова које је подигао Немања имао за узор архитектуру из удаљених крајева православног Истока, релативизује утицај западњачке уметности преко српског Приморја. Он Србе повезује са типичном појавом „за младе народе у Средњем веку“: „Као скоро досељени полуварвари били су много ближи удаљеним народима Истока него ли Византинцима, наследницима класичне културе.“¹⁴⁹⁰

¹⁴⁸⁸ Исто, 275.

¹⁴⁸⁹ Минхенски српски псалтир, 284.

¹⁴⁹⁰ Улога средњовековне Србије у развоју источно-хришћанске уметности, Уметнички преглед, 1-2, Београд 1940, 3.

Испитивање оригиналности српске уметности изложене разним утицајима Радојчић завршава питањем: „да ли Срби средином XIII столећа улазе као важан активни елемент у општу историју уметности целокупне хришћанске Европе?“¹⁴⁹¹

Радојчић са полемичким тоном прилази теорији о „утицају српског сликарства на почетак италијанске Ренесансе“ која се базира на томе да је иконографија пореклом са Истока и да се оно што се односи на „осећајни, душевни, живот насликаних особа“ од 12. столећа почиње приказивати на Истоку. Он се критички односи и према теорији о већем утицају Запада на Србе.¹⁴⁹² Радојчић је прихватио мишљење да су утицаји између византијске и италијанске ренесансе били занемариви и да су оба покрета настала неовисно један о другом. Смисао расправе која још увек траје Радојчић види још само у томе да се одговори на питање у којој су мери Срби помогли и те незнатне везе између ренесансе на Истоку и оне на Западу.¹⁴⁹³

Идеја обнове у ренесанси Италије није била повезана са обновом грчке класике.¹⁴⁹⁴ „Идеја ринашмента настала је из италијанских националних побуда, она је имала своје разлоге у историским и естетским тежњама тадашњег тосканског друштва.“ У Италији се радило о обнови народне, латинске уметности, која је после Константина пала, како се тада говорило, у „мртвачки сан“. Са друге стране, обнова грчке културе у 14. и 15. столећу десила се „самостално из основа византијске књижевности и уметности у којима су античке традиције неговане са највећом пажњом“. „За целокупну културну историју средњовековног православног Истока карактеристично је да у њој није ни било право прекида са античким традицијама.“¹⁴⁹⁵

Тема ренесансе је тема за коју је неизбежно испитивање односа одређене уметности према антици. Па тако и српске. Овоме испитивању је посвећен први Радојчићев рад објављен после Другог светског рата *Улога антике у старом српском сликарству* Радојчић је мишљења да генерацију византијских уметника који сликају у стилу палеолошке ренесансе по Србији не интересује толико боја

¹⁴⁹¹ Исто.

¹⁴⁹² Улога средњовековне Србије у развоју источно-хришћанске уметности, 3, 5.

¹⁴⁹³ Исто, 5.

¹⁴⁹⁴ Исто, 4.

¹⁴⁹⁵ Исто, 6.

„колико представа пластичног облика и просторне дубине“, премда су њихови узорни из антике, за разлику од оних на Западу, били колорисани. Сликари у Србији у 14. столећа хеленистички распоређују фигуре са разумевањем. Њихова решења за постизање илузије дубљег простора налик су на решења до којег се дошло у четвртом помпејанском стилу.

„Обично је средњовековна мисао давала слици садржину, а античка уметничка традиција облик. У усамљеним, изузетним, случајевима није долазило до унутрашњег сукоба између садржаја и облика.“¹⁴⁹⁶

„Прави проблем Ренесансе – у западњачком облику – у српској уметности не постоји.“ Разлог за такво стање налази и у религиозном и у социјално-економском елементу, пре свега у верском елементу, а затим и у „историјској немогућности“: „Лаичка, римским патриотизмом обојена, култура тосканских племића, трговаца и грађана, била је нашем средњовековном друштву страна и непотребна.“ Са друге стране, италијански утицаји на српску уметност се јављају кроз веома усамљене примере. „Било је измене уметника; приморски градитељи и каменоресци долазили су у Србију, православни сликари (pictores graeci) живели су у Приморју.“¹⁴⁹⁷

Премда Србима већ од краја 12. столећа византијска уметност постаје узор, Радојчић оцењује да је српска уметност „сачувала своје облике и своју садржину“ чак и у време кад Милутин већину задужбина гради под јаким утицајем Византије. Своју главну цркву Светог Стефана у Бањској Милутин, по Даниловим речима, зида „на слику Свете Богородице Студеничке“. Држећи се породичне традиције Немањића у изградњи надгробних цркава по узору на Студеницу подиже и Дечане и Свете Арханђеле.

Од свих врста уметности на сликарству се највише испољио грчки утицај, а на проблеме на које су наилазили живописци при осликовању романичко-готичких ентеријера немањићких маузолеја осврнуо се Радојчић у чланку *Грачаница и Дечани*.¹⁴⁹⁸ „Компликована техника, брзина и сигурност у раду, све особине без којих се сликана декорација огромних зидних површина не да ни замислити, могле

¹⁴⁹⁶ Улога антике у старом српском сликарству, 68.

¹⁴⁹⁷ Улога средњовековне Србије у развоју источно-хришћанске уметности, 5.

¹⁴⁹⁸ *Грачаница и Дечани*, у: Уметнички преглед 4 – 5, 1940, 130 – 133.

су се стицати само у старим солидним сликарским школама где су се чувале вековне традиције, занатска и уметничка искуства формирана још у античко доба.“ Радојчићу је у почетку питање учешћа грчких сликара у уметности Србије било више од значаја за историју „културе“ него за „историју уметности“, пошто је „средњовековна уметност била (...), као и религија којој је служила, у језгру интернационална“. ¹⁴⁹⁹

Након угледања на византијски класицизам у сликарству Немањића на дворовима расцепкане српске властеле од друге половине 14. столећа јавља се „псеудо-класицизам у духу западног феудализма“ којему су најизразитији пример илустрације београдске Александриде. ¹⁵⁰⁰ Након детаљнијег истраживања српских минијатура Радојчић ће прецизније одредити и однос источне, западне и српске уметности у овој области. Срби су на почетку у свештеним књигама узвишени византијски текстуални садржај „декорисали“ примитивним облицима и Истока и Запада. Они су из периферних области Запада у раном средњем веку примали „застареле, традиционалне облике орнамента, иницијала и људске фигуре. Занимљиво је ипак што је српска уметност те позајмљене облике узимала и напуштала сазревајући брзо као организам који се нормално развија, без лутања и без застајања“. ¹⁵⁰¹ На основу истраживања иницијала и минијатура Радојчић је закључио да се „најстарија српска уметност развијала у приморским крајевима и да у својим почецима није била нарочито зависна од македонских културних центара, из који је вршена христијанизација Словена у IX веку“. Оно што је важило за текстове – важност Солуна и македонских центара за књижевност – не може се применити на минијатуре, нарочито српске. ¹⁵⁰² Срби су, „подједнако блиски византијским и романским културним центрима, (...) необично брзо уметнички сазрели. Неоптерећени традицијама, они су лако прихватили новости, а примајући ново смело су одабирали и комбиновали стране елементе у нове, своје целине“. ¹⁵⁰³

¹⁴⁹⁹ *Фреске у Милутиновим задужбинама*, 203.

¹⁵⁰⁰ *Улога антике у старом српском сликарству*, 72.

¹⁵⁰¹ *Српске минијатуре XIII века*, 16. О западњачким утицајима на српску минијатуру Радојчић је реферисао на 17. међународном конгресу историчара уметности 1955. Radojčić, S., *Elemente der westlichen Kunst des frühen Mittelaltres den ältesten serbischen Miniaturen*, у: Actes du XVII^{me} Congres international d'histoire de l'art, La Haye 1955, 199 – 206.

¹⁵⁰² *Српске минијатуре XIII века*, 15.

¹⁵⁰³ *Stare srpske minijature*, 10

Радојчић прелазак српских илуминатора са романских облика на византијске тумачи тиме што је лик физички развијеног човека „без унутрашњег живота, складности и племенитог облика“ на страницама старих српских рукописа дошао у 13. столећу до крајњих граница. Након тога, тек на почетку 14. столећа, минијатуристи последњи од српских сликара прихватају византијску уметност. То је био и крај примитивне уметности код Срба.¹⁵⁰⁴

Минијатуре више не заостају иза „хеленистичког“ монументалног живописа на зидовима српских храмова. Премда настале по византијским узорима ове минијатуре имају „стваралачке особине српских мајстора“: „колорит свежији, цртеж снажнији, а израз унутрашњег живота претстављених много је јасније истакнут“.¹⁵⁰⁵

Радојчић понавља да је „самостални карактер српске уметности“ 14. столећа у односу на византијску у томе што је она „снажнија, живља, контрастнија“, док је грчка „мекша, формално и колористички ефектна, али без јачег израза унутрашњег живота претстављених“.¹⁵⁰⁶

„Доследно конзервативна и сасвим у служби култа, српска уметност XVI и XVII века одбијала је сваки контакт са напредном уметношћу Запада; изолована и под све већим притиском турског терора, она је престала да живи крајем XVII века.“¹⁵⁰⁷

Крај византијске уметности Радојчић у раном тексту *Италија и Византија* тумачи као резултат тога што византијска уметност као уметност „у служби цркве“ није била у стању да прими и прилагоди себи елементе западњачког сликарства. Декоративна драж овог сликарства имала је утицаја на Ботичелија и касније Ел Грека. Суштина је међутим била у томе да са итало-византијском школом у Млечима и на Криту средином 16. столећа византијски стил, под утицајем Запада, потпуно губи оријентацију. Ту појаву у уметности Византије Радојчић сагледава као природну нужност: „Жалосни крај византијске уметности у Италији дошао је

¹⁵⁰⁴ *Српске минијатуре XIII века*, 17.

¹⁵⁰⁵ *Stare srpske minijature*, 13.

¹⁵⁰⁶ *Исто*, 32.

¹⁵⁰⁷ *Stare srpske minijature*, 1952, 94.

као сасвим природна последица уметничког развоја“. Исту појаву констатује и у другим земљама у којима је византијска уметност играла значајну улогу.¹⁵⁰⁸

„У последњем столећу свога живота то традиционално сликарство било се сасвим повукло на село.“ Поствизантијско сликарство Италије, балканских земаља и Русије није утицало на новију уметност, али је унело заблуду у историју уметности као науку у 19. столећу: идеја о учмалој уметности Византије настала је услед погрешног мишљења да су дела јужно-италијанских иконописаца 16. столећа византијски оригинали из 12. столећа Радојчић очекује да ће „наша уметност XIII в. послужити као драгоцен материјал за решавање важних питања о односима између Византије и италијанског Duegenta, о занимљивом проблему који је у тесној вези са првим почецима Ренесансе“.¹⁵⁰⁹

Радојчићеви ставови изнесени у студији *О естетској вредности нашег сликарства XVII века* о односу западне и источне уметности те о крају византијске и старе српске уметности довешће у питање не само иностране него и раније властите погледе на ову групу тема. Он пише да су, тражећи у нашем сликарству 13. и 14. столећа почетке ренесансе и реализма, „наши и страни историчари уметности често (...) западали у похвале споредног“.¹⁵¹⁰ Као пример тираније „историје з а п а д н е уметности“ Радојчић наводи случај Ајналова који под утицајем западних анализа готике „ствара неприхватљиву хипотезу о јаком утицају готског сликарства на касну византијску уметност“. Трагом Ајналова кренули су француски историчари византијске уметности Дил, Мије и Бреје. Продужавала се „дуга промашена прича о реализму у византијској уметности. Силом је на лице једног старог сликарства, које је споро и искусно умирало, стављана маска прогресивног почетника“. Присуство реалистичких и натуралистичких елемената одговарало је „оптимистичкој концепцији историјског развоја византијске уметности“ коју су имали Французи. Враћање природи у које је нарочито Мије веровао није се остварило што је тумачено теоријом о катастрофи. После пада

¹⁵⁰⁸ *Италија и Византија*, 176.

¹⁵⁰⁹ *Исто*.

¹⁵¹⁰ *О естетској вредности нашег сликарства XVII века*, 1959. Наводимо по: Узори им дела старих српских уметника, 263.

Цариграда све је „нека тужна историја о спором изумирању једног организма који траје у монотонији и понављању истога“.¹⁵¹¹

У горенаведено виђење кретања и вредности византијске уметности после пада Цариграда и Смедерева Радојчић је изразио сумњу још 1950. године. Премда је, пишући о минијатурама Радослављевог четворојеванђеља и сам навео да се по анатомским облицима и изразима лица портрети еванђелиста приближују реалистичним схватањима западне готике, он се ипак уздржава да се потпуно препусти тврдњама Кондакова да су лица еванђелиста по типу „сијенска“ и тумачењу Ајналова да је стил Палеолога формиран под утицајем готике. Радојчићево је мишљење да се ти облици могу извести из развоја саме источне уметности, без позајмица из Италије.¹⁵¹²

Сва претходна разматрања о односу источне и западне ренесансе наткрилиће Радојчић у недатираном и за живота необјављеном тексту *Уметност првог миленијума*.¹⁵¹³ У овом чланку и он експлицитно поставља питање односа антике и средњег века на које су се толико трудили да дају одговор и Варбург и Панофски.

Радојчић указује на то да је једва видљиви континуитет између антике и средњег века, који су уметничком животу на Западу откриле студије Јулиуса Баума и Луја Брејеа, сасвим очигледан „у историји уметности источне половине Европе. У области византијске уметности не постоји граница између старог и средњег века“. Византија је била „наследница и настављач античких традиција“. Она је „успела да нове народе у своме суседству умири, покрсти и подигне на виши културни ниво“. Разлог очувању источног дела Римског царства Радојчић препознаје не у војној сили која, без обзира на све, није била мала, већ у надмоћи „хеленске културе“ коју су осетили и Римљани после поковања Грчке.¹⁵¹⁴

Придржавање античке традиције Радојчић веже уз дворске атеље и укус образованих у кругу двора и клира. Насупрот овом подручју било је оно у коме је

¹⁵¹¹ Исто, 264.

¹⁵¹² *Stare srpske minijature*, 1950, 37.

¹⁵¹³ *Уметност првог миленијума*, необјављивано до Одабраних чланака и студија 1982. Вероватно један од последњих његових радова.

¹⁵¹⁴ *Уметност првог миленијума*, 63.

доминирала склоност према Оријенту. То су били уметнички занати (текстил, керамика, златарство), а на друштвеној лествици нижи слојеви и полуобразовано монаштво.

Јулијус Шлосер у чланку *О суштини и вредности византијске уметности* први износи „чињеницу“ да је византијска уметност све време, чак и у ренесанси, „била западним мајсторима недостижни узор“. У византијској уметности је реч о „перманентној ренесанси, о постојању непрекинуте тежње византијских уметника да одржавају античке уметничке традиције“. Нова истраживања говоре у прилог тези да је и западна ренесанса плод развоја из „клица антике у средњовековној уметности“.

Уметност Аугустовског времена није била само увод у уметност раног средњег века већ и основа за водеће облике „средњовековне уметности у столећима њеног цветања“. Ти водећи облици су у 11. столећу „зрела византијска уметност и први споменици ране романске уметности на Западу“.¹⁵¹⁵

На лабавију паралелу у развоју византијске и западњачке уметности указаће Радојчић и у предзадњој великој синтези: „на Западу цвета пластика очигледно инспирисана узорима римског кипарства, на Истоку истовремено цвета сликарство веома зависно од старих узора: касноантичких мозаика и минијатура, који су у Византији увек представљали најбогатију ризницу античких традиција.“¹⁵¹⁶

А на почетку 14. столећа „и на Западу, и у Византији се ренесанса античких схватања везивала за политичке амбиције династије. Иста се појава поновила и у средњовековној Србији“.¹⁵¹⁷

Тему односа ренесансе на Западу и ренесанси у Византији и места српске уметности у односу на њих коју је почео да обрађује у тексту *Улога средњовековне Србије у развоју источно-хришћанске уметности* Радојчић је наставио да обрађује и после рата. Прве резултате је објавио у спису *Класично доба старог српског сликарства*.¹⁵¹⁸ Он почиње од Шлосерове синтагме о византијској уметности као

¹⁵¹⁵ Исто, 64.

¹⁵¹⁶ Српска уметност у средњем веку, 46.

¹⁵¹⁷ Исто, 80.

¹⁵¹⁸ *Класично доба старог српског сликарства*, Уметност 2, Београд 1950, 22 – 32.

„перманентној ренесанси“ којој се Срби прикључују крајем 12. столећа.¹⁵¹⁹ Текст је највећим делом посвећен одређењу позиције сликарства Сопоћана које, по Радојчићу, није варијанта „еклектичарског класицизма“ нити се у њему уопште ради о некаквом „откривању антике“.

На питање о томе да ли у сликарству Сопоћана има нечега што би било карактеристично за Србе или оно припада само општем интернационалном стилу, Радојчић још није спреман да да одговор.¹⁵²⁰ Премда је на почетку указао на перманентно присуство антике у византијској уметности, Радојчић ће и овде поновити тезу о дегенерацији и одумирању византијске уметности и у оквиру ње и српске коју је изнео на крају текста *Византија и Италија*: „Све што се у старом српском сликарству десило после двадесетих година XIV века било је – гледано у линији историјског развоја – постепено дегенерисање и умирање. Изван тенденција које су водиле реализму, лаичким садржинама и облицима, старо српско сликарство гасило се.“ Повезујући непосредно овде стање у уметности са стањем у друштву и држави која је губила снагу, изнео је још једну тезу која неће у потпуности издржати његова каснија истраживања: „Турци су у средњовековној Србији срушили једну високу уметност која је стагнирала, отсечена и од свежих снага властитог народа и од општег развоја напредног дела европске уметности.“¹⁵²¹ У овај текст Радојчић први пут уписује тезу да Сопоћани нису „били блиски само Византији већ исто тако и основним цртама целокупне европске уметности XIII века“. Иако „више сродан византијском сликарству“, стил сопоћанских фресака „је истовремено близак класичној уметности француске готике, нарочито великој пластици катедрала XIII века“.¹⁵²²

Иако је нешто после изношења горенаведене тезе указао на то да се сличност у развоју етапа уметности у разједињеној средњовековној Европи, премда има „изванредну лепоту заводљиве хипотезе“,¹⁵²³ није могла бранити ни историјским чињеницама ни уметничким споменицима, он паралелу уметности фресака Сопоћана и француских готичких скулптура наставља да обрађује

¹⁵¹⁹ Исто, 23.

¹⁵²⁰ Исто, 24.

¹⁵²¹ Исто, 32.

¹⁵²² Исто, 23.

¹⁵²³ *Сликарство у Србији од почетка XIII до средине XV века*, 94.

неколико година касније у раду *Сопоћани и европска уметност у 13 столећу*. Најпре ће довести у питање Вајцманову тезу да су све скице у мустер-буху из Волфленбитела које је радио саксонски кописта биле копиране са минијатура, као и његову датацију ове књиге узорака у период 1230 – 1240. имајући у виду да садржи и мотиве развијеног класицизма епохе краља Милутина.¹⁵²⁴ Међутим, западњачки манускрипт келнске школе из око 1200. који се сад налази у Бриселу иде у прилог тези о формирању једног јаког класичног стила у Византији око 1200. године.¹⁵²⁵ Манускрипте западњачких илуминатора Радојчић не повезује са сликарством Сопоћана већ их само представља као индикаторе прелаза са линеаризма Комнина на пластицитет класицизма средине столећа који се десио око 1200. године.

На одсјаје византијског монументалног сликарства Радојчић указује у италијанском сликарству у горњој цркви у Асизију из 1290, нарочито у сцени *Жртва Аврамова*. Фреске крстионице из Парме (1260) су ближе Сопоћанима.¹⁵²⁶

Радојчић наводи да је Беклер 1954. године на изложби наших фресака изнео у Минхену неколико занимљивих опаски о везама наше старе монументалне уметности са западњачком. Он је први приметио сличност иконографије Сопоћана и Обрзела, Грачанице и Рајхенауа, као и Нереза и отонског сликарства. Закључио је да је уметност Отона и школе из Рајхенауа више зависила од византијске уметности него што се то мислило.¹⁵²⁷ Фролов је објавио студију у којој доказује да су ставови ликова у готичкој уметности, нарочито у скулптури, били византијског порекла. Радојчић у целини не може да прихвата Фролове тезе, али прихвата поређење између Падерборна и Ђурђевић Стубова и Ремса и Жиче, што не значи да њихова сличност почива на непосредном преузимању или на инспирацији истим моделима. Радојчићу је ближе мишљење Ј. Шлосера о паралелизму „уметничког хтења“, пошто сва поређења сликарства Византије и статуа Запада указују на „општу сличност у стилистичком изражавању“. Њему је Богородица са портала из Ремса врло блиска Богородици из *Вазнесења* у Милешеви – ове „две лепе главе су

¹⁵²⁴ *Sopocani et l'art européen du XIIIe siècle*, у: *L'art byzantin du XIIIe siècle*, Beograd 1967, 200.

¹⁵²⁵ *Исто*, 201.

¹⁵²⁶ *Исто*, 202.

¹⁵²⁷ *Исто*, 203.

произашле из сличних уметничких концепција, а нипошто нису реплике једног истог узора“.

Радојчић процењује да је све оно у сликарству Византије и у западњачкој уметности што је блиско сликарству Сопоћана по квалитету далеко испод њега. По његовој процени – још давно пре изреченој, а овде поновљеној¹⁵²⁸ – прави је пандан уметности Сопоћана формиран на Западу у готичкој скулптури класичног стила. „Ове две велике уметности се свака на свој начин инспиришу антиком, и свака себи дозвољава да се од ње удаљи, да је интерпретира, слободно примени, да би стигли до заједничког циља. Овај импресивни паралелизам у тенденцијама Истока и Запада на путу према једном заједничком идеалу био је кратког века.“ Оба велика стила су трајала од 1200. до 1250 – 60. да би нагло нестала у другој половини 13. столећа. „Узроци ове сличности источне и западњачке уметности 13. столећа не проистичу из механичког преузимања или реципрочних личних утицаја. Оне су плод општих естетичких концепција које су сазреле на трагу античке Грчке.“¹⁵²⁹

Историјску основу везе између класичне француске готике и сликарства Сопоћана Радојчић налази у једном пасусу Даниловог *Житија краљице Јелене* у коме се говори о томе да је она надгледала изградњу Сопоћана. Она, као припадница круга образованих западњака на Истоку, изабрала је њихову концепцију уметности заједничку и Сопоћанима на Истоку и класичној готици на Западу.¹⁵³⁰

Око одређивања исходишта сликарства Сопоћана Радојчић се стално колебао. Али, уз сва премишљања која су га усмеравала на закључак да се заматак сопоћанског сликарства десио у неком крсташком центру у Палестини или на Пелопонезу, стално је био присутан суд да је до 15. столећа у домену уметности Византија била „водећа земља, свесна својих традиција и својих огромних преимућстава над осталима“. Тужбалица Никите Хонијата за галеријом цариградских античких уметничких ремек-дела која се формирала осам столећа, а коју су западњаци 1204. дивљачки растурили Радојчићу „звучи као почетни

¹⁵²⁸ *Класично доба старог српског сликарства*, 23.

¹⁵²⁹ *Sopocani et l'art européen du XIIIe siècle*, 204.

¹⁵³⁰ *Исто*, 206.

манифест оног ренесансног покрета који се расцветао у избегличкој атмосфери никејског двора“.¹⁵³¹

Око 1300. године уметности и на Истоку и на Западу имају сличну „амбицију да постану сличне реалностима живота“ и кроз тему и кроз сликарску обраду. Драматичном регистру Христовог страдања додаје се и сентиментални роман рођења и младости Богородице.¹⁵³²

Реализам се своди на два елемента: „на реалистички однос фигуре према простору, мобилијару и архитектури, на елемент који је узет, посредно из минијатура касноантичке уметности – и на свежи детаљ из савременог живота“. То је сликарство од почетка оптерећено антикварном ученошћу.¹⁵³³ Међутим, учена уметност византијских сликара „нема у себи као на Западу прецизних елемената: према природи срачунате пропорције, тачну анатомију и јасно конструисану перспективу“. Византијским мајсторима су „реални“ оквири пејзажа кулисе хеленистичког сликарства које су вероватно преко старијег византијског минијатурног сликарства пренесене у уметност 14. столећа. „По количини познавања научних чињеница из области оптике, анатомије, геометрије – византијски мајстори заостају много иза својих западних савременика.“¹⁵³⁴

Ни заједнички однос истока и запада Европе према антици који је, како Радојчић претпоставља, зачет почетком 13. столећа негде на окупираним византијским подручјима, од почетка 14. столећа више није био исти. „У Италији је антички узор велики посредник који води у природу, експеримент и слободу – на Истоку је античка традиција уткана у континуитет уметничке културе, она није никакво откровење, она је једноставно основа естетског израза, вечити мовенс, често од цркве званично сузбијан и вешто подешаван за потребе хришћанства.“ Иза наративног нивоа у византијском сликарству раног 14. столећа „често се крије симбол, алузија или неко теолошко упоређење“.¹⁵³⁵ Реализам форме је „подметнут“ како би помогао теолошкој идеји.¹⁵³⁶ „У Италији је тај делимично позајмљени

¹⁵³¹ *Старо српско сликарство*, 55.

¹⁵³² *Сликарство у Србији од почетка XIII до средине XV века*, 100.

¹⁵³³ *Исто*, 101.

¹⁵³⁴ *Исто*, 102.

¹⁵³⁵ *Српска уметност у средњем веку*, 80.

¹⁵³⁶ *Старо српско сликарство*, 100.

реализам представљао етапу на путу ка потпуном ослобођењу од средњовековних традиција. На истоку то је била краћа, пролазна фаза реалистичких тенденција које су се касније истопиле у другим токовима.¹⁵³⁷

Сликарство Грачанице Радојчић види као паралелно са сликарством италијанске готике 14. столећа. Оно се „не може објаснити неким теоријама и утицајима о позајмицама са Запада“: те две уметности су се самостално формирале, израстале и „свака је имала своју лепоту“.¹⁵³⁸ У првој половини 15. столећа и готичка мешавина „декоративности и натурализма“ у српском сликарству је имала паралелу. Оплемењена класика Палеолога која је постојала у Каленићу у Манасији је потпуно нестала. Византијско сликарство које је столећима „инсистирало на својим античким традицијама“ напуштено је у Манасији и у њој се зидна слика расточила „у блиставу завесу, у тканину оптерећену скупocenim украсима“.¹⁵³⁹

Кад је у другој половини 15. столећа „западно сликарство кренуло циновским корацима напред“, а источна култура почела да се урушава, балкански се мајстори у једном кратком периоду поново окрећу према Западу, „покушавајући при томе да нове тековине некако прилагоде иконографији и осталим захтевима своје престареле уметности“. Али, у суштини је „цела кратка историја `напредног` балканског сликарства касног XV века – историја једног неуспеха“.¹⁵⁴⁰

Српска уметност је била под утицајем и Византије и Италије, али у једном историјском тренутку, под стицајем историјских услова и она је постала утицајна. На те утицаје Радојчић обраћа пажњу већ у својим предратним радовима. Записао је да је сликарство на зидовима Милутинових задужбина дошло до такве висине „да је у каснијим столећима служило као узор удаљеним источним и северним православним народима Румунима и Русима“.¹⁵⁴¹ Чак се ни после пропасти Царства не прекидају „културне и уметничке традиције Немањићког доба“. У току радикалног урушавања српске средњовековне државе дозрева „моравски стил“ који

¹⁵³⁷ *Сликарство у Србији од почетка XIII до средине XV века*, 101.

¹⁵³⁸ *Грачаничке фреске*, 1974, 239.

¹⁵³⁹ *Старо српско сликарство*, 202.

¹⁵⁴⁰ *Једна сликарска школа из друге половине XV*, 275.

¹⁵⁴¹ *Фреске у Милутиновим задужбинама*, 1939, 207.

ће надживети пропаст царевине цела два столећа. Премда и у моравском стилу постоје страни утицаји – на архитектуру, уз рашки постоји и светогорски и јерменски – ствара се целина „која је била органски повезана, а не механички склопљена. Коначно враћање Истоку омогућило је Србима да крајем XIV столећа створе свој стил способан за живот и за експанзију“. Тај се стил преко Влашке и Молдавије шири и на Русију. Српски утицај у Влашкој трајао је до 18, а у Молдавији краће, од средине 14. до краја 15. столећа. У Русији, која се обнавља од монголске инвазије, српски утицај почиње од средине 14. столећа. Живопис новгородских цркава средине 14. столећа показује утицај српског живописа са почетка тог столећа. У Русију се из Србије преносе и поједини иконографски мотиви.¹⁵⁴² „У новије доба изнесено је мишљење да су све руске иконе теже мистичне садржине компоноване још у XVI столећу према српским фрескама из средине XIV столећа.“ Снага уметничких веза Србије и Русије боље је проучена у области књижевности, али старији руски историчари уметности су истицали и утицај српске на руску уметност. Радојчић наводи оцену Ф. Буслајева на основу једног псалтира српске редакције да је оно што су у 15. столећу у московској држави стварале српске избеглице било таквог квалитета „какав се до тада у старој руској прошлости никада није могао ни слутити“. Кондаков је мишљења да су руски „подлинци“ настали под утицајем српских. Али као главни канал за пренос српских утицаја у Русију Радојчић проглашава иконе.¹⁵⁴³

Културне и уметничке везе које су Срби успоставили за последњих година своје самосталности пружале су по Радојчићевом мишљењу српској уметности не само могућности за опстанак него и за даљи развој у страним земљама. Улога српских уметника у средњем веку постала је „најузвишенија у тешком моменту кад су остали без домовине“. Након што су остали без домовине српски уметници су превазишли националне границе и узели учешће у оснивању нових огранака православне уметности у Влашкој и Молдавији, а са Грцима су стварали основе руске уметности у 15. и 16. столећу. Сва су „уметничка настојања средњевековних Срба да се приближе Западу остала безуспешна. Географски положај и општи ток

¹⁵⁴² Улога средњевековне Србије у развоју источно-хришћанске уметности, 7.

¹⁵⁴³ Исто, 8.

историјских догађаја привлачио је Србе Истоку“. И на Истоку њихова улога превазилази националне границе.¹⁵⁴⁴

Стилска кретања српске уметности

Већ у *Портретима* Радојчић је снажно нагласио значај стила у уметности и његову не само ликовну већ и религиозну и социјалну условљеност.¹⁵⁴⁵ Предратну процену да је могуће пратити аутономну стилску историју старе српске уметности само у првим десетлећима 14. столећа¹⁵⁴⁶ Радојчић ће мењати, што ће се рефлектовати на проширење поља на коме ће пратити стилска дешавања према назад, од 11. столећа, а затим унапред, све до 17. столећа.

Први послератни рад у коме је већу пажњу посветио питањима стила био је *Класично доба старог српског сликарства*. У њему је изнео веома јасан став о карактеру источноевропског стила и позицији српске уметности унутар њега. „Византинска перманентна ренесанса никад се није гасила. Срби су у ту вечну источну ренесансу ушли око год. 1160. у периоду `ренесансе Комнина`, да би средином XIII века прихватили уметничке облике неохеленизма типичног за доба латинског царства и са њега прешли око године 1300. у ренесансу Палеолога.“¹⁵⁴⁷

У ствари, текст је у првом реду усмерен на истраживање стила сопоћанских фресака. У низу стилова кроз које у 13. столећу пролази сликарство у средњовековној Србији – линеарни стил Комнина, неохеленистички стил око средине 13. столећа и ренесанса Палеолога – сопоћанске фреске су „од свих осталих фресака нашег Средњег века највише слике. Јер оно што је пре њих било, прелазило је са својим изразитим линеарним елементима у цртеж, а оно што се

¹⁵⁴⁴ Исто, 9. Радојчић ће касније „монографски“ обрадити односе српске средњовековне уметности са руском и румунском у овим студијама: *Везе између српске и руске уметности у средњем веку*, Зборник Филозофског факултета Универзитета у Београду 1, 1948, 241—258; *Rapports artistique serbo-roumains de la fin du XIVe jusqu'à la fin du XVIIe siècles à la lumière des nouvelles découvertes faites en Yougoslavie*, Actes du Colloque international de civilisations Balkaniques, Sinaïa, 1962, 23—30; *Der Klassizismus und ihm entgegengesetzte Tendenzen in der Malerei des 14. Jahrhunderts bei den orthodoxen Balkanslaven und den Rumänen*, Bucarest 1974, Vol. I, 189—205.

¹⁵⁴⁵ *Портрети српских владара у средњем веку*, 8, 88.

¹⁵⁴⁶ *Фреске у Милутиновим задужбинама*, 1939, 204.

¹⁵⁴⁷ *Класично доба старог српског сликарства*, 23. Такође у вези са сликарством Сопоћана Радојчић ће као „вечну“ константу византијске уметности видети „процес гледања уназад“. *Псалтир бр. 46 из Ставрениките и сопоћанске фреске*, 194.

касније, између год. 1300 – 1320. сликало, залазило је већ у област сликане уздржљиво колорисане пластике“. Као ни било која друга велика уметност, ни уметност сопоћанских фресака није могла трајати вечно због тога што ни „констелација услова за њен пуни развој није била вечна“. ¹⁵⁴⁸ У овом кратком спису Радојчић не одређује услове развоја ни њихову констелацију. Само констатује да је сликарство Сопоћана међу сликама нашег средњег века сликарство у најпотпунијем смислу и сликарство које је више од другог намерно да буде у служби лепоте. ¹⁵⁴⁹ Ликови на сопоћанским фрескама су ближи хеленизму него хришћанском средњем веку.

Уласком Михаила Палеолога у Цариград 15. августа 1261. почиње и религиозна борба са латинским Западом. Та борба се продужава и у 14. столеће кроз борбу исихаста и варламита. „Религиозно сликарство у годинама верских сукоба постало је поново средство пропаганде.“ Поколебане је требало убеђивати речима, словом и сликом. ¹⁵⁵⁰ У сликарству почиње да се намеће важност садржине, па се смањују формати како би на зидовима могло бити насликано што више сцена. Већ су „мајстори сопоћанске приправе свесно жртвовали лепоту својих узора, тежећи сасвим другој уметности, у принципу различитој од основних концепција старог стила“. ¹⁵⁵¹

„Речитост новог сликарског стила која се појављује у Милутиновим црквама није занемаривала лепоту видљиве форме.“ Али лепота облика постаје споредни украсни елемент. „Тежећи што већој прецизности израза наши мајстори раног XIV века све су јаче подвлачили пластичност облика и јасност простора.“ Почиње да се негује „лепота пластичног карактера“, а сликовитост постаје „сликовитост скулптуре“. ¹⁵⁵² Ефекти који се примењују су типично вајарски: инкарнат је као полиран, одећа као свилена, архитектура као мраморна. Оно што се слика је без боје и слободног живота.

¹⁵⁴⁸ *Откриће Сопоћана*, Борба 12. септембар 1965, 9 – 10.

¹⁵⁴⁹ *Класично доба старог српског сликарства*, 28.

¹⁵⁵⁰ У каснијим радовима Радојчић ће више пажње посветити унутрашњој византијској борби Михаила Палеолога којег је подржавала црквена хијерархија са хеленистичким опредељењима Ласкариса и преживљавању те пропаганде у сликарству друге половине 13. столећа. (*Постанак сликарства ренесансе Палеолога, Натпис Марпоу на ариџским фрескама*)

¹⁵⁵¹ *Старо српско сликарство*, 67.

¹⁵⁵² *Класично доба старог српског сликарства*, 31.

Свој поглед на стил византијске и српске уметности Радојчић ће често износити супростављајући га ставовима најистакнутијих историчара византијске уметности попут О. Демуса, К. Вајцмана и нарочито В. Лазарева. Радојчићев међународни ауторитет почива пре свега на резултатима истраживања словенске уметности на простору Балкана од средине 11. до средине 17. столећа. На сигурној позицији онога који зна шта улази у корпус византијске уметности, Радојчић је могао да просуђује и спори се око тога што јој не припада, а што се неосновано у њу уписује. На византолошком конгресу у Охриду Радојчић се, у дискусији о реферату В. Лазарева *Животис 11 – 12 столећа у Македонији*, који није био присутан па га је заступао Ото Демус, супротставио тези аутора да су фреске у охридској Светој Софији у 11. и 12. столећу живописали Словени. Његово мишљење је било следеће: „По својој тематици фреске у цркви св. Софије у Охриду прилично су јединствене и припадају једном сликању које се упражњавало у црквеним центрима и на дворовима. (...) Стилски су фреске у св. Софији и Македонији исувише усамљене, специфичне па¹⁵⁵³ се о некој нарочитој македонској или локалној сликарској школи не може говорити.“¹⁵⁵⁴ Радојчић дакле не подржава тезу Лазарева о постојању локалне словенске школе у Охриду. Своју тезу Радојчић ће неколико година касније опширно образложити у тексту *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства*.¹⁵⁵⁵

Повезујући сликарство охридске Свете Софије са аутохтоним, словенским вредностима Лазарев је, по мишљењу Радојчића, избегао одговор на питање „где су израгле основе тог строгог и искусног стила који је као уметнички израз – одговарајућим формалним средствима – савршено тумачио сложене теме цариградских теолога из прве половине XI века“. Радојчићево је уверење да

¹⁵⁵³ У оригиналу „да“.

¹⁵⁵⁴ Ово је цитат Радојчићевог говора којим је учествовао у полемици на византолошком конгресу у Охриду која се развила око тезе В. Лазарева да су Словени у Македонији у 11. столећу имали сликарску школу. У *Словени су имали истакнуте мајсторе у XI веку?*, НИН, Београд 24. септембар 1961, 10.

¹⁵⁵⁵ *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства*, 1964. Наводимо по Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978.

примитивна словенска средина у 11. столећу није могла изнедрити сликарство Свете Софије, већ је оно део ширих токова у византијској уметности 11. столећа.¹⁵⁵⁶

„Та смишљена изразито клерикална уметност вешто одабраним облицима тумачи симболе и идеје, она не служи оку, али користи око показујући `спољашњи свет` и `спољашње догађаје` у нарочитој светлости.“¹⁵⁵⁷

У овом сликарству „нема елемената формалистичког класицизма“, „али има извесног реализма у општој концепцији илустрације“ која „подсећа на хеленистичку технику илустровања у којој се главна нит причања увек украшава споредностима које оживљавају главну тему.

Тако се у Охриду чудно преплићу и сукобљавају две концепције слике: тада савремени теолошки идеограм, одвојен од живота и сваких амбиција дескриптивне природе, и остаци античке, митолошке илустрације, распричане и у крајњој линији реалистичке“.

Из стилског одређења охридских фресака Радојчић изводи и закљичак о њиховом социјалном и територијалном пореклу. Њему је несумњиво да оно потиче из „културних црквених кругова који су, тежећи ка идејном, били у исти мах јако везани за античку уметничку културу којој је теолошка апстракција средњовековног хришћанства ипак била страна“. Компарација са сачуваним манускриптима доприноси још већем прецизирању у лоцирању места настанка охридског стила. То је Студијски манастир у Цариграду. На цариградско порекло највише упућује истицање примата цариградских патријарха над осталим патријарсима и папом који су приказани у олтару.

Сами сликари по Радојчићевој процени нису били из Цариграда, већ је највероватније „цариградско црквено сликарство послужило само као узор неким путујућим сликарима слабијих способности“.¹⁵⁵⁸

Ма колико му била драга, хипотезу Лазарева о томе да је сликарство Свете Софије почетак изражавања у сликарству домаћег словенског сликарског талента Радојчић одбацује уз употребу доста оштрих речи: одбацује је као „сасвим произвољну“ и „анахроничну“ због тога што испитивања најстарије рукописне

¹⁵⁵⁶ Исто, 127.

¹⁵⁵⁷ Исто, 122.

¹⁵⁵⁸ Исто, 124.

орнаментике као најстарије хришћанске словенске уметности на Балкану наводе на закључак да је полуписмено ниже монаштво и свештенство „неговало занимљиву, нама данас доста блиску примитивну уметност која се никад није могла да развије у неке више облике“. Са друге стране, охридско сликарство је настало на „скоро безвременском хеленском схватању религиозне слике, схватању које се у чврстом континуитету претапа из предхришћанске митолошке иконографије у хришћанску. У константној склоности да слика илуструјући првобитну митолошку причу – у суштини тумачи људским фигурама апстрактне идеје – одржава се и наставља кроз средњи век“.

Сажетост композиције охридских фресака, те сажетост цртежа и колорита која је Лазареву била непријатна, говори о јединствености сликарског језика, што је Радојчићу увек симптом зрелог уметничког схватања и већег уметничког квалитета.¹⁵⁵⁹ Уз стил и одабир приказаних прелата – уз патријархе, приказани су само епископи из малоазијских градова – упућује Радојчића на закључак да је охридско сликарство и стилски везано за малоазијске уметничке центре. Историјску потврду својих теза Радојчић налази код Скилице, који наводи да је Леон, први Грк на охридској катедри и хартофилак Св. Софије у Цариграду, био земљак Михаила IV Пафлагонца. Његово порекло и каријера упућује на то да је он могао да у охридском сликарству уједини хетерогене елементе „цариградске садржине и малоазијског стила“.

Радојчић не прихвата интерпретацију Лазарева по којој је стил охридских фресака посебан и одвојен. Он га повезује са стилем минијатура у цариградском псалтиру из Британског музеја и једном есфигменском рукопису који су из друге половине 11. столећа.¹⁵⁶⁰

„Истицањем аутохтоних вредности у охридском сликарству XI века сувише се олако прелазило преко главног проблема: где су израсле основе тог строгог и искусног стила који је као уметнички израз – одговарајућим формалним средствима – савршено тумачио сложене теме цариградских теолога из прве половине XI века.“ Опширнија стилска анализа охридског сликарства „можда ће

¹⁵⁵⁹ Исто, 125.

¹⁵⁶⁰ Исто, 126.

(...) показати“ да је оно део ширих токова и да има „у византијској уметности XI века, место које је много значајније него што се то до сада претпостављало“.¹⁵⁶¹

Одређених неслагања са В. Лазаревим и К. Вајцманом било је око одређивања почетка и места настанка класичног стила у време Латинског царства и почетка стила Палеолога. Велики део мањих или већих тема историје уметности које је проучавао у послератним годинама објединио је Радојчић у своме реферату на XI међународном византолошком конгресу у Минхену 1958. године којим је изашао на мегдан најзначајнијим истраживачима византијске уметности у свету у том времену. Полазећи од тога да инспирације и књижевним и ликовним уметничким делима долазе из области духовног и религиозног, Радојчић је истраживање узрочно-последичне везе између уметности и њених узрока осмотрио пажљивије него што је то урадио у чланку *Класично доба старог српског сликарства*. Повратак Цариграда под власт Византије није значио само почетак борбе са католичким Западом која ће се у ренесанси Палеолога рефлектовати на уметност. Он је значио и крај унутрашње византијске борбе са хеленистичким опредељењима Ласкариса и крај уметности којој је хеленизам био духовна основа и којој је највећи очувани споменик сликарство Сопоћана.

Одбијајући да прихвати тезу Лазарева и Вајцмана о постепеном прелазу линеарне каснокомнинске уметности у пластичну уметност 13. столећа као фазу уметности Палеолога Радојчић на основу монументалног, претежно српског сликарства тога времена – Мораче, Бојане и Сопоћана, закључује да се ово сликарство „не да извести из традиција каснокомненског сликарства“ нити „тумачити као почетак ренесансе Палеолога“. По његовом мишљењу, реч је „о појави једног посебног стила“.¹⁵⁶² Ова група споменика нема „уопште карактер прелазног стила, то је јасно дефинисана уметност у којој је једноставна епска садржина испричана крупним, племенитим облицима.“ Композиција је уравнотежена; „вешто се служи људском фигуром класичних пропорција и

¹⁵⁶¹ Исто, 127.

¹⁵⁶² *Постанак сликарства ренесансе Палеолога*, 1958. Наводимо по Узори и дела старих српских уметника, 126. (Ово је био кореферат са Демусом и Ксингопулосом на XI међународном византолошком конгресу у Минхену, 1958. О конгресу види: Светозар Радојчић, *Извештај о учешћу на XI међународном византолошком конгресу у Минхену*, 1958)

уздржљивих покрета“. Боје су светле, а интензивно осветљење мирно. Цртеж је строго одређен и различит од калиграфске линије комнинске уметности. Разлика између комнинског стила и монументалног стила који је сазрео око 1250. године одавно је запажена, али није објашњена. Ову уметност једноставних облика и садржине коју су научници раније довели у везу са Никејом¹⁵⁶³ већ у сопоћанском нартексу замењују компликованије фреске са карактеристикама „литерарног класицизма“. „У свим досадашњим покушајима синтезе често се превиђао класични стил, да би се класицизам означио као почетак новог.“ „На анализи тих контраста између класике и класицизма може се пратити занимљива и компликована историја постанка новог стила ренесансе Палеолога.“

Класични стил из времена Латинског царства има јасан карактер и нејасно порекло. Ова уметност високих естетских квалитета има у једноставној садржини подвучен „лаички тон“.

Монументална уметност 13. столећа као ни било која друга уметност усмерена према „естетичким проблемима“ не да се лако разложити на саставне делове па је утолико теже трагати за њеним почацима.¹⁵⁶⁴ Радојчића је трагање за паралелама сликарству Сопоћана довело само до једне минијатуре из рукописа у Ставреникити, са приказом цара Давида, која је сликана готово идентично као и сопоћанске фреске. Сопоћанским фрескама су сродне и минијатуре у мисалу из Перуђе, настале у Палестини у другој половини 13. столећа у средини крсташа.

Радојчић чињеницом да су палестинског, оријенталног порекла код нас несумњиво и фреске у Светим Апостолима у Пећи доводи у питање повезивање појаве пластичног стила искључиво за „ионако хипотетичну никејску школу или за цариградске атеље у временима латинског Царства“. Св. Апостоли „сведоче да је и у монашко-црквеним центрима већ око 1250. године негована посебна варијанта пластичног стила“. Пандан византијском стилу у сликарству на Западу у 13. столећу је пластика. „Монументални класични стил византијског зидног сликарства XIII века има свој пандан у класичном стилу западноевропске пластике

¹⁵⁶³ *Постанак сликарства ренесансе Палеолога*, 127.

¹⁵⁶⁴ *Исто*, 128.

истог доба.¹⁵⁶⁵ То ће се наставити и касније. Из епског формата и структуре 13. столећа прелази се у 14. столећу у живу драматику.

Тај прелаз се код Срба може видети у сликарству Сопоћана у разлици између сликарства наоса и сликарства припрате. У припрати се повећава и број сцена. Наративност сопоћанске припрате ће касније у охридској цркви Богородице Перивлепте заменити теолошки компликоване „целине изразито поетичког и симболичког карактера“.¹⁵⁶⁶

У овом периоду „нова књишка садржина нема увек себи адекватне облике.“ И овде Радојчић повлачи паралелу са Западом: „искрена простота личности (у Перивлепти) неће бити да је нека локална појава“ – „она исувише подсећа на сличну наивну свежину младога Ђота“.¹⁵⁶⁷

Стил живописа у Богородици Перивлепти Радојчић види као израз времена „када су се Палеолози борили за власт“. Од дворског никејског епског стила Ласкариса остало је нешто цртежа у стојећим фигурама.¹⁵⁶⁸ Остало је „у складу са провинцијским и клерикалним тоном оне солунске средине која се бори за побожног претендента Михаила“. „Контрасти у стилу и садржини између светле, мирне и епске дворске уметности Сопоћана и тамне, динамичне, драматичне и црквене уметности охридске Перивлепте тачно би се могли објаснити контрастима између Никеје и Солуна, супротностима које су се испољавале у политичком и културном животу противника.“ Стил Палеолога из претендентске фазе је по „формама плебејски и по садржини изразито црквени“. Овај стил је изгледа доспео и до Цариграда, али није био дугог века.

Радојчић овде, противећи се тези Демуса, пише да мозаик *Уснеће Богородице* и само он међу свим мозаицима у Кахрија-цамији подсећа на стил Перивлепте и да није типично палеолошки. Почети уметности Палеолога видљиви у грубом, провинцијском сликарству у Солуну, које је у „служби теологије“, супростављају се и одбацују „панкализам и скоро сензуално схваћену лепоту хармоније, светлости, тишине и некретања“. Међутим, то динамично и јако

¹⁵⁶⁵ Исто, 129.

¹⁵⁶⁶ Исто, 130.

¹⁵⁶⁷ Исто, 132.

¹⁵⁶⁸ Исто, 133.

осећајно сликарство које је „под строгим туторством цркве“ добиће углађени облик „у новом дворском цариградском стилу Палеолога“.¹⁵⁶⁹

Радојчићев закључак је да прелазни стил од уметности Комнина према класицизму Палеолога није монументални класични стил средине 13. столећа већ сликарство Протата и Перивлепте.¹⁵⁷⁰ Борба стилова, њихова надвладавања и смене су последице политичких и религиозних погледа и борби.

Пластични, класични дворски стил 13. столећа добио је између 1258. и 1261. године – супарника, плебејско и клерикално сликарство Солуна.¹⁵⁷¹ Уместо свечаних, издужених, племенитих физиономија у Сопоћанима, срећемо у Перивлепти лица боје јабука која подсећају на лица данашњих македонских сељака. Израз крајем 13. столећа постаје „жешћи, искренији и непосреднији“.¹⁵⁷² Фреске Михаила и Евтихија у охридској Перивлепти „представљају намерну супротност естетским схватањима сопоћанских анонима. Ако је старији стил почивао сав на хармонији, нови почива на контрастима“.¹⁵⁷³

Прва црта карактеристична за ову уметност је ново схватање простора. „У овој новој концепцији слике архитектонске и пејзажне кулисе постају одједном сасвим важан део композиције.“ Архитектура добија све више простора, постаје већа, компликује се и укршта.¹⁵⁷⁴

У *Животу Мојсијеву* у Св. Марку у Венецији и *Христовим мукама* у Св. Апостолима у Пећи веома се јасно „осећају амбиције мајстора да се приближе естетским проблемима хеленистичког сликарства“. Међутим, ни једно ни друго сликарство нема финији карактер. Стил Св. Апостола је конструктивно јасан стил утопљен у монотони сиво-плави колорит без сликовности и каснијих акцената развијеног сликарства Палеолога.

Око 1300. године формирана је цариградска дворска сликарска школа, мотивисана „тенденцијама изразито уметничког карактера“. У сликарству испуњеном „разноликошћу уметничких мешања и иконографских мотива“ не може

¹⁵⁶⁹ Исто, 134.

¹⁵⁷⁰ Исто, 135.

¹⁵⁷¹ Исто, 136.

¹⁵⁷² Исто, 137.

¹⁵⁷³ *Сликарство у Србији од почетка XIII до средине XV века*, 99.

¹⁵⁷⁴ *Постанак сликарства ренесансе Палеолога*, 137.

бити речи о потпуној јединствености стила. Те разлике, чак и супротности Радојчић објашњава појавом „личног уметничког израза“ у 14. столећу.¹⁵⁷⁵

„Мајстори цариградског класицизма Палеолога пре свега се труде да буду блиски својим старим узорима, они се намерно одвајају од тенденција генерације која им је непосредно претходила.“ У најлепшим делима нове уметности се готово дословно понављају хеленистички узор. Не ради се ни о „случајној позајмици“ нити је то „ропска копија“. У питању је већ прерађена антика коју је грачанички мајстор копирао са неке минијатуре 10. или 11. столећа.¹⁵⁷⁶ Оно што је важно је да уметник „схвата стари принцип композиције и да га према потреби своје теме и свога сликарства оживљава и прилагођава“.¹⁵⁷⁷

Док је у Сопоћанима директно препричаван догађај, у сликарству на почетку 14. столећа уметник се држи текста и коментарише га. На фрескама овога периода чести су дуги натписи.¹⁵⁷⁸

У сликарству касног 13. столећа одвајају се илустрације догађаја од илустрација песама. Почетком 14. столећа однос постаје компликованији.¹⁵⁷⁹ „Та уметност која је у исти мах хтела да рекне и лепо и много морала се служити веома компликованим изражајним средствима. Срачунатост, естетска сензибилност и игре са символиком стално се преплићу у сликарству Палеолога.“¹⁵⁸⁰

Десетак година касније Радојчић ће написати „да је тврда, углађена концепција сликања класициста раног XIV века додала новој интерпретацији старохришћанског узора непријатну досаду усахлог и штурог вештог епигонства“.¹⁵⁸¹

Ма колико се цариградски мајстори овога времена „предају естетским уживањима, увек се осећа на њиховим сликама строга контрола интелекта и хладно поуздање у стара искуства“. Та упадљива уздржаност је „била тачно дефинисана као програм“ који је илустрован на необичној фресци учења Св. Јована Златоустог

¹⁵⁷⁵ Исто, 138.

¹⁵⁷⁶ Исто, 139.

¹⁵⁷⁷ Исто, 140.

¹⁵⁷⁸ Исто, 141.

¹⁵⁷⁹ Исто, 141.

¹⁵⁸⁰ Исто, 142.

¹⁵⁸¹ Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века, 1971. Наводимо по: Узорци и дела старих српских уметника, 223.

у Леснову.¹⁵⁸² Ова фреска објашњава због чега, упркос свој драматичности приказа, ова уметност задржава и уздржаност: на њој се од сликара са неба тражи да подражавање природе разблаже мудрошћу.

Фреске цркве Св. Јоакима и Ане у Студеници имају једноставну садржину, а квалитет им је у „примени старог правила класичне уметности: што познатији, што свакидашњији мотив оплеменили новом уметничком обрадом. (...) Велика идеја свих класицизама, вера у постојање узорне вечне – и вечно младе – уметности“ била је и инспирација Милутинових анонима.¹⁵⁸³ Али, већ у Грачаници сликарство прелази из класицизма у експресионизам који се у престоничкој уметности већ афирмисао средином 14. столећа.¹⁵⁸⁴

Касније ће стил грачаничких фресака Радојчић назвати „компромисни стил“ због тога што је на њима одмерен контраст везан за „натурализам апокрифа и идеализам теолошке симболике“. У Грачаници „јачо осенчани и већ узнемирени класицизам претопио се у неку романтичну и нијансирану уметност“.¹⁵⁸⁵

Чим је историја уметности посветила интерес сликарству периода Палеолога одмах је постављено и питање реализма у њему.¹⁵⁸⁶ Радојчића ће истраживања кретања уметничких појава у првој половини 14. столећа овде први пут довести пред чињеницу да кретање, па и развој уметности не иде паралелно са повећавањем реалистичности приказа. Напротив у свом кретању кроз 14. столеће уметност је напуштала „реалистичке концепције“.

Можда под утицајем Лазарева коме је водећа идеја палеолошке уметности „најчистији трансцендетализам“, Радојчић одбацује идеју о реалистичности сликарства Палеолога. На трагу Француза Мијеа и Брејеа, Ксингопулос у уметности Палеолога види два правца: цариградски, ближи идеализму, и солунско-македонски, ближи реализму. Радојчић прихвата идеју „о постојању неке унутрашње супротности“, али за њега то није супротност реализма и идеализма

¹⁵⁸² *Постанак сликарства ренесансе Палеолога*, 143.

¹⁵⁸³ *Старо српско сликарство*, 105.

¹⁵⁸⁴ *Исто*, 117.

¹⁵⁸⁵ *Грачаничке фреске*, 239.

¹⁵⁸⁶ *Постанак сликарства ренесансе Палеолога*, 144.

него „академизма“ (класицизма)¹⁵⁸⁷ и динамичног животног стила испољеног у монохромним детаљима фресака који ће О. Демус, по његовом мишљењу „срећно“, назвати „византијским експресионизмом“. Радојчић ће појаву овога стила, без намере ширег захватања проблема, поново довести у везу са религиозним узроцима, управо са „немирима верских борби“.¹⁵⁸⁸

По Ксингопулосу, класицизам у Србији нестаје када се после Милутинове смрти грчки мајстори враћају у домовину. Радојчић је мишљења да се у Србији и Цариграду склоност према класицизму истовремено повлачи.¹⁵⁸⁹ Ни у „углађености, декоративности и академизму“ цариградских дворских радионица зрелог 14. столећа нема јаког уметничког квалитета.

Интересантна је Радојчићева оцена фреске *Поклоњење новорођеном Христу* у Дечанима. У овом изузетном делу академског правца у Византији које, како пише, „можда најсавршеније дефинише све вештине и естетске формуле искусне уметничке средине која је чврсто веровала у смишљено конструисану лепоту“, све је подређено „тоталној логици естетског закона“. У њој се појављује „естетски феномен важан сам по себи, коме је прича о источним мудрацима послужила само као повод“. Међутим, Радојчић ову уметност због њеног академизма видљивог „у наметнутој школској дисциплини формалне норме“ проглашава и трагичном и полуслободном.¹⁵⁹⁰

Животни, занимљивији пут уметности креће од монохромнија које су дефинисане већ првих година 14. столећа и које се својом непосредношћу и експресивношћу укрштају са „тражењима једноставне и интензивне вере“. Из овога укрштања је настала уметност која је остала хеленистичка, али не по декору него по „хеленистичкој екстази“. Она је завршила међу интелектуалном елитом пустињака-емиграната у пећинама балканских шума.¹⁵⁹¹

¹⁵⁸⁷ Исто, 145.

¹⁵⁸⁸ Исто, 146.

¹⁵⁸⁹ Исто, 148. Касније ће Радојчић оспорити и тезу да је појава монументалне уметности у Рашкој везана са тим што су се престонички мајстори који су остали без посла у Цариграду ставили у службу српских краљева. Против наглашавања тог социјално-историјског аргумента Радојчић наводи чињеницу да је монументална уметност почела да цвате у Рашкој око 1170. *О временима стварања српске монументалне уметности*, 1976. Наводимо по: Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978, 144.

¹⁵⁹⁰ *Старо српско сликарство*, 140.

¹⁵⁹¹ *Постанак сликарства ренесансе Палеолога*, 149.

За Радојчића унутар уметности Палеолога није постојала само супротност академизма и експресионизма већ и супротност личних стилова мајстора: „уметничка дела истих деценија могу да буду доста разнолика, не само у квалитетима, већ и у сликарским схватањима“. О активној улози Милутинових уметника Михаила и Астрапе у тим процесима, по мишљењу Радојчића, „не може бити речи, али се по наглим изменама њиховог начина сликања могу савршено логично пратити и велика збивања у водећој уметности њиховог доба и интимни рефлекси тога збивања у њиховим личним схватањима и тумачењима новог“. У свим променама препознаје се „тиха и контемплативна природа Михаилова“, његова „константа личног темперамента“. Док мишљења Милутинових живописаца нису могла утицати на главне токове уметности, „сме се претпоставити да су лична схватања талентованијих, самосталнијих и темпераментнијих уметника могла да изазову знатно сложеније и важније промене у општем развоју византијског сликарства ових времена“.

Преко начина приказивања Св. Јована Богослова у Сопоћанима (1260) до Богородице на Волотовом пољу (око 1380)¹⁵⁹² може се пратити долазак византијске уметности до граница преко којих се није могло даље.

Крећући се тим путем сликарство је одбацивало „скоро све стеге реалистичких концепција“. Ова уметност ужива у „слободама облика“. „То је било заиста бежање од стварности, без труни жалости за лепотама овога света.“ Пут који је уметност око 1300. године довео ка лепоти антике водио је даље према „лепотама трансценденталног“.¹⁵⁹³

За разлику од Окуњева коме је минијатурно сликарство било извор и узор класицистичког зидног сликарства прве половине 14. столећа, Радојчић „стил минијатура“ препознаје већ у декорацијама припрата у 13. столећу, у којима се на малој површини хтео да прикаже циклус са већим бројем сцена.

Односу стила минијатура и стила зидног сликарства Радојчић ће посветити више пажње у радовима о старим српским рукописима из педесетих година.

¹⁵⁹² Исто, 152.

¹⁵⁹³ Исто, 153.

Пре тога је подсетио да је у време доминације романичких елемената у минијатурама рашке школе била наглашенија веза скулптуре и минијатуре. Он сматра да се најмлађи слој орнаментике из Мирослављевог јеванђеља у 13. столећу развио у зрео романски стил чији је врхунац студеничка пластика.¹⁵⁹⁴ На почетку 14. столећа, када уметност минијатура досеже уметнички ниво зидног сликарства и архитектуре минијатура, „не делује више као илустрација и украс рукописа већ као фреска сведена на формат минијатуре“.¹⁵⁹⁵ Иконографски минијатуре зависе од монументалног сликарства, али оне нису механички смањене фреске. „Њихов стил има особине праве илустрације која је сасвим прилагођена формату и карактеру књиге.“ Присутне су готово све теме као и у зидном сликарству цркава. Цртеж им је смео и брз, а колорит свеж. Пропорције нису увек најтачније, „али су покрети слободни и природни“.¹⁵⁹⁶

Сликарство у српским рукописима ће крајем 14. столећа добити „потпуно свој стил минијатуре“. Премда Минхенски псалтир понавља мотиве фресака, он се од зидног сликарства и иконописа „консеквентно одваја својим илуминаторским стилем: он има брз духовит цртеж, прецизну технику ситног сликања и – нарочито – велику сналажљивост у ефектној композицији малог формата“.¹⁵⁹⁷

Неке од теза из реферата који је одржао на конгресу у Минхену Радојчић ће детаљније обрадити у студији *Псалтир бр. 46 из Ставрониките и сопоћанске фреске* из 1959. године. Он се укључио у покушаје светске византологије да на основу резултата истраживања минијатурног сликарства 13. столећа реши порекло монументалног сликарства на зидовима сопоћанског храма. Радојчић у студији најпре представља карактеристичне позиције најзначајнијих научника који су се бавили овом темом. Вајцман, који одбацује тезу о „неохеленистичком стилу“, повезује минијатуре са Латинским царством и инсистира на термину „ренесанса Палеолога“.¹⁵⁹⁸

¹⁵⁹⁴ *Српске минијатуре XIII века*, 10.

¹⁵⁹⁵ *Stare srpske minijature*, 1952, 93.

¹⁵⁹⁶ *Stare srpske minijature*, 1950, 34.

¹⁵⁹⁷ *Stare srpske minijature*, 1952, 93.

¹⁵⁹⁸ Средином шездесетих Радојчић ће у неколико примера овај Вајцманов термин довести у питање. Најпре ће написати да је синтагма „уметност Палеолога“ данас постала потпуно неупотребљива; она

Лазарев не истиче „неохеленизам“, али каже да се ради о компромисном стилу Палеолога и претпоставља да је хеленизам 13. столећа никејског порекла. Радојчићево је мишљење, до којег је дошао анализирањем сопоћанског сликарства, да је група „минијатуриста из дворских скрипторија Палеолога са њиховим архаичним површинским стилем била доста изолована и по страни од тока главне линије развоја византијске уметности XIII века“. Тешко је да је каснокомнински линеарни стил био пре потиснут пластичним стилем у Србији него у Цариграду. Приговор који упућује Лазареву је да није паралелно пратио развој монументалног и минијатурног сликарства и да је због тога дошао до погрешног закључка. Сопоћани су „знатан аргумент за постојање `пластичног` стила око 1260“. Још је важније да Сопоћани, ивиронско јеванђеље бр. 5, ватикански рукопис бр. 1208 и ватопедски октатеух чине „посебну стилску целину која се веома логично укључује, као посебна фаза стилског развоја, између касне комнинске уметности и зреле ренесансе Палеолога“.¹⁵⁹⁹

Оно што у овој студији има посебан значај је псалтир са минијатуром пророка Давида који је Радојчић 1953. пронашао у светогорском манастиру Ставреникити. Минијатура се преко низа појединости везује за сопоћанске фреске. Али један детаљ, орнамент на доњем рубу сакоса пророка Давида, је потпуно исти као онај на посуди у сопоћанској сцени *Рођења Христовог*. „Занимљиво је да се он јавља на античкој декорацији, на радовима египатско-александријског порекла.“ Ово је Радојчића довело до претпоставке да је прототип за сопоћанске фреске и минијатуре Ставрениките био доста близак „александријској уметности, која је иначе у цариградском сликарству одиграла необично важну улогу“.¹⁶⁰⁰ Премда стилски сродне, између њих постоје разлике: на минијатури је цртеж тврђи, а боје сировије него на сопоћанској фресци. Сродан стилу минијатура из Ставрениките и сопоћанским фрескама је приказ Распећа у мисалу из Перуђе који је писан француском готицом у Палестини у 13. столећу. Ова два рукописа и они

не означава никакво заједништво пошто се изгубило „јединство стила“. *Ars arcana*, 1962. Наводимо по Текстови и фреске, 24. Другом приликом се запитао да ли су „Палеолози заслужили да се по њима назива последња византијска ренесанса“. *Откриће Сопоћана*, Борба 12. септембар 1965, 9 – 10.

¹⁵⁹⁹ Псалтир бр. 46 из Ставрениките и сопоћанске фреске, 191.

¹⁶⁰⁰ Исто, 192.

горенаведени „припадају пластичном и монументалном сликарству које је своје основне особине сачувало и на малим форматима минијатуре“. Према се о овом сликарству претежно суди „по његовим остацима у техници минијатуре која му са својим скученим форматима није нарочито одговарала“, Радојчићева је процена да се он ипак најлакше може пратити на српским фрескама у Милешеви, Св. Апостолима у Пећи, Морачи и Сопоћанима и старозаветним мозаичким циклусима у припрати млетачког Св. Марка из 1260. године.¹⁶⁰¹ Сем стилске сличности, Радојчића то што су и у Сопоћанима и у Св. Марку у припрати приказане сцене приче о Јосифу наводи на помисао да то има везе са пореклом Ане Дандоло, српске краљице и унуке млетачког дужда.

Радојчићев је закључак да је порекло сопоћанског сликарства и минијатура истог стила везано за непознати центар на Истоку и да овај „монументални стил“ није почетна фаза уметности Палеолога. Уметност Палеолога се око 1300. године појавила као „антитеза уметничким схватањима из времена Латинског Царства“.¹⁶⁰²

Појаву византијског експресионизма Радојчић ће разрадити у полемици са почетним ставом симпозијума у Сарбрикену у тексту под насловом *Ars arcana*. Његово мишљење је да став симпозијума да је немогуће постојање „недовршеног“ у византијској уметности почива на савршеном непознавању византијске уметности и превиду на основу којег се она ставља на „оптуженичку клупу“. То није превид нечег споредног, већ суштинског, пошто је „недовршено“ у византијској уметности по Радојчићу указивало у апогеју палеолошког класицизма на нове смерове кретања византијске уметности и утолико превиди какав је овај у Сарбрикену није превид нечег споредног и неважног.

Разрађујући у духу Варбургове сентенце да се „драги бог крије у детаљу“ тему те тешко уочљиве уметности, Радојчић ће изнети оштро профилисане ставове попут оног да ослобађање уметности почиње са класицизмом. Његова теза је да византијско сликарство које је почетком 14. столећа израсло на основама класике

¹⁶⁰¹ Исто, 193.

¹⁶⁰² Исто, 194.

само урушава почетне облике свог класицистичког формализма.¹⁶⁰³ Оно се од скривених детаља креће према стилском изразу који је „адекватан духовној клими свога времена“ и који је ослобођен претходног формализма и подражавања класицистичке форме.¹⁶⁰⁴

„Диспропорције и анатомске наивности“ у уметности сликарства у другој половини 14. столећа „само су привидне грешке овог сликарства, оне су веома смишљено убачене у ткиво слике, оне су као део целине неминовне, без њих стил не би био оно што јесте – не би имао ни волумена, ни простора, ни карактера“.¹⁶⁰⁵

Потискивана од Турака српска држава се повлачи на север. На том „земљишту неоптерећеном уметничким традицијама“ настаје „нови елитни високи стил моравске школе“. Интересантно је да Радојчић од почетка овог поглавља не говори о „декоративном стилу“, како је насловио поглавље, већ о „моравском стилу“. Он без објашњења за уметност у целини на једном подручју користи назив „моравски стил“, па и за сликарство.

„Као и сви срећно створени стилови – и моравски се појављује одједном, и то одмах зрео и консеквентно дефинисан. Тоталност уметничког хтења у моравској Србији око 1375. године била је свеобухватна.“ То значи да су сва уметничка дела, од архитектуре до рукописа, настајала по истом принципу. То се у Србији није први пут десило – десило се то и у Милутиново време,¹⁶⁰⁶ али што је битно и што Радојчић потенцира овде је да је моравски стил „први самостални стил старе српске уметности, изазван и створен унутрашњим импулсима домаће средине“.¹⁶⁰⁷

¹⁶⁰³ *Ars arcana*, 26.

¹⁶⁰⁴ *Исто*, 28.

¹⁶⁰⁵ *Старо српско сликарство*, 159.

¹⁶⁰⁶ Ренесанса која је имала кључни утицај на уметност Срба била је ренесанса Палеолога. Под њеним утицајем почетком 14. столећа целокупна српска уметност добија нове облике. У то време у Србији се јавља „стилска уједначеност свих огранака ликовне уметности“. Све врсте уметности од архитектуре до минијатура имају приближно исти стил. Али већ средином столећа се јављају реакције на строго спровођење једног стила; није се могла одједном напустити пракса и жеља „за комбиновањем стилова на једном уметничком споменику“. Пример су Дечани и Свети Аранђели. *Улога средњовековне Србије у развоју источно-хришћанске уметности*, 6.

¹⁶⁰⁷ *Старо српско сликарство*, 175. Оно што је и на Истоку и на Западу било саморазумљиво – јединство стила, у Србији се десило тек у последњој четврти 14. столећа када у архитектури долази „до извесног интензивирања уметничког доживљаја, који се испољио у наметљивој тоталности израза: архитектура, златарство, сликарство икона и фресака и минијатуре – све се потчињава законима истог стила који се расцветао одједном, без претходног најављивања“. *Српска уметност у средњем веку*, 137.

Класицистички стил Милутиновог времена је био тоталан, али је био увезен – моравски је домаћи.

Етапе у формалном кретању старе српске уметности сумирао је Радојчић пратећи „сазревања слике у старом српском живопису“: у најстаријој фази, у рукописима, „орнамент везује слику“. Стилизована линија „простире облике у раван и везује их за површину; то су слике без позадине. У монументалној уметности XIII века фигуре конструишу слику. Простор је најчешће плитак и затворен неутралном позадином“. Почетком 14. столећа „знатно мања фигура смешта се у доста компликовани простор који је описан архитектонским кулисама. Постиже се декоративна, хармонична повезаност човечјег лика са простором око њега“. Крајем 14. и почетком 15. столећа мајстори „који су најдаље одмакли од традиција, стварају слике на тада сасвим нов начин: простор постаје основа слике; фигура губи доминантан положај, архитектура у односу према човеку добија скоро реалне димензије.

Тако је развојна нит у старом српском сликарству текла као у светској уметности. Мењање структуре слике хронолошки се поклапа са великим менама које су се збивале у средњовековном сликарству остале европске уметности. Три основна типа слике: површински, пластични и просторни имала су своја основна средства изражавања. У првој, варварској фази доминирала је линија, у другој, класичној фази, уравнотеженој, одмереној и добро смишљеној, све је било везано – линија је била условљена законима фигуралне композиције, светлост и сенка биле су пригушене, да би се истакла пластичност боја се покоравала облику и линији. Тек у трећој, касно-средњовековној фази попушта строга античка међусобна условљеност линије, боје, облика и простора“. У ослобођеном простору, као „основи слике“, „слободније живе и линије, и облици и колорит.“ „Појавила се нова лепота, слободнијих свежијих међусобних односа, кроз које се нешто јаче успоставља веза са живом стварношћу. Док су у старијем, монументалном сликарству изражајна средства доминирала над природним облицима, од последњих деценија XIV века све се чешће јавља сличност насликаног с природом.

Једном срушена античка основа старијег српског монументалног сликарства се није могла поново успоставити.¹⁶⁰⁸

Радојчићу се пут којим се уметност удаљавала од класике рачвао према два одредишта. Један је ишао према природи и животу, а други према апстракцији и смрти.

Мешавина западњачког реализма, византијског идеализма и источњачке декоративности јавила се и на Западу почетком 15. столећа и на простору бившег Српског царства којим су у другој половини 15. столећа завладали Турци. „Контрасти између реализма и идеализма физиономија само су највидљивији део унутрашњих сукоба који раздиру цели организам ове уметности.“ На Западу се „пролазни хаос расчистио јасном победом реализма“. На Истоку црква као једини наручилац уметности није могла да потпомаже „лаичке тенденције“. Она се увек враћала традицијама, односно идеализму.¹⁶⁰⁹

„Враћање унатраг, често понављани покрет у византијској уметности“ „био је у историји византијског сликарства нормалан“. Он није био узрок пропасти, него освежења. „Враћање на узоре било је увек једино освежење – трагедија је била у томе што су узор рушени и уништавани; иначе колико год то чудно звучало, византијска уметност је била сама себи довољна као извор креативне моћи; одавно прошавши кроз муке стварања и прогреса, она се кретала као савршено усклађени организам који је сву лепоту свога бића једино изражавао кроз своје постојање.“¹⁶¹⁰

„Везе византијске уметности са животом и природом увек су биле индиректне и танке. Уколико се византијска уметност све више одвајала од класичне традиције, она се све више приближавала опасним областима апстракције.“¹⁶¹¹

За разлику од уметности на Западу која се прогресивно развијала као и све у западњачком друштву, „ток византијске уметности није био прогресиван – али сама та чињеница није ни најмање негативно деловала на квалитет и судбину источне

¹⁶⁰⁸ *Старо српско сликарство*, 162.

¹⁶⁰⁹ *Једна сликарска школа из друге половине XV*, 268.

¹⁶¹⁰ *Исто*, 279.

¹⁶¹¹ *Jugoslavia byzantina*, 86.

уметности“.¹⁶¹² У њој се никада „није стари узор механички или објективно поновио. Сва млађа понављања старије уметности представљала су нову варијанту која је на себи носила печат свога доба“.¹⁶¹³

Са Радојчићевог гледишта, средњовековна уметност хришћанског Истока се видела као уметност која је укључена заједно са религиозном мишљу и књижевношћу у „један дедуктивни процес“. Тај процес се одвијао у систему коме је темељни постулат био придржавање великих узора из прошлости. И премда то подражавање „личи на стваралачку немоћ, конзервативност, па и укалупљеност“, оно је, по Радојчићевом мишљењу, основа моћи Византије. „Сва снага византијске политичке превласти, економске супериорности и културне величине“ почивала је само на „култу традиције“. Традиционализам Византије је у средњем веку био прогресиван. За младе народе Европе, посебно оне ближе, Византија је била циљ и узор. Она је била узор „до оног судбоносног тренутка кад се општи развој европских народа попео до нивоа старог Византа“.¹⁶¹⁴

Док је византијска уметност, која „заиста није била прогресивна“, која се „није развијала“, ни „освајала непознато“, нити се „упуштала у експерименте“, већ „једноставно трајала“ у огромном распону варијаната, „у ужим оквирима националних школа та је уметност пролазила кроз фазе које су за нове народе представљале етапе развоја, али су и ти `интерни развоји` били само привремено прогресивни. Нови народи на Балкану, пре примања византијске уметничке културе, пролазили су кроз лавиринте примитивне уметности, која је по своме карактеру тачно одговарала полуварварској уметности раног средњег века на Западу“.¹⁶¹⁵ Привремени, „прогресивни ток у уметностима балканских Словена тачно је трајао до оне фазе кад би сазревали до способности да приме високу уметност Византије. Од тог тренутка судбина уметности у новој словенској средини текла је по законима живота византијске уметности, по закону који се сводио на племениту способност одабирања узора из неисцрпне ризнице старих оригинала. У слободи избора – то постаје тек последњих година све јасније – лежи

¹⁶¹² *Зрачење византијске уметности на словенске земље*, 107.

¹⁶¹³ *Старо српско сликарство*, 69.

¹⁶¹⁴ *Зрачење византијске уметности на словенске земље*, 108.

¹⁶¹⁵ *Сликарство у Србији од почетка XIII до средине XV века*, 94.

сва тајна преображавања византијске уметности. Основна оригиналност националних школа почивала је на истом принципу: избор узора у престоници мењао се према тежњама цариградске – или никејске – средине; избор узора у националним уметностима вршен је према склоностима образоване елите младих народа“.

Унутар византијских и националних школа показивала се симфонија „супротности која није никада напуштала заједнички оквир целине“.¹⁶¹⁶

На сложеност тема стила и периодизације Радојчић је скренуо пажњу у студији *Византијско сликарство од 1400. до 1453. године*. Постојећу периодизацију он не сматра обавезном, а у вези са стилем указао је, између осталог, и на две предрасуде истраживача. Прва је инсистирање на јединству стила Палеолога, чак у одређеној мери и код Лазарева, а друга је предрасуда о „територијалној подељености касне византијске уметности“ на којој је инсистирао Г. Мије. Испитивања „уметничких особина и вредности“ сликарства Палеолога су показала „да су у њему присутне веома разнолике тенденције, чак и оштре супротности које се не би очекивале у византијском сликарству“.

Односи између појединих метропола и националних школа које постоје приказују се „схематизовано и претерано уопштено“. „Координате по којима се одређују вредности престоничког и провинцијског уметничког дела за сада су још увек скоро механички апстрактне и често су извор излишних нових теорија. Пре свега стварају се претпоставке о постојању географски закључених целина које имају своју територијалну уметност.“ Светогорски, бугарски, солунски, српски стил имају „константе“ и ретко кад им се признаје „да су и они јако променљиви и разнолики“. За пример таквог приступа наводи А. Ксингопулуса и В. Ј. Ђурића.¹⁶¹⁷

Срби су имали своју уметност, али то је уметност која је потицала од византијске и чији је развој био повезан са развојем византијске уметности. Срби су византијску уметност узели за узор. Придржавање узора не само у српској него пре свега у византијској уметности Радојчић је дигао до принципа. „Велика улога узора може се схватити само у грчком начину мишљења“ у коме узор осигурава

¹⁶¹⁶ Исто, 95.

¹⁶¹⁷ *Византијско сликарство од 1400. до 1453. године*, 1968, 249.

„постојани континуитет који је увек тежио ка неком усавршавању. Бежећи од искиданости нових почетака, и Грци и њихови следбеници, па и Срби, увек су почињали од одабраног узора“.¹⁶¹⁸ За Грка, Западњак стално почињући има на себи проклетство Сизифа. „У грчком свету била је архаика само једна, једини почетак раста.“ Код Грка „нема поновљених почетака у историји духа; постоје смо преисторијска стања недовршеног човека, незрелог и варварског, а кад се то стање заврши, `почетак` је улазак на велика врата“. И код младих народа који су прихватили византијску културу „ритам процеса `упознај самог себе` увек се збивао не као постепено сазревање, већ као нагло откриће“. Тако се и код Срба у 13. столећу десило откриће унутрашњих могућности у уском кругу одабраних.¹⁶¹⁹

Специфичност српске уметности је одређивало то што је византијска уметност на српским областима дошла у додир са романичком и готичком уметношћу Запада. Уз географске услове, и стара српска књижевност и монаштво су утицали као „знатно сложеније и дубље снаге“ на формирање српског националног стила. Иако су личили на византијске узор, српски уметнички облици су „имали своје посебне садржине. `Владарски животи` у српској средњовековној књижевности и поред свих угледања на грчке текстове описују посебни лик идеалног владара – и човека – у коме су хармонично сједињене врлине свеца и ратника“. Чак се и код архиепископа истиче да су били „храбри војници“.¹⁶²⁰ По томе су се разликовали од Грка и „из те основне супротности произлазиле су све разлике и несугласице између српске и византијске уметности“. Срби у почетку нису створили свој стил, али су одабрали „себи најближи узор. У тој веома сигурној слободи избора огледа се практични дух Срба наручилаца и њихова спонтана заинтересованост за ону врсту уметничког израза који им је био схватљив. Захваљујући таквом избору – у суштини искрености према себи – византијски узор веома су се брзо претопали у српској средини у нове облике националне уметности“.¹⁶²¹

¹⁶¹⁸ *Лик светога Саве у Доментијановом Животу и подвизима архиепископа све српске и поморске земље преподобног оца и богоносног наставника Саве*, 215.

¹⁶¹⁹ *Исто*, 216.

¹⁶²⁰ *Иконе Србије и Македоније*, 1961, V.

¹⁶²¹ *Исто*, 1961, VI.

Уколико се провинцијски мајстори не би могли прилагодити византијском узору, они би „и нехотице много доприносили стварању националне школе“. Негрчки карактер стила садржан је у „тврдом цртежу и у шареном, звучном колориту“.¹⁶²²

Без обзира на све специфичности, додатне утицаје и заостајања, промене у српској уметности зависиле су „углавном – од великих промена у матичној уметности. Скоро са математском правилношћу понављао се сличан процес: нову цариградску, или солунску, уметничку тенденцију преносе у Србију Грци или њихови непосредни ученици; нови правац постепено добија свој посебни српски карактер и самостално наставља свој живот не стагнирајући. Кад наиђе следећи талас нових тенденција, опет почетне кораке воде Грци – и тако се нит развоја наставља без кидања и мршења“.¹⁶²³

„Често се, доста наивно, описује крај византијске уметности као слом организма који је подивљао у провинцијској запуштености.“ Облици византијског сликарства са почетка 17. столећа „никако нису били огрубели, неспретни или неуки. То је била уметност која се гасила у пуном сјају искуства; у њој је било све до исцрпљености сазрело“. „Вртећи се у зачараном кругу традиционалних схватања, уметност последњих образованих тумача византијске концепције лепоте тежила је сама свом уништењу.“ Лажна је честа оптужба како је „хришћанска уметност византијског стила срушена споља, под притиском турског насиља“. Крајем 17. столећа се на Балкану „византијска уметност угасила (...) сама изнутра, узалудно тежећи ка савршенству своје духовности. Сувише вештачка и апстрактна, она је сама себи ускратила основне предуслове даљег живота, прекидајући неопходне везе са природом и са разумом. Тежећи да буде што савршенији тумач духовне лепоте, оне лепоте која је у највишем степену идентична божанској, касна византијска уметност запала је у грех самообожавања“.¹⁶²⁴

„Сагледана у целини, наша стара уметност од последње четвртине XII века до краја XVII века повезана је хармонијама и недоследностима једног живог

¹⁶²² *Старо српско сликарство*, 130.

¹⁶²³ *Иконе Србије и Македоније*, 1961, VI.

¹⁶²⁴ *Jugoslavia byzantina*, 87.

континуитета.¹⁶²⁵ Њен континуитет се креће кроз три епохе: епоху младости, цветања и старости. Турским освајањем ток наше уметности није се прекидао: „Уметност је везивала добра и зла времена наше историје својим непрекинутим током.“ „Презревајући и умирући у мрачним столећима турске владавине, наша уметност је имала и ведрије дане лепе старости.“¹⁶²⁶

Кад се сумирају Радојчићеви погледи на стил као карактеристику одређеног дела или уметничке гране у целини видеће се да од почетка он није одређен само његовим формалним својствима већ и утиском који оставља, социјалном припадношћу, религиозном, временском, просторном и националном припадношћу. Услед тога у Радојчићевим списима се сусрећемо са разним врстама и нивоима стила. Једну групу чине они који се одређују по утиску – свеже, живо, динамично, сентиментално, мушко, женско, опорно, романтично. Другу по социјалним носиоцима – дворски, монашки, свештени, племићки, грађански, сеоски. Трећу по доминацији формалног елемента: пластични, линеарни (цртачки), хроматски, четврту по простору распрострањања – рашки, македонски, моравски, пету по техникама: музивни, иконописни, монументални, стил минијатура. Стилкови по односу према мотиву су натуралистички, импресионистички, експресионистички, реалистички и идеалистички, наративни (илустративни), декоративни, епски, академски, слободни. Затим стилкови које одређује однос према претходној уметности: класични, класицистички, ренесансни. Стилкови које одређује сам мотив су портретни, свештени, лаички, а по владарима: Милутинов, Душанов, кнеза Лазара. Срећемо се и са националним стилковима: српским, италијанским, грчким, руским и са стилем које одређује место настанка: престоничким, периферним, прелазним, провинцијским. Радојчић стилкове дели и по цивилизацијској припадности на византијски, оријентални, западњачки. Изнад свих њих налази се универзални стил великих уметности „који законима своје структуре подређује сваку позајмицу са стране“.¹⁶²⁷

¹⁶²⁵ *Проблем целине у историји старе српске уметности*, 77

¹⁶²⁶ *Исто*, 80.

¹⁶²⁷ *Уметност једног животног стила*, Политика 8. новембар 1964, Култура-уметност 393. На примеру иконе Св. Саве и Св. Симеона у Морачи, рад Јована (Козме) показао је Радојчић да снага

У једном моменту Радојчић ће као узрок промене стила поставити схватање лепоте. Од тога тренутка Радојчићев интерес је био све више заузет темама из домена естетике. Оно што је као стилски квалитет Радојчић ценио је стилска уједначеност, односно стилска чистоћа појединог уметничког дела.¹⁶²⁸

Прецизна употреба појединих термина који се односе на стил у развоју његовог историјскоуметничког рада била је Радојчићу све мање обавезна. За њега је нека сопоћанска фреска по стилу и монументална, епска, лаичка, класична и пластична, а нека ресавка је истовремено носилац и моравског, и декоративног и колористичког, сентименталног, оријенталног и западњачког стила.

Радојчић је у историју уметности ушао потпуно предан стилским истраживањима по моделу западњачке историје уметности. Међутим, стилски приступ са којим је почео, под разним утицајима се код њега релативизовао, а можда највише пред властитом запитаношћу о томе како по моделима стилског развоја и са алатом који је изграђен на основу западњачке уметности и за њену обраду разврставати и обрађивати и упознавати битне димензије уметности која почива на сасвим другим постулатима од оних на којима почива западњачка. У једном од својих скрајнутих касних списа Радојчић је записао да је, кад је, српској фресци 14. столећа „дао општи назив: наративни стил, гледао (...) причу као главну тему. Не водећи рачуна о двојности видљивог призора“. Пратио је, пише, само „сликовиту приповетку за децу“.¹⁶²⁹

српске уметности ни у 17. столећу није урушена. Ово дело само на „први поглед личи на рутински рад педантног монаха сликара“. Види се да он познаје холандско сликарство, али „потчињава своју уметност столетним законима византијске уметности“ и само неким детаљем који не нарушава целину показује своју „обавештеност о уметничким приликама на Западу“. Глава ђакона у сцени хиротонисања Св. Саве има карактеристике холандских портрета 17. столећа. Опредељеност за „доминантне вредности својих традиционалних концепција осећа се у његовој снази да западне елементе подчини законима иконописа“. Глава ђакона „не делује као нешто страно у византијској структури слике – она је снагом византијског поимања сликарства претопљена у лепоту иконописног карактера.“ *Иконе Србије и Македоније*, 1961, 58.

¹⁶²⁸ *Српске минијатуре 13. века*, 11; стилска јединственост није честа у „словенским рукописима скромнијег типа“. Радојчић уздиже мајстора *Болоњског псалтира* над сликарем хиландарског *Шестоднева* због тога што је у псалтиру све израз једног уметничког схватања, ма колико оно било примитивно и архаично“. *Насловна застава хиландарског Шестоднева из 1263*, 171.

¹⁶²⁹ *О алегорији*, 125.

Историја

Радојчићу је историја уметности била историјска дисциплина. Историјски став је делом условио и да се сва естетска опредељења, као опредељења за одређени тип уметничке лепоте без анимозитета узимају у обзир.¹⁶³⁰

Радојчић је по образовању оно што се у 19. столећу називало „универзални историчар“ по распону просторно-временског интереса. Међутим, он је универзални историчар и по ширини предмета свог интереса. Кад се определио за један део историје, историју уметности, он је обрађивао и теме које су у највећој мери биле шире историјске, најчешће оне које се могу сврстати у историју културе. Његов допринос политичкој, привредној и културној историји је примећен и високо вреднован од стране „чистих“ историчара.¹⁶³¹ Једна од Радојчићевих последњих реченица које су за живота објављене при крају предговора књизи *Хиландар* је да ова књига садржи контуре „једне будуће историје, узбудљиве и сложене, о развоју мисли и духа код Срба у дугим временима од XII до краја XVII века“.¹⁶³² Не „историје уметности“ већ „историје“.

Слојевитост Радојчићевог историјског приступа ликовним делима демонстриран је у обради једне од сачуваних фресака у манастиру у Бањи Прибојској, који је од 1219. био седиште дабарских епископа. Обновом коју је финансирао Стефан Дечански 1329. године црква је добила данашњи изглед. Живопис је измењен 1571. године.¹⁶³³ Радојчићу је пажњу привукла фреска изнад врата на западном зиду припрате са приказом битке између Максенција и Константина. Константинову војску предводи арханђел Михаило с мачем. Приказ Максенцијеве војске у бекству боље је сачуван. Радојчић даље утврђује честу

¹⁶³⁰ Одбојни став Лазарева према поствизантијској уметности тешко се може бранити у „једној историји уметности која је схваћена као историјска дисциплина“. *Једна сликарска школа из друге половине XV века*, 259.

¹⁶³¹ Сима Ђирковић, *Светозар Радојчић у српској историографији о средњем веку*, у: Зборник за ликовне уметности 15, (Нови Сад 1979), 9 – 14.

¹⁶³² *Хиландар*, Београд 1978.

¹⁶³³ *Фреске Константинове победе у цркви Св. Николе Дабарског*, 1938, Наводимо по: Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978, 43.

грешку код описа и ликовних приказа битке: погрешну локацију. У натпису стоји да је Константин нагнао Максенцијеву војску у „Дунаво“.¹⁶³⁴

У тражењу исходишта овом мотиву Радојчић се спустио до 4. столећа и нашао историјски приказ битке на Милвијском мосту на Тибру на Константиновом славоуку у Риму. Сцена је приказана слично Мојсијевом преласку преко Црвеног мора на хришћанским саркофазима из тог времена. Након што је Евсевије Кесаријски, „отац хришћанске историографије“, упоредио Константина с Мојсијем та се идеја о Константину као новом Мојсију брзо раширила и у ликовној уметности.¹⁶³⁵ У приказу битке код Милвијског моста се касније умеће крст, а присуство Арханђела као предводника царево војске Радојчић повезује с тим што је Константин на месту античког храма крилатом божанству Лаостену подигао цркву Арханђелу.¹⁶³⁶

Од Ираклија па све до Михаила VIII Палеолога византијски ће се цареви упоређивати са Константином. Колико је тај модел упоређивања у тадашњем свету био раширен говори и податак да се са Константином упоређује не само Карло Велики него и нубијски краљ. Стефан Дечански био је по биографима Нови Константин и Нови Мојсије. Оно што занима Радојчића је: „Како су се те похвале у упоређењима преносиле из литературе у уметност?“

Византијски цареви су приказивали своје победе пре свега у царским палатама (Маврикије, Манојло Комнин), али и у црквама.¹⁶³⁷ Код нас су сачуване илустрације опсаде Солуна у Дечанима и у цркви Св. Димитрија у Пећи. У Дечанима је приказана опсада Солуна од стране Бугара и Кумана и смрт бугарског цара Калојована. Радојчић приказу смрти бугарског цара повезује са победом Дечанског на Велбужду и са поређењем из Немањиног житија у коме пише да је он пробо Стреза, као и Св. Димитрије Калојована, рођака Стрезовог. Пренос овог модела поређења из литературе у живопис Радојчић види и у приказу младог Душана како убија бугарског цара Михаила на Лонгиновој икони. Он и присуство

¹⁶³⁴ Исто, 44.

¹⁶³⁵ Исто, 45.

¹⁶³⁶ Исто, 48.

¹⁶³⁷ Исто, 49.

приказа битке код Милвијског моста у Прибојској Бањи види као наставак литерарног поређења Дечанског са Константином.¹⁶³⁸

Фреска у Прибојској Бањи има све карактеристике сликарства 16. столећа. Принцип њеног компоновања Радојчић препознаје и у илустрацији Прелаза Мојсија преко Црвеног мора коју је 1649. године насликао Андрија Раичевић у рукопису Козме Индикоплова. Ни фрескописац ни илустратор не приказују драматични моменат догађаја; приказује се сцена пре потопу као и у руској уметности, за разлику од слика са овом темом у грчкој уметности које имају драматичан тон. Утолико принцип компоновања фреске у Бањи Радојчић проглашава словенским, иако на неким делима из корпуса старе српске уметности има одступања као на сарајевској икони на којој је приказан потоп фараонове војске уз присуство Арханђела са мачем у руци.¹⁶³⁹

Поредећи ликовни третман Константинове победе на Истоку и Западу – западњачки примери су му приказ Константинове победе на фресци Пјера дела Франческа у Арцу и Рафаелове школе у Ватикану – Радојчић долази до закључка да се ради о два различита односа према антици: на Западу су се елементи антике узимали директно са споменика и „уносили су дах свежине у нови стил ренесансе, на Истоку античка традиција живи у уметности као непримећени и несхваћени остатак давних времена“. На основу овога увида Радојчић ће доћи до закључка да поређење Константина са Мојсијем, а Дечанског са једним и другим није толико под утицајем хришћанске литературе колико под утицајем античког поређења царева са боговима. Римски цареви су били ти који су постајали нови богови.¹⁶⁴⁰

Радојчић је у обради Константинове битке у Прибојској Бањи обухватио однос историјског догађаја, историјског текста у који су убачени елементи легенде према историјским, а затим легендарним ликовним приказима истог догађаја од антике до времена њеног осликовања у Прибојској Бањи. Указаће и на разлику у односу према антици између истока и запада Европе и на разлику између „словенског“ и „грчког“ приступа овој Константиновој победи над Максенцијем.

¹⁶³⁸ Исто, 50.

¹⁶³⁹ Исто, 51.

¹⁶⁴⁰ Исто, 52.

Први објављени рад из историје културе *Тонзура св. Саве*¹⁶⁴¹ је одговор на један позив¹⁶⁴² и реакција на оно што је назвао „конфесионална тенденциозност“.¹⁶⁴³ Тема тонзуре је због њеног присуства у приказима Светог Саве у српском живопису отворена и у историји и у теологији. Али није затворена. Радојчић се упустио у овај „богословски проблем (...) само зато јер се сва забуна око тонзуре српских свештеника у средњем веку може најлакше расправити с материјалом који нам пружају наши уметнички споменици“.¹⁶⁴⁴ Радојчић прати приказе тонзуре у литератури и ликовном материјалу од антике, преко раног хришћанства и касно византијског периода, кроз цео период у коме је она атрибут монаха и свештеника. Њој се од 9. столећа на Истоку даје значење Христовог трновог венца.¹⁶⁴⁵ У српској уметности се обичај приказивања епископа и архиепископа са тонзуром задржао све до средине 17. столећа.¹⁶⁴⁶ На крају Радојчић закључује да је њено проглашавање „знаком само католичког клира (...) плод необавештености“. Тонзура се не налази само у српској већ и у руској и грчкој иконографији и има и грчка и словенска имена.¹⁶⁴⁷

У неколико наврата Радојчић је имао различите предлоге од оних који су били на снази у хрватској историјскоуметничкој литератури за датацију појединих споменика.¹⁶⁴⁸ На хрватску националну тенденциозност у тумачењу уметничких

¹⁶⁴¹ Светозар Радојчић, *Тонзура св. Саве*, 1937. Наводимо по Светозар Радојчић, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 19 – 31.

¹⁶⁴² Пера Ј. Поповић, *Фреске ктитора у манастиру Милешеви*, Прилози Књижевност, језик, историју и фолклор VII, св. 1 – 2, Београд 1927, 91.

¹⁶⁴³ Fra Roko Rogošić, *Prvi srpski arhiepiskop Sava i Petrova stolica*, Nova Revija VIII, Makarska 1929, 389.

¹⁶⁴⁴ *Исто*, 19.

¹⁶⁴⁵ *Исто*, 30.

¹⁶⁴⁶ *Исто*, 26.

¹⁶⁴⁷ *Исто*, 31.

¹⁶⁴⁸ Повезујући сцену *Сретења* из Призренског јеванђеља са рељефима задарске Св. Недељице Радојчић се дотакао питања која се односе на уметност која је настајала на подручју данашње Републике Хрватске. По његовој процени задарски рељефи који се „често“ датирају у 9. столеће су пре из 11. столећа. *Старе српске минијатуре*, 1950, 30. После тога је довео у питање и датацију у 11. столеће солирске цркве Светог Петра која се представља као крунидбена црква краља Звонимира. „Не би“, пише Радојчић, „било неумесно знатно раније датирање ове грађевине“. *Црква у Коњуху*, 1952, 36.

Нешто шире је Радојчић указао на одређену повезаност старе српске и средњовековне уметности Хрвата и Словенаца у новинском чланку у коме је приказао изложбу копија истарских фресака које су настајале у граничном простору између Медитерана и средње Европе од 11. до 16. столећа. Он налази сличности између најстаријих фресака из Св. Миховила над Лимском Драгом и Св. Мартина у Ловречу са бенедиктинским карактером уметности Св. Михаила у Стону и између оних

дела осврнуо се Радојчић успут и кратко 1953.¹⁶⁴⁹ Двадесет година касније судариће се Радојчић са понашањем хрватске историјско-уметничке науке кад се покуша објективно приступити националним историјскоуметничким митовима Хрвата. Његов рад *Плоча с ликом владара у крстионици сплитске катедрале*¹⁶⁵⁰ најпре је наишао на мук, а затим готово на омаловажавање у оквиру домишљања Игора Фисковића на више стотина страница текста о истом споменику.¹⁶⁵¹ Опис дешавања око Радојчићевог чланка прилично исцрпно је забележио Дејан Медаковић. Цвито Фисковић, Игоров отац, који је преко Медаковића наручио „нешто“ од Радојчића, одбио је да у *Prilozima za povijest umjetnosti u Dalmaciji* објави текст. Радојчић је у студији на основу компаративних иконографских анализа изнео тезу да је на рељефу у сплитској катедрали приказана Христова парабола о добром и рђавом дужнику. Већина хрватских научника је, међутим, још од Ивана Кукуљевића Сакцинског веровала да је на плочи приказан неки хрватски краљ. Ако би објавио тај текст, рекао је Фисковић Медаковићу, „ја сам себи у Далмацији затворио сваку могућност да нормално даље радим. Бојкотоваће ме као каквог националног преступника“.¹⁶⁵²

Текст је касније објављен у Летопису Матице српске и, како је константовао Игор Фисковић није наишао на одзив вредан пажње.¹⁶⁵³

Истражујући стару српску минијатуру Радојчић се дотакао и српских рукописа из Босне. За неке од ових рукописа по садржају текста је утврдио да су

млађих у Берму са илустрацијама српских Александрида. „И сама идентичност анђеоских и глумачких физиономија јасно говори о овоземаљском карактеру те уметности“ српских племића и истарских сељака. Винцент из Каства у Бераму слика Тотентанц по узору на немачку графику, нову технику масовне продукције која је успела да продре и на фреске светогорских манастира. *Што нам поручују фреске из Истре*, Политика, 13. децембар 1964, Култура-уметност, 8.

¹⁶⁴⁹ Радојчић је изразио сумњу у постојање „некаког хрватског зидног сликарства у 10 столећу“ о коме пише Шепер. *О сликарству у Боки Которској*, 1953, 53.

¹⁶⁵⁰ Светозар Радојчић, *Плоча с ликом владара у крстионици сплитске катедрале*, Зборник за ликовне уметности 9, (Нови Сад 1973), 3 – 22.

¹⁶⁵¹ Игор Фисковић није жалио мастила да докаже како је на сплитском рељефу приказан хрватски краљ Петар Крешимир IV. У монографији од 366 страница Игор Фисковић је две-три одвојио и за осврт на тезу С. Радојчића. Али по његовој оцени „nestor beogradskih povjesničara umjetnosti“, како га титулише, само је „uvećao zbrku“. Један од многих приговора Радојчићевом приступу које је млађи Фисковић виšekратно износио од 1996. године је да је Радојчић „namjerice ili slučajno (?) vrlo površno prelistavao literaturu koju citira“. Igor Fisković, *Reljef kralja Petra Krešimira IV*, Split 2002, 33, фуснота 24.

¹⁶⁵¹ Igor Fisković, *Reljef kralja Petra Krešimira IV*, 34.

¹⁶⁵² Дејан Медаковић, *Ефемерус V*, Београд 1994, 89.

¹⁶⁵³ Igor Fisković, *Reljef kralja Petra Krešimira IV*, 34.

богумилски. То може навести на закључак да је и „наивна, застарела орнаментика у њима богумилска“, али у тим рукописима минијатуре су „претежно романске“. На основу тога Радојчић закључује да су босански богумили „одржавали највише везе са јадранским приморјем и преко њега са Италијом, нарочито Апулијом“. Како су те везе постојале између најстаријих балканских минијатура у македносним областима и на Јадранском приморју богумилске везе се могу тумачити само као наставак. Радојчић подсећа на податак из Томе Архиђакона да су задарски сликари, пореклом из Апулије, који су радили као златари по Босни, били богумили.¹⁶⁵⁴

Представљајући конкретно *Хвалов рукопис* из 1404. године, који се данас налази у Универзитетској библиотеци у Болоњи, Радојчић за његове минијатуре утврђује да су изведене у стилу касне готике са елементима претходне романике и надолазеће ренесансе. Оно што А. В. Соловјев истиче као типично богумилско у овом рукопису, по процени Радојчића, је обичан архаизам. Босанска минијатура од 13. до 15. столећа је „била заостала и по техници и по садржини и по облику“.¹⁶⁵⁵

Радојчић је у тексту *Уметност у Босни од XII – XV века* изнео мишљење да стећци ни изблиза нису везани за „цркву босанску“ колико се то обично истиче. Њих употребљавају и православни и католици. Они нису ни стари колико се наводило. Најстарији су из 14, а највећи број их је из 15. и 16. столећа. Оно што је сигурно је да су неки везани за старе узоре. Неки у источној Херцеговини и Црној Гори имају сличност са саркофазима. Неки у Босни и Херцеговини имају орнаменте налик античким. Највећи део украса је међутим „у стилу огрубеле готике“.¹⁶⁵⁶ А. В. Соловјев, као најистакнутији заступник теорије о богумилском карактеру стећака оспорио је Радојчићеву тезу, а Радојчић је узвратио студијом *Рељефи босанских и херцеговачких стећака*.¹⁶⁵⁷ Због полемичког карактера на овом месту би овај Радојчићев рад био само поменут. Међутим, како се у овом раду Радојчићева метода, у контрасту са ликовном грађом која му није била толико блиска као старо српско сликарство, показује у изузетној јасноћи задржаћемо се и

¹⁶⁵⁴ *Stare srpske minijature*, 1950, 42

¹⁶⁵⁵ *Исто*, 44

¹⁶⁵⁶ *Уметност у Босни од XII – XV века*, у: *Историја народа Југославије I*, Београд 1953, 568.

¹⁶⁵⁷ Светозар Радојчић, *Рељефи босанских и херцеговачких стећака*, 1961. Наводимо по: *Узори и дела старих српских уметника*, 73 – 91.

на изношењу њених елемената.¹⁶⁵⁸ На почетку аутор и напомиње да ће у истраживање корпуса босанских и херцеговачких стећака обавити „у оквиру историје уметности“.¹⁶⁵⁹

Владајуће тезе о стећцима биле су следеће: стећци су богумилски споменици, настали у 12. и 13. столећу са рељефним симболичко-религиозним представама богумилског карактера. И све те тезе Радојчић ће на основу своје иконолошке анализе довести у питање и након спроведене анализе поставити нове које, колико нам је познато, нико није довео у питање. Те тезе су следеће: с обзиром на то да стећака нема пре 14. столећа, они се нису појавили из религиозних потреба босанских богумила.¹⁶⁶⁰ Тематика „сигурно богумилских споменика не показује неке оригиналне црте. Исто сиромаштво мотива, иста склоност ка архаизму, исте наивне деформације сложених узора владају и у лаичкој и у црквеној иконографији на рељефима стећака“.¹⁶⁶¹ Босански стећци су у „суштини противни религиозним и животним схватањима једне аскетске секте“; они су заправо „надгробни споменици богумилства, као сведоци оног хаотичног

¹⁶⁵⁸ Први Радојчићев текст о стећцима био је приказ књиге А. Бенца, *Radimlje*, Старица 2, 1951, 330 – 332. То је монографија најпознатијег „богумилског“ гробља. Међу низом приговора аутору и издавачима налази се и приговор Бенцовом тумачењу облика стећака. Њихов облик Бенц тумачи тиме што је „одговарао укусу становника Батнога“, без постављања питања које су „историске чињенице утицале на укус Милорадовића који су у овој некрополи сахрањивани“. Облици неких орнамената трају од антике до 16. столећа, а до података о техници израде могло се доћи и од сеоских мајстора који клешу споменике. Није испитано ни да ли су били бојени ни како су мотиви преношени са старијих на млађе споменике. Аутор није заинтересован ни за историју породице Храбрена-Милорадовића и друге споменике које је ова породица оставила иза себе: њихове задужбине-цркве са фрескама у њима, а ни за портрет Радоја Милорадовића на његовом надгробном споменику. Радојчић подсећа да то што се у цркви Св. Николе у Тријебињу налази Радојев портрет са оригиналним записом из 1534 – 35. указује на „дуализам уметничке културе у Босни, Херцеговини и Црној Гори“ у првој половини 16. столећа. Чланови исте породице старог племства негују „у свом крају примитивну, лаичку уметност стећака“ у којој су приказани као витезови у ратничкој опреми, а у својим црквама се у донаторским композицијама сликају „смерно погнуги пред Христом, са моделом задужбине у рукама. Уметност зидара, клесара и сликара који су Милорадовићима подизали и декорисали цркве била је неупоредиво виших квалитета од уметности ковача који су тесали стећке, клесали наивне рељефе и стављали поред њих неспретне полуписмене натписе.“ Оно што истиче као позитивно у монографији је што се Бенц ослободио од „свих предрасуда о старини и о искључивом богумилству стећака“. Он је тачно датирао радимљанску некрополу у 15. и 16. столеће. Тиме је дао одговор и на питање: „да ли је Радимља богумилска некропола“.

¹⁶⁵⁹ *Рељефи босанских и херцеговачких стећака*, 73.

¹⁶⁶⁰ *Исто*, 90.

¹⁶⁶¹ *Исто*, 88.

стања духова пред коначну пропаст раздробљених политичких снага средњевијековне Босне и њене изоловане јеретичке цркве“.¹⁶⁶²

За прокламовано историјскоуметничко истраживање Радојчић као најпогодније узима рељефе с фигуралним приказима. Он ће се фокусирати на њих, остављајући по страни оне „са хералдичким и можда симболичким знацима“. Као одређујући фактор у богумилском односу према уметности, а нарочито према стећцима, Радојчић истиче чињеницу да богумили нису подизали цркве и да су веома оскудни и други облици уметности на подручју где су живели.¹⁶⁶³ Толерисали су, као и француски катари, рукописе с минијатурама. Али незграпне илуминације тих рукописа немају никакве сличности с уметношћу рељефа на стећцима, која је „само на први поглед толико загонетна и оригинална“. Стећци са фигуралним приказима по Радојчићевој процени припадају „лаичкој уметности феудалаца касног средњег века“. Слични су онима из јужне Француске и Шпаније. Али, у касном средњем веку „примитивна надгробна монументална пластика феудалаца“ била је најраспрострањенија по Босни. Он не спори да је уметност стећака била и под религиозним утицајем, али проблем је у томе што је тешко одвојити што је у тематици богумилско, шта православно а шта католичко.¹⁶⁶⁴ Стећци са ритерским мотивима нису једини репрезенти уметности стећака, али су најквалитетнији и „најчиткији“ и могу се „објаснити без залажења у сфере хипотеза“.¹⁶⁶⁵

На питање Соловјева како може да тврди да је уметност у Босни била под јаким утицајем богумила, а не допушта да надгробни споменици потичу од богумила Радојчић одговара да пре свега патерани подижу стећке, али не само они. На трагу домишљања ранијих аутора Соловјев сцене из племићког живота: поворке коњаника, битке, двобоји, игре и лов жели да повеже са загробним значењем. За Радојчића су оне типичне сцене западноевропске уметности касног средњег века које се налазе и на немачким, италијанским и француским предметима од текстила, метала или слонове кости и на основу њихове тематике се не може доказати

¹⁶⁶² Исто, 91.

¹⁶⁶³ Исто, 74.

¹⁶⁶⁴ Исто, 75.

¹⁶⁶⁵ Исто, 77.

њихово богумилско порекло.¹⁶⁶⁶ Радојчић наводи и народну песму коју је забележио Мурко, а која је исте „инспирације која је стварала сцене стећака“. Са стећака су кишом испране живо обојене, шарене слике с натписима; „гробови су личили на камење прекривено шареним тканинама живих боја“. Усмерени су дакле били према животу, а не према смрти.¹⁶⁶⁷ Након описа приказа, поређења са народном песмом, Радојчић за своју хипотезу налази подршку и у писаним документима. На основу докумената из дубровачких архива Радојчић показује да су дубровачки сликари одлазили у залеђе где су стварали уметност у којој се инсистирало „на животном стилу западних феудалаца“.¹⁶⁶⁸ За теме које се налазе на стећцима Радојчић налази извор и сагледава их као далеки и наивни одјек италијанских „примавера“ и Учелових ноћних ловова. Рељефи стећака немају изворну примитивност. Чак је и епитаф Вигња Милошевића „И мољу вас не наступajte на ме. Ја сам бил како ви јесте, ви ћете бити како ја...“ само наш превод Мазачове сентенце из фирентинске Санта Мариа Новела из 1427. године.¹⁶⁶⁹

За анализу Радојчић узима чувени споменик из Доње Згошће. Орнаменте овога стећка Радојчић повезује са узорима преузетим из Жиче, Барлете и мозаика Палерма, али и са античких призора лова.¹⁶⁷⁰ Нове сцене су оне које се инспиришу витешком литературом, попут приказа *Опсаде града љубави* која се често налази на париским поклопцима од слонове кости који су служили за чување металних огледала.¹⁶⁷¹ Места чуђења за везе Херцеговине и Француске нема пошто се у архивској грађи налазе подаци да у 15. столећу фландријски мајстори долазе у Херцеговину да би радили за Косаче. Код Ђ. Бранковића са Сицилије долази мајстор из Брисела. Те везе објашњавају „изразито западњачке елементе“ у уметности стећака.¹⁶⁷²

¹⁶⁶⁶ Исто, 78. Минијатуре лаичке садржине у Александридама и илустрацијама Тројанског рата Радојчић повезује са мотивима рељефа на стећцима. *Srbija. Slikarstvo od XII do sredine XV veka*, Енциклопедија ликовне уметности 4, Загреб 1969, 275.

¹⁶⁶⁷ Исто, 79.

¹⁶⁶⁸ Исто, 80.

¹⁶⁶⁹ Исто, 81.

¹⁶⁷⁰ Исто, 83.

¹⁶⁷¹ Исто, 84.

¹⁶⁷² Исто, 85.

Али, анализа фигурације стећака оставља нерешеним два проблема: који су међу њима богумилски и који су услови довели до развоја монументалних надгробних споменика којих нема у суседним католичким и православним државама?¹⁶⁷³

Богумилски карактер стећака, по мишљењу Радојчића, није у њиховој иконографији већ га треба истраживати полазећи од описа, анализе „свежег, снажног уметничког израза кроз који је текао сложени процес преображавања и подмлађивања старих, дотрајалих мотива. Утицај богомилске средине дошао је до највећег изражаја у формалној, уметничкој структури стећака“. Богумили су стећке наметнули и православним и католицима на свом подручју у 15. столећа оружјем, а после доласка Турака традицијом.

Појаву стећака условило је то што богумили не „трпе цркве и зато гроб под ведрим небом добија монументалне димензије, чврстину и облик зграде“. Ово је одговор на питање откуд монументалност стећака. Уметност стећака користе и католици и православци због тога што одговара њиховој примитивној естетици. Радојчић своди досадашња разматрања на реченицу: „богомилска је уметност стећака, а не њихови натписи, рељефи и симболи“.¹⁶⁷⁴

Владајуће класе и владајући погледи на свет одређивали су уметност стећака, а не снага јеретичке религије. Богумилство је била немоћна и слабо организована јеретичка црква да би се одупрла самовољи племића који су споменицима вере дали ратнички и феудални карактер. Та ће уметност преживети и саму веру све до почетка 16. столећа. Овим је аскетска вера богумила постала жртва својих заштитника феудалаца. Формално и даље уз своју веру, они на својим вечним кућама приказују лепоту ритерског живота. У 15. столећу долази до инверзије вредности: док правоверни славе лепоту умирања и стављају на гробове сентенце о пролазности живота,¹⁶⁷⁵ богомилско племство показује преко рељефа на стећцима да жели да продужи са својим земаљским уживањима и у оностраности. За њима не заостају ни свештеници. Оштри противници црквене архитектуре, богумили у 15. столећу подижу храмове. Одустајање од архитектуре условило је

¹⁶⁷³ Исто, 86.

¹⁶⁷⁴ Исто, 89.

¹⁶⁷⁵ Исто.

израстање надгробних споменика до монументалних размера. Кад почињу да се подижу цркве стећци око њих се смањују. „И најскромнија архитектура срушила је естетику и монументалну вредност стећака.“ Почетком 16. столећа они се прислањају уз зидове цркава или се уносе у унутрашњост. Ту се потпуно стањују и плоче и рељефи и постају налик просечним надгробним плочама католичких и православних цркава.

Са појавом муслимана јављају се и стећци-нишани. „Сагледани у целини, босански стећци показују исту несамосталност у почетним и завршним облицима свога наглог развоја. И по тој наивној слободи у бирању узора стећци не показују особине религиозних споменика.“¹⁶⁷⁶ Мотиви стећака илуструју менталитет класе богумила-феудалаца који су ценили лепоте витешког живота и који нису инсистирали на идеалима своје цркве, па су да би сачували привилегије свога сталеза „лако прилазили исламу као вери оних противника који су били – у тим временима најјачи“.¹⁶⁷⁷

Радојчићев текст *Рељефи босанских и херцеговачких стећака* преведен је на француски и објављен 1967.¹⁶⁷⁸ Исте године он је у оквиру једног кратког текста указао на значајну паралелу између мотива западњачких штампаних тканина и рељефа на стећцима.¹⁶⁷⁹ Обављајући историјска истраживања за потребе историје уметности, Радојчић је наилазио на податке који су му у одређеним тренуцима омогућавали да разреши неке спорове међу историчарима. Тако је он протумачио, или тачније подсетио на то да су старији историчари разрешили значење речи „црвац“, док су млађи полемисали око тога да ли је црвац руда или органска материја за бојење тканина. „Бавећи се“, пише, „у своје доба испитивањем сликарских приручника, покушао сам да што више сакупим података о називима боја.“

Радојчић је знао оно што је млађим историчарима (С. Ћирковићу, Б. Храбаку, Д. Ковачевић) промакло да је Ф. Миклошић у својој „и данас незастарелој студији о словенским називима месеци“ до краја објаснио што је црвац. Црвац је биљна ваш.

¹⁶⁷⁶ Исто, 90.

¹⁶⁷⁷ Исто, 91.

¹⁶⁷⁸ Svetozar Radojčić, *Les stećci de Bosnie et d'Hercegovine et leurs reliefs*, Annales de l'Institut français de Zagreb 18 – 19, Zagreb 1967, 49 – 62.

¹⁶⁷⁹ *Црвац*, Зограф 2, Београд 1967, 30 – 31.

Од ње се добијала црвена боја која се употребљавала за бојење тканина. На основу домаће и стране историјске литературе Радојчић даје релевантне податке о производњи и трговини овом сировином и на истоку и на западу Европе. Босна је финално обрађен црвац извозила у земље са јаком текстилном индустријом попут Италије и Грчке. Али, оно што снажно овај чланак враћа у домен историје уметности је повезивање Ситенске тапете (крај 14. столећа) из Базела са приказима на стећцима. На тапети млетачког порекла су отисци дрвених калупа чији мотиви подсећају на најлепше рељефе босанских стећака. Тај податак указује на то да веза Босне и Европе није једносмерна и да не иде само путем извоза босанских сировина у европске центре. Разрешење значења једне речи на почетку текста доводи на крају до широке претпоставке од значаја и за историју и за историју уметности: као што је обиље сребра привлачило европске златаре да дођу у „сребрну Босну“, можда је и „црвац“ привлачио неке боље текстилце који су почели да се баве новом техником „бојене штампе на текстилу“ на двореве босанских великаша. Радојчић се нада да би систематска археолошка ископавања босанских некропола могла да дају одговор на то питање. Пре тога, на једном другом месту, Радојчић пише да фреске у Велући дају наговештај како је могао изгледати колорит босанских стећака са призорима из ритерског живота.¹⁶⁸⁰

Како се на основу добре историјске обавештености могу објаснити одређене унутрашње везе између стилских појава у широј гео-политичкој области и од једног детаља, чији је карактер пре свега историјско-документарни, уздићи до естетског суда демонстрирао је Радојчић у студији *Натпис МАРПОУ на ариљским фрескама*.¹⁶⁸¹ Пратећи рад конзерватора на споменицима на терену дознаје да су они на прозору северног зида цркве у Ариљу открили испод расцветаног крста натпис *марпоу*. На основу познавања историјске литературе – прве књиге Георгија Пахимера о Михајлу Палеологу – Радојчић препознаје ова грчка слова као акростих, инспирисан Фотијевом побожном преваром, који наговештава Михајлово царевање.¹⁶⁸²

¹⁶⁸⁰ *Старо српско сликарство*, 1966, 188.

¹⁶⁸¹ *Натпис МАРПОУ на ариљским фрескама*, 1959. Наводимо по Текстови и фреске.

¹⁶⁸² *Исто*, 150.

Након што је због познавања одговарајуће историјске литературе једноставно одгонетнуо значење речи *марпоу*, Радојчић у поводу ње и помоћу ње „интонира свој улазак у проблематику сликарства краја 13. и почетка 14. столећа у Србији и Македонији“. Ова реч, која је измишљена 1258, доспева у Србију 1296. године „као етикета мајстора који раде за Палеологе“, али који нису дворски сликари. Сама реч више нема политичку мотивисаност. Присуство натписа *марпоу* у ариљском живопису Радојчић види само као део асортимана застарелог солунског сликарства које далеко на северу солунски мајстори изводе у српској цркви.¹⁶⁸³

Радојчића ариљско сликарство подсећа на оно у охридској Богородици Перивлепти с тим да је по његовом суду знатно нижег естетског нивоа.¹⁶⁸⁴

Уз ово Радојчић ће се у овој студији дотакнути и опште теме византијске историје уметности, попут односа два њена главна уметничка центра. Реч *марпоу* коју су конзерватори открили у Ариљу била је свакако повод Радојчићу за разматрање односа сликарства у Солуну и Ариљу. Овај натпис је чврсто историјско сведочанство да су везе Србије са Солуном биле јаке и обимне и пре него је Милутинова ташта, царица Ирина, боравила у Солуну; чак и кад је Милутин ратовао са Византијом солунски сликари су осликавали српске цркве.¹⁶⁸⁵ Међутим, то што су везе Солуна и Србије биле интензивне не значи, по Радојчићевом мишљењу, „да је Солун имао своју, посебну школу, сликарство које би се својим реалистичким склоностима одвајало од `академизма` цариградског стила“, како то тврди проф. Ксингопулос. Угледни солунски професор не спомиње везе Милутина са Цариградом у коме је Милутин такође подизао цркве.¹⁶⁸⁶

Радојчић суди да би се ако се прихвати „привлачна хипотеза“ да су Михаило и Евтихије солунски мајстори, солунска уметност касног 13. столећа тиме свела на уски оквир „провинцијске уметности“.

Колико ариљски мајстори заостају за Михаилом и Евтихијем, толико ова двојица заостају за мајсторима Градца. Радојчић тврди да су Милутинови мајстори

¹⁶⁸³ Исто, 152.

¹⁶⁸⁴ Исто, 153.

¹⁶⁸⁵ Исто, 154.

¹⁶⁸⁶ Исто, 155.

северно од Шар-планине за степен бољи од оних у Македонији.¹⁶⁸⁷ Уметност у Ариљу је неуједначеног стила и квалитета. Због свежине и жестине израза он издиже квалитет Христовог лика коме прилази поворка Немањића монаха.

Крајњи Радојчићев закључак до кога је дошао полазећи од открића необичне речи у Ариљу је да на естетској вредносној лествици нашег сликарства касног 13. и раног 14. столећа најниже место заузима ариљски живопис који се и по загонетном акростиху може повезати са солунским манастирима.¹⁶⁸⁸

Посебан вид чисто историјског интересовања испољава се у оним деловима Радојчићевог рада у којима он покушава да испод избора одређених тема из свештене литературе открије идеолошке тенденције и поруке. Најопширнији и најранији рад који се односи на ову област је презентован у тексту *Фреска Покајања Давидовог у Охридској Св. Софији*.¹⁶⁸⁹

У сцени покајања Давидовог пророку Натану због прељуба са Витсавејом, која је приказана у горњем нартексу Св. Софије уз васељенске саборе, Радојчић види поруку о послушности владара духовној власти која је у Рашкој присутна од 13. столећа у Студеници и Св. Апостолима у Пећи. На основу позиције сцене у целини исликаног програма поред васељенских сабора, Радојчић персонификацију у сцени препознаје не као метаноју, покајање, већ као „мудрост поред престола“ из *Књиге премудрости*. Он између старозаветног текста и његове илустрације види Житије Константина – Ћирила, које је у то време било популарно у Охриду. Ћирил у децјем узрасту у сну бира за невести Премудрост.¹⁶⁹⁰ „`Мудрост поред престола` главна је садржина композиције“ *Покајања Давидовог* и постављена је поред сабора на којима се доносе „одлуке које је инспирисала `Мудрост поред престола`“. У Србији су се васељенским саборима додавали локални. У Охриду, уместо тога, кроз старозаветну сцену се „истиче мудра покорност владара духовној моћи“.¹⁶⁹¹ Овome је свакако основа разлика у схватању „односа између владарске власти и цркве у Византији и Србији у XIV веку“. Радојчић наводи Грабарову констатацију

¹⁶⁸⁷ Исто, 156.

¹⁶⁸⁸ Исто, 157.

¹⁶⁸⁹ *Фреска Покајања Давидовог у Охридској Св. Софији*, 1959. Наводимо по: Текстови и фреске.

¹⁶⁹⁰ Исто, 133.

¹⁶⁹¹ Исто, 134.

да је у Византији уметност била подвргнута клерикалним идејама и Делгерово тумачење да је то било због економске снаге цркве.

Радојчић закључује да се на овој разлици у додацима васељенским саборима може „у свој јасноћи сагледати колико су посебни историски услови, у исто доба, могли да утичу на сасвим супротне концепције тема које су имале заједничку основну теолошку мисао“.¹⁶⁹²

За начин на који Радојчић истражује повезаност историјског догађаја и документа са његовом литерарном обрадом и његовим утицајем на дела ликовних уметности, везе изворног, античког мотива и кретања смисла његове изведенице кроз дела ликовне уметности, карактеристичан је текст *Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству*.¹⁶⁹³ У њему Радојчић полази од књижевног текста који даје елементе и служи као узор минијатурама, а затим установљује да је рај у тексту опис приказа рајског врта у једном другом ликовном делу – скулптури. Орнаментисана поља у заглављима средњовековних рукописа која су била приказ раја или парадиса и која су садржавала делове античког митолошког вокабулара, а који су у њима променили значење – сирену, небопарног орла – на крају ће изгубити изворно значење. У рукописима каснијег периода то постају занатски обрађена поља за која Радојчић није сигуран да имају везе са представом раја.

„У Хиландарској повељи Стефана Првовенчаног, на два места описује се Света Гора као земаљски рај.“ У аренги се упоређује са вртом, дрветом живота и рајским птицама. Ово опште место средњовековне књижевности Првовенчани је изнео свеже као да је јуче написано. Даље, у повељи, Првовенчани описује како је стари Немања у машти видео Свету гору.¹⁶⁹⁴ Циљ списа Првовенчаног је да опише „виђење пет твојих премудрих чула, слушање онога дрвета, мирисање, појање, миловање птица и излетање и остало“.¹⁶⁹⁵ И Свети Сава у *Животу Немањином* о себи говори „као о птици слаткогласној, `пустинољубној` грлици.“ За разлику од

¹⁶⁹² Исто, 135.

¹⁶⁹³ *Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству*, 1966. Наводимо по: Узори и дела старих српских уметника.

¹⁶⁹⁴ Исто, 33.

¹⁶⁹⁵ Исто, 34.

брата, он не говори о песми птице него о особинама грлице по Физиологу или роману о Алексију, божјем човеку.¹⁶⁹⁶

Радојчић прихвата мишљење научника који сматрају да је опис Свете горе „реторички топос, јако несамосталан“, који је настао по византијским узорима, и додаје да се исти описи могу наћи и у старој француској књижевности.

Првовенчани тумачи алегоричност рајског пејзажа, али „кад се одвоје симголоична тумачења, остају као слика: ливада, дрво, птица, лишће, цветови и плодови“. Сви се ти елементи појављују у „јако стилизованим описима раја у минијатурном сликарству“. Заставе на почецима јеванђеља од 12. до 14. столећа су „символичне слике раја“. Најлепше су у нашем јеванђељу из 1354. које је у Британском музеју и које је „расодер“ Калист извео угледајући се на византијске минијатуре 12. столећа Радојчић наводи да се у једном бугарском јеванђељу изричито каже за „преплетене кругове и срцолике шаре“ да су „рај који се још назива парадис“.¹⁶⁹⁷ Кад Првовенчани описује рај, он као да гледа на минијатуру.

„Сложено стапање сликовитог, символичног, књишкоги ученог у аренги повеље Првовенчаног постаје много јасније ако се упореди са уметничким делима исте тематике.“ Упоређење монаха Саве у тексту са рајском птицом упућује „и то директно на скулптуру студеничке Богородичине цркве. `Пречудна птица` рајска уобразиљи средњовековног човека имала је заиста необичан изглед, чудотворну моћ и загонетно име“. То је била „сирена“, која се „преобразила од злог бића античке митологије у добро биће хришћанског раја“.¹⁶⁹⁸ Тајна је у чудотворној и привлачној моћи њеног гласа који у хришћанству објављује праведнима будућу радост. Та тајна птица, сирена или „алконос“ („алкиона“ је у грчкој митологији симбол верности, тужне песме и мира) има словенски назив „сиран“. Њен приказ у византијској уметности је био устаљен: „птичји део подизао се до врата, тако да је само глава била људска – мушка или женска.“¹⁶⁹⁹ На западном порталу студеничке цркве, на надвратнику у волутама лозе са лишћем и цвећем су сиран, човек-птица са малом фригијском капом на глави, а из њега орао раширених крила. Они су на десној,

¹⁶⁹⁶ Исто. Фус-нота 7.

¹⁶⁹⁷ Исто, 37.

¹⁶⁹⁸ Исто, 38.

¹⁶⁹⁹ Исто, 39.

праведној страни од престола на коме је Богородица са Христом. Приказ се слаже са текстом краља-књижевника.¹⁷⁰⁰ Сирин претставља лик Саве монаха. Радојчић претпоставља да је Првовенчани и писао свој текст гледајући студенички рељеф. Ово по Радојчићевом мишљењу поткрепљује и један детаљ из Немањиног житија које је такође написао Првовенчани. Гледајући напредовање градње Студенице Немања је „ум уперо на висине као неки небопарни орао“ и трудио се „да дође до онога бесмртнога и светога извора, и да види храм божанственога града вишњег Јерусалима, чији грађанин и ваистину постаде“. Немањино уздизање према небу као небопарног орла је пореклом из античке симболике. Владарска апотеоза је увек иконографски везана за орлов лет.¹⁷⁰¹ Али, Радојчићево је мишљење да овај мотив није узет из антике већ из *Похвале Тирилу и Методију* у којој се епитет „небопарног орла“ даје Тирилу. Отац и син „удружени својим врлинама“ појављују се на студеничком порталу као рајска птица и орао. При томе је Сави као рајској птици дата предност која ће и даље трајати. „Умиљатост те птице подједнако је суптилно показана и у финој, мекој моделацији елегантних облика рељефа и у тексту Првовенчаног, нарочито у пасусу у коме се описује како Немања свим својим чулима ужива у лепоти, гласу, мирису и мекоћи рајског бића.“ Радојчић претпоставља да је набрајање чула у спису Првовенчаног пренесено из Јована Егзарха.¹⁷⁰² Тај мотив је чест у средњовековној књижевности: набрајањем чула почиње и Вијон једну своју песму.

У хиландарском скрипторију дошло је временом до наивне реинтерпретације високог узора када у заглављима хиландарских рукописних јеванђеља долази до „мутног претапања високе уметности у скромни занат“ у којем има елемената примитивизма. Четворојеванђеље хиландарско бр. 22 још има везе са симболичким представама раја, али заглавља из 16. и 17. столећа са представама птица Радојчић се не усуђује да тумачи као рај. „Само мајстори који су припадали елити илуминатора, као што је био Калист, били су способни да на једном узвишенијем нивоу суверено и прецизно сликају рајске пољане са цвећем и

¹⁷⁰⁰ Исто, 40.

¹⁷⁰¹ Исто, 41.

¹⁷⁰² Исто, 42.

птицама – слике које лепотом уметничке обраде достижу висине негованог стила Стефанове повеље Хиландару.¹⁷⁰³

У једној каснијој Радојчићевој студији¹⁷⁰⁴ ликовна дела једва да су и поменута. Његова главна тема је однос књижевности и историје, однос текстова о Хиландару и његове историјске позиције од времена у коме су о њему писали Свети Сава и Стефан Првовенчани до почетка 20. столећа, када Хиландар описује и износи његову историју Сава Хиландарац.

И у раду у коме обрађује народну песму *Зидање Раванице*¹⁷⁰⁵ Радојчић испитује поједине елементе доминантног погледа на свет, а да не полази од стварног уметничког споменика већ од његовог виртуелног постојања у књижевном делу. Он проналази да је непосредни узор ове народне песме било *Сказаније*, славенски текст настао вероватно крајем 12. столећу у Новгороду као превод грчког описа зидања Свете Софије цариградске. Грчки текст Радојчић сврстава у забавни жанр туристичких бедекера који је ослоњен на Кодинов опис старина Цариграда и који је вероватно настао у 8. или 9. столећу.

Из податка да га новгородски архиепископ Антоније користи 1200. године на свом путу у Цариград Радојчић изводи закључак да је оригинал на словенски преведен вероватно за потребе руских ходочасника.¹⁷⁰⁶ На основу тога што Данилов настављач при опису Данилове упућености у подизање зграда понавља неке описе из *Сказанија* Радојчић закључује да је овај текст међу Србима познат од 14. столећа. Уз овај постоји, нешто каснији, убедљивији доказ да је *Сказаније* било познато образованим Србима: било је толико препричавано да је доспело у народну песму. „Основна мисао песме *Зидање Раванице* (35. песма Вукове збирке) преузета је из *Сказања*.“ Све што се опева у *Зидању* у знаку је предстојећег краја. Атински звездочатци саветују цара да не уграђује у цркву скупоцени материјал јер „ће у последњим временима доћи тамна царства“ и скинути га, због чега је цар одступио од претходне намере. Оно што су Јустинијану саветовали атински астролози,

¹⁷⁰³ Исто 43.

¹⁷⁰⁴ Хиландарци о Светој Гори и Хиландару, 1975.

¹⁷⁰⁵ *Зидање Раванице*, 1966. Наводимо по: Узори и дела старих српских уметника.

¹⁷⁰⁶ *Зидање Раванице*, 246.

српском кнезу Лазару саветује Милош Обилић.¹⁷⁰⁷ У Византији се мисли о смаку света јављају још од почетка 7, а код нас је идеја о „кончини“ постала нарочито популарна концем 15. столећа. Паралела *Сказања* и *Зидања* види се и у опису начина сакупљања пореза и начина плаћања радника.¹⁷⁰⁸ Радојчић улази у проблем њене генеологије. Он претпоставља два начина на која је песма настала: први је да је манастирски ђак препричавао *Сказаније*, а професионални певачи су га „пренели у стихове“, а други је да су га сами монаси ставили у песму.¹⁷⁰⁹

Инспирација кнеза Лазара при подизању храма у Раваници била је лепота небеског Јерусалима. Упоредивање Раванице са небеским Јерусалимом живело је и „одвојено од народне песме, у уметности српских златара“. Једна од последњих српских искованих дарохранилница је она коју је у облику Раванице исковао златар Никола Недељковић из Ћипровца 1705. године према упуштвима раваничког јеромонаха Стефана Даскала.¹⁷¹⁰

Радојчић је мишљења да је песма *Зидање Раванице* настала почетком 16. столећа после првих турских пљачки металног украса цркава, после којих је од грађевина остајао само камен. Пасус о будућој судбини црквеног накита је типични *vaticinia ex posteriore*.

На крају је изведено за Радојчића карактеристично затварање круга прављењем лука између временски удаљених ликовних дела и текстова: на фрескама *Богородичиног Акатиста* се у 14. столећа сликају цареви Истока како на камилама доносе драгоцености на поклон Христу. Крајем 17. столећа ђакон Атанасије бележи да су Турци на 12 камила изнели драгоцености из опљачкане Равнице.¹⁷¹¹

Радојчићево излагање на научном скупу у Крушевцу 1971. године под називом *Идеја о савршеном граду у држави кнеза Лазара и деспота Стефана*

¹⁷⁰⁷ *Исто*, 247.

¹⁷⁰⁸ *Исто*, 248.

¹⁷⁰⁹ *Исто*, 249.

¹⁷¹⁰ *Исто*, 250.

¹⁷¹¹ *Исто*, 251.

Лазаревића¹⁷¹² је разрада теме коју је започео да обрађује у тексту *Зидање Раванице*. Она је и својеврсно проширење теме са архитектуре на урбанизам и прецизирање одређених теза из претходног рада. У излагању полази од средњовековног симболизма: док је средњовековном човеку црква била симбола космоса, град му је био симбол небеског Јерусалима. Пишући о подизању Раванице, Радојчић наводи да је инспирација кнезу Лазару за изглед храма била лепота небеског Јерусалима. Овде је потенцијална противречност разјашњена: „Манастир је често у средњем веку схватан као град и подизан је као град.“ На Западу је насеље око манастира називано *civitas*, а Срби су прихватили грчки назив лавра, чије је значење између осталог и улица или градски квартал. Радојчић бележи да су сељаци око Студенице пре Другог светског рата говорили да иду у град. Надаље, преко црквеног учења успостављена је веза средњовековног града са Небеским Јерусалимом, односно градом праведника. Похвале Цариграду које се заснивају на античкој литератури временом се вежу за хришћанске идеје. У почетку је хваљен као Нови Рим, од 7. столећа као Нови Јерусалим, а у вези са заштитницом Богородицом звали су га и Нови Сион.¹⁷¹³ Као слика земаљског и небеског Јерусалима био је узор за градове православних владара. Већ Јарослав Мудри по узору на Цариград подиже Кијев. Примећено је да српски писац Теодосије нарочито хвали Солун, а Данило Цариград.¹⁷¹⁴

Међутим, српска литература садржи и податке да су Срби до касног 12. столећа „непријатељски расположени према граду и редовно се хвале да руше градове“. Првовенчани је побројао градове које је Немања „разорио и крајње опустошио“. Било их је укупно 14, а међу њима су били Софија, Стоби на Рили, Земен, Велбужд, Бар и Скадар, „а Котор остави, утврди га и пренесе двор свој у њ, који је до данас“. Срби су навикавали на градове у Призрену, Приштини, Скопљу и онима на Приморју.¹⁷¹⁵ Милутин све више зида по Истоку; идеје о савршеном граду које су из Византије пренесене у Русију у 11. и 12. столећу добијају нови живот у Србији у 14. столећу. То је време када се и у побожној књижевности све више

¹⁷¹² *Идеја о савршеном граду у држави кнеза Лазара и деспота Стефана Лазаревића*, (прочитано на скупу у Крушевцу 1971, али из „непознатих разлога“ није објављено), у: Зограф 32, 2008, 5 – 12.

¹⁷¹³ *Исто*, 5.

¹⁷¹⁴ *Исто*, 6.

¹⁷¹⁵ *Исто*, 5.

описује невидљиви рај у загробном животу. Стереотипским приказима раја у житијима и визијама светитеља се у 14. столећу додају два елемента: описи небеске хијерархије Псеудо-Дионисија Ареопагита и показивање раја као земаљског двора. У време Милутина црква је била рај, а литургија у цркви је била слична небеској служби. Од Душанових времена под утицајем текстова Дионисија небески становници се облаче у дворску одећу.

„Од времена кнеза Лазара српски манастири и градови схватани су као овоземаљске слике и филијале Небеског Јерусалима.“¹⁷¹⁶ Андоније Епактит (за којег Ђура Даничић каже да је „недотупаван“) пишући о Раваници каже да је „дом божји“, „врата небеска“ и да има „седмочислене пиргове“.¹⁷¹⁷ Она је и лествица по којој се успињу анђели-монаси, а силазе серафими. Сукоб који постоји на Западу између концепције идеализма и натурализма осећа се и у Србији Лазаревића и Бранковића.

Радојчић за опис Београда као Јерусалима из пера Константина Философа у *Житију деспота Стефана* каже да „спада међу најважније похвале градова у византијској култури“. То је последњи у реду лауда. И Београд је као Јерусалим, Рим и Цариград „седмоврх“. И сама управа деспотова је рајска, а Константин подсећа и да је Дунав рајска река Истар (Фисон).

После текстова са похвалом Цариграду, заређали су након 1453. године текстови у којима се оплакује. Крајем „седмог века“ – 1491 – 1492. се очекивала пропаст света. Радојчић подсећа да је у 9. столећу Георгије Амартол написао да ће Ромејско царство пропасти, да ће га уништити Антихрист. Радојчић излагање завршава наводом из посмртног говора Ђурђу Бранковићу које изговара 1456. године један Смедеревац у коме се оплакује Цариград.¹⁷¹⁸

На другом месту је Радојчић крај грађанске културе у средњовековној Србији повезао са помором „господи хришћанској“ у Новом Брду који су 1477. године извршили Турци.¹⁷¹⁹

¹⁷¹⁶ Исто, 9.

¹⁷¹⁷ Исто, 10.

¹⁷¹⁸ Исто, 11.

¹⁷¹⁹ *Од Дионисија до литургијске драме*, 1962. Наводимо по: Узори и дела старих српских уметника, 122.

Са позиције историчара уметности Радојчић ће допринети бољем осветљавању смисла тзв. Темнићког натписа.¹⁷²⁰ То је камена плоча на коју је уклесано десет од четрдесет имена севастијских мученика. Плочу је почетком 20. столећа са филолошке стране обрадио Љуба Стојановић. Датирао ју је у 10. или почетак 11. столећа. Стојановић је претпоставио да је плоча била узидана у часну трпезу срушене цркве изнад моштију десет мученика чија су имена на њој урезана.¹⁷²¹ Радојчић је ту Стојановићеву претпоставку довео у питање: „Мени се чини да се са извесним искуствима из области историје уметности ипак могу дати нека нова објашњења о првобитној намени темнићке плоче.“¹⁷²² Разлог због кога тај посао није до сад обављен Радојчић налази у следећем: „Код нас, мислим у српској науци, још се упорно чувају застареле границе између појединих дисциплина. Историчари старе књижевности слабо познају стару уметност, палеографи се држе филолога, а епиграфичари се већином држе историчара; тако се дешава да неки епиграфски споменик добије опширан коментар, а у суштини остане непротумачен.“ То је случај и са Темнићким натписом који „баца пуну светлост на сујеверице практиковане у круговима средњовековних неимара“.¹⁷²³ Радојчић почиње студију са истраживањем историје мотива севастијских мученика. Он прати начине приказивања и места у ентеријерима византијских цркава на која су од Кападокије до Хопова ликови севастијских мученика постављани. У старијим црквама – у Кападокији, Кијеву, Монреалеу и Солуну – било да су приказани у медаљонима било у постројеним фигурама са именима, њихов приказ „делује као илустрована литанија“ и да су постављени на конструктивно осетљива места. Радојчић скреће пажњу и на то да и Темнићки натпис има форму литаније – завршава молбом: „молите Бога за нас“.¹⁷²⁴

Тиме они улазе у групу мотива и текстова који имају профилактички карактер као и натписи на циглама којима је зидана цариградска Света Софија¹⁷²⁵

¹⁷²⁰ *Темнићки натпис*, 1969. Наводимо по: Узори и дела старих српских уметника, 7 – 17.

¹⁷²¹ *Исто*, 7.

¹⁷²² *Исто*, 8.

¹⁷²³ *Исто*, 12. Поднаслов студије *Темнићки натпис* и јест „Сујеверице средњовековних градитеља о чудотворној моћи имена и ликови севастијских мученика“.

¹⁷²⁴ *Исто*, 9.

¹⁷²⁵ *Исто*, 15.

или натпис на тамбуру Сопоћана или осмокраки крст у медаљону или дискос који је симбол Божјег Логоса у Милешеви.¹⁷²⁶

Исти редослед набрајања мученика на Темнићком натпису из 10 – 11. столећа сачуван је и у Св. Тројици у Пљеваљима са краја 16. столећа. У Св. Тројици насликани су севастијски мученици на потрбушјима лукова који носе куполу. Мученици су испод јужног лука поређани као на Темнићком натпису из чега Радојчић изводи закључак да се четрдесеторица од 10. столећа деле на исти начин те да су сигурно постојале четири темнићке плоче и да је сачувана била на уугоисточном или југозападном делу неке правоугаоне конструкције.¹⁷²⁷

Радојчић закључује „да су мученици севастијски сликани као чувари зграда, а посебно као чувари оних делова грађевина који су били конструктивно најсмелији и који су најлакше падали“. Севастијски мученици су се сликали у црквама на прстену између тамбура и куполе који је најлакше падао, нарочито у трусним подручјима. Беспомоћност човека пред земљотресом свакако је изазивала различите сујеверице, па и ону у чудотворну моћ севастијских мученика која се код нас одржала столећима.¹⁷²⁸

У тексту *Косовка девојка*¹⁷²⁹ Радојчић експлицитно износи циљ својих иконолошких истраживања и своје мотивације: на истраживање га подстиче потреба за проналажењем крајњег смисла времена у коме је настало појединачно уметничко дело, било ликовно било књижевно, и који је у делу садржан. Радојчић једва да на пола једне од десетак страница пише о мотиву косовке девојке у ликовним делима и широкој распрострањености овог мотива од Кикерецове олеографије које се сећа из детињства, преко Предићеве која је била пренесена на поштанске марке и на крају Мештровићеве на „петохиљадарки“.¹⁷³⁰ И то је све што се у овом чланку односи на ликовни приказ мотива косовке девојке, ако се изузме Радојчићева похвала, касније, у две-три реченице, младом Мештровићу који је одабрао за приказ у свом сецесионистичком рељефу кључне стихове песме.¹⁷³¹

¹⁷²⁶ Исто, 11.

¹⁷²⁷ Исто, 14.

¹⁷²⁸ Исто, 16.

¹⁷²⁹ *Косовка девојка*, 1969. Наводимо по: Узори и дела старих српских уметника.

¹⁷³⁰ Исто, 239.

¹⁷³¹ Исто, 243.

Посебност овог чланку је у томе што Радојчић уз мотив народне поезије жели да изнесе циљеве које има као историчар. Он пише: „Желим да се историјски тачно узбуђујем; међутим те амбиције, ма колико биле магловите, долазе од заната историчарског – и то трагање за првобитним узбуђењем, или миром, старог песника можда је и најплеменитија дужност свакога који се бави истраживањем најстаријих слојева народне поезије.“¹⁷³² Сам је, каже, годинама трагао за почетним мотивима ове песме. И све оно што је бележио – од девојке која обилази рањенике до причести пре битке – показало се као опште место које се среће и у немачкој и у византијској литератури. Друга необичност овога списка је у томе што Радојчић своју чисто иконолошку научну потребу није задовољио истражујући само ликовну грађу, већ је то урадио на делу усмене народне књижевности. „Често велике песме добијају и очувају своју привлачну снагу само као тумачи далеких, одавно напуштених погледа на вредности и лепоте неког давно преживелог става према свету и смрти.“¹⁷³³ Једна од тих великих песама, *Косовка девојка*, је одолела временима само „захваљујући бронзаној чврстоћи своје савршене форме“.¹⁷³⁴ „Уколико те песме чвршће инсистирају на обичајима, правилима и обавезама одређеног одавно потонулог друштва, оне се јасније издижу у сфере општости – и, ма како то изгледало парадоксално, оне су нам разумљивије и ближе.“¹⁷³⁵

Радојчићеве анализе ће га довести до сазнања да мотив песме није војничка димензија косовске трагедије, него је „главни мотив трагедија веренице“ која је у битки изгубила вереника и девере, а нас је више потресао оквир него оно што је прави мотив. „Не схватајући јасно законе и вредности живота косовског времена, ми лутамо са нашом осећајношћу кроз стихове Косовке девојке.“¹⁷³⁶ Као припадник зреле културе у којој се „крајња лепота наше народне песме увек (...) сублимира у чудно мирним, несентименталним стиховима о смрти“, ¹⁷³⁷ песник „пева о девојци измирен са трагедијом јунака“. А девојка се не жали ни на кога, „јер би ударила на Божју одлуку и законе витештва, она жали себе и оплакује своју злу судбину“. Ова

¹⁷³² Исто.

¹⁷³³ Исто, 238.

¹⁷³⁴ Исто, 239.

¹⁷³⁵ Исто, 238.

¹⁷³⁶ Исто, 243.

¹⁷³⁷ Исто, 237.

песма је из сазнања „Ананке, врховне моћи судбине“, која је и у свести Есихила и Еврипида била „оличење крајње, несхватљиве силе која је управљала и поступцима богова“.¹⁷³⁸

У Радојчићеве радове у којима је историјскоуметнички интерес у другом плану, а културноисторијски онај који је приоритетан, уз све ограде које се односе на оштрије жанровске поделе његових текстова, сврстали бисмо и текст *Чудесна оздрављења и свети лекари у старом српском сликарству*¹⁷³⁹ пре свега због тога што је у студији акценат на „сакралној“ просопографији скупине светих лекара и уз њих, што се не види у наслову, на мотиву чудотворних краљева. На крају је и указивање на трајање зналачког одабира и нијансирања у приказу чуда од стране старих српских сликара још у 17. столећу.

Ликовне представе Христових чудесних излечења прати Радојчић од времена Константина, када се нису много разликовали прикази Асклепија и Христа, преко Византије, у којој су имале задатак да појачају веру и посматрача убеде у божанску природу Христову, до приказа у нашој средњовековној уметности.¹⁷⁴⁰ Посебно се задржава у Дечанима, на чијим је зидовима највећи број сцена чудесних излечења – више од двадесет, а затим на приказима у црквама моравског стила. Радојчић се у њиховом представљању задржава више на њиховој позицији у хијерархији сликарског програма и на њиховом ликовном квалитету него на документарним вредностима пошто сматра да се прикази ове теме „не задржавају на појединостима које би се могле користити“ за историју једне овоземаљске науке каква је медицина.

Уз Христова чуда јављају се и легенде о безбројним хришћанским светим исцелитељима. Христос својим апостолима (Матеј 10,8) даје дар лечења и захтева од њих да лече болесне. Лечили су Петар и Јован, а Лука није био само јеванђелист и сликар него и лекар.

На Истоку се формирала једна посебна група светитеља исцелитеља – бесребреника, који за своје лекарске услуге нису примали новац. На челу су им

¹⁷³⁸ Исто, 244.

¹⁷³⁹ *Чудесна оздрављења и свети лекари у старом српском сликарству*, у: 700 година медицине у Срба, Београд 1971, 77 – 106.

¹⁷⁴⁰ Исто, 79.

Свети Кузма и Дамјан. Слава им је била толика да су се утростручили; славе се 1. јула као римски лекари, 17. октобра као Арапи, а 1. октобра као пар лекара из Азије. Код нас су и као Римљани и као Арапи и као Азијати насликани у Дечанима.¹⁷⁴¹ Најлепшу српску икону Светих Кузме и Дамјана је 1673/4 насликао мајстор Радул. Култ светог лекара Пантелејмона, коме је посвећена црква у Нерезима и коме је и Немања у Нишу подигао цркву, ширио се по Радојчићевом мишљењу са Свете Горе. Руски манастир светог Пантелејмона обновио је цар Душан, а у Хиландару је сачувана једна од његових најлепших икона. Радојчић набраја и остале свете лекаре из православног календара. Уз осморицу лекара у њему су и три свете лекарке: Св. Текла, Св. Марина и Св. Анастасија. Радојчић мисли да Манојло Филес у песми о Светој Анастасији помиње Стефана Дечанског. Св. Марина која је изгонила ђаволе имала је цркву у Скопљу и пећинску цркву поред Преспанског језера.¹⁷⁴² Радојчић даје варијанте имена Свете Текле код Хрвата, Дубровчана и Црногораца – Сутикла, Т`кла, Ђекла.

Липљански светитељи Флор и Лавр су били ветеринари, заштитници коња. Заштитници све крупне стоке су били Св. Власиј (дубровачки Влахо) и Св. Модест. Радојчић признаје да не може да одреди по којем су критеријуму свети лекари постајали популарни код Срба. Претпоставља да Свети Мина који је био популаран код Грка, код Срба није постигао популарност због тога што у његовом житију има ласцивних сцена.¹⁷⁴³

Радојчић указује на чињеницу да су Срби по култу владара и светородности династије били ближи Западу него Грцима. Исти култ је део традиције у Француској, Енглеској и Мађарској. Унутар те традиције створио се и „термин о краљевима чудотворцима“. Као чудотворци су највише спомињани Немањићи: Немања, Милутин и Стефан Дечански. Милутин је као „свети краљ“ био и заштитник Софије, у којој се и данас налазе његове „чудотворне“ мошти.¹⁷⁴⁴ Грчки

¹⁷⁴¹ Исто, 82.

¹⁷⁴² Исто, 84.

¹⁷⁴³ Ово се вероватно односи на начин на који је Свети Мина излечио нему жену и мушкарца богаља. Јавио се у цркви која му је посвећена богаљу и рекао му да ноћу у цркви напаствује глувонему што је овај и урадио. Нема је од беса проговорила, а богаљ је у страху од тог њеног беса скочио на ноге и побегао.

¹⁷⁴⁴ Исто, 85.

узори у описима чуда су послужили за чуда Стефана Мироточивог који је, очито, био српски заменик за Св. Димитрија Солунског.

У старој српској књижевности највише се истичу описи чуда Св. Саве.¹⁷⁴⁵ Радојчић се задржава на његовом чуду подизања из мртвих брата Стефана Првовенчаног које је приказано на морачкој житијској икони Св. Саве и Св. Симеона. „Све озбиљно до строгости и свечано, показује се са супериорном уздржљивошћу. Само читач унутрашњег текста Теодосијевог могао је да изабере главни тренутак крајње унутрашње напрегнутости.“ Свети Сава је приказан као посредник између Христа и умрлог. „Св. Сава није приказан као чудотворац, већ само као молитељ коме је молитва услишана.“ Ово показује колико је у нашој уметности и књижевности интерпретација чуда могла да се држи на висини и „сведочи колико се код нас – у слојевима образованих од XIII до касног XVII века – појава чуда високо уздизала изнад наивних представа везаних за врачање и сујеверицу“.¹⁷⁴⁶

Радојчић је у последњем раду кога је сам пред смрт предао у штампу *Лик светог Саве у Доментијановом Животу и подвизима архиепископа све српске и поморске земље преподобног оца и богоносног наставника Саве* одао пошту Станоју Станојевићу. Међу српским историчарима тридесетих година минулог столећа Радојчић на крају свога бављења историјом Станојевића види као једног од ретких кога је „копало неко дубље и шире схватање историје“. Остали су у духу Руварчеве ригорозне критике писали само о ономе што могу изворима да докажу, али су изворе читали једнострано – „и књижевна и теолошка дела читана су као историјски извори“. Тај једнодимензионални приступ изворима оставио је „пустош у историји српске средњовековне књижевности и уметности“. Али није Радојчић од почетка тако ценио Станојевићев рад. У време кад је сам „закорачио у свет српске историје“ бавећи се средњовековним портретом Радојчићу се Станојевићево размишљање чинило „сувише мутно, самовољно, недокументовано“. Станојевић је, пише Радојчић, „инсистирао само на једној идеји која се мени тада чинила немогућа: понављао је отприлике да се милешевска фреска светог Саве не може

¹⁷⁴⁵ Исто, 86.

¹⁷⁴⁶ Исто, 87.

схватити без оног портрета који су о светом Сави оставили стари српски биографи“. У томе упоређењу за Радојчића је тада било „импровизованости, неке претеране и недоказиве маште“. После многих читања Доментијана, каже Радојчић, почела је и у њему „да тиња одавно изречена мисао, узбуђеног, искусног Станојевића о јединству књижевног и сликарског портрета“. Због неспоразума, по којем се наша стара књижевност третира као историјски извор, произлазило је „збуњујуће уопштавање и скоро наивна једноставност погледа на нашу стару књижевност и уметност. Тешко се миримо са чињеницом да су светли тренуци и наше историје трајали кратко. Те пролазности које су касније зрачиле увек су биле испуњене чудним интензивностима и још чуднијим супротностима“.¹⁷⁴⁷

Театар

У обради приказа битке Константина и Максенција Радојчића је занимао начин на који су похвале владару из литературе пренесене у ликовно дело. Док је у студијама о тонзури Светог Саве или Темнићком натпису за разрешавање историјских, теолошких и културолошких непознаница користио ликовне приказе, у тексту о ругању Христу приказаном у Старом Нагоричину¹⁷⁴⁸ помоћу литературе је тумачио ликовни приказ сцене из јеванђеоске историје.

Почиње навођењем рецепције и става православца, Саве Текелије у 19. столећу према католичким драмолетским реалистичким приказима мука Христових које су у његово време изводили католици. Према таквим приказима Сава је имао негативан став,¹⁷⁴⁹ а негативан став имао је према таквим `упризорењима` и Симеон Солунски почетком 15. столећа. Симеон пребацује католицима што глуме Распеће и што је глумац који игра Спаситеља премазан животињском крвљу. Представљати на позорници Распеће, Богородицу, Свети Дух уз апокрифне додатке само по себи је и против традиције и бесмислено је и неумесно.¹⁷⁵⁰ И за једног и за

¹⁷⁴⁷ *Лик светог Саве у Доментијановом Животу и подвизима архиепископа све српске и поморске земље преподобног оца и богоносног наставника Саве*, 215.

¹⁷⁴⁸ *Rugaње Hristu na fresci u Starom Nagoričinu*, 1935. Наводимо по Светозар Радојчић, *Узори и дела старих српских уметника*.

¹⁷⁴⁹ *Rugaње Hristu na fresci u Starom Nagoričinu*, 155.

¹⁷⁵⁰ *Исто*, 176.

другог, за старијег Грка и млађег Србина, слика је у „суштини тумачење неких сложенијих садржина и симбола која се само посредно служи илустровањем спољашње радње“.

Проблем чијем решењу Радојчић приступа у овом тексту је неслагање јеванђеоског описа ругања Христу са трновом круном на глави и ликовног приказа те сцене у српском средњовековном сликарству. На приказу у Старом Нагоричину из 1317 –18, које су извели Грци Михаило и Евтихије, Христу се не ругају римски војници, како је описано у јеванђељима Матеја, Марка и Јована, него музиканти и играчи.¹⁷⁵¹ Прво питање које се поставља Радојчићу је шта је било узор оваквог уметничког приказа. Изругивање пониженом нису измислили Пилатови војници. Мотив изругивања краљу Радојчић налази у литератури хеленизма. Филон описује један историјски догађај слање поруке краљу путем пародирања његове власти, односно крунисања „гротескног“ краља, уз напомену да се таква лакрдија могла видети у позоришту. У драмама се такође појављује и краљ-сиромас коме је крунисање испуњење сна. Слуге-робове су за време Сатурналија такође проглашавали краљевима.

Пилатови војници су Христа видели као гротескног краља Јеврејина из оновременог мима, који је као најприземнија античка драма био духовна храна војницима.¹⁷⁵²

Христ се исмејава и после смрти помоћу позоришта где се сам он изводи на комичну позорницу. Пародирала се и владајућа религија, али и хришћанство и то нарочито крштење. Пародирале су се и Христове муке: сачуван је графит *Распећа* на коме је Христ приказан са магарећом главом, која је вероватно сличица неке позоришне пародије и повезивања Христа за египатским богом смрти Сетом који је такође приказиван са магарећом главом.¹⁷⁵³

После победе хришћанства антихришћанство мима се заборавило, и он је са својим бурлескама – без оних које би се односиле на хришћане, прешао у Византију.¹⁷⁵⁴

¹⁷⁵¹ Исто, 157.

¹⁷⁵² Исто, 160. Уз то, антички глумци су путовали са легијама. Исто, 162.

¹⁷⁵³ Исто, 163.

¹⁷⁵⁴ Исто, 166.

У податак Скилице да је Михаило III Пијаница са својом дружином грубо исмејавао цркву Радојчић сумња – даје предност тумачењу да је тај део код Скилице уствари „литерарна позајмица“ од Светонија, који је на сличан начин описао пијанство Августа. Међутим, Радојчић не искључује могућност да се приватно у пијаном друштву исмејавало хришћанство на онај начин на који су то радиле античке драме, којих се у Византији сећају пошто још у 11. столењу у Византији постоје мимови који иронизирају стару митологију.¹⁷⁵⁵

Неки елементи из античких драма, нарочито из пародија хришћанства, могли су прећи у византијске духовне драме. Радојчић мисли да су као узор за приказ ругања Христу у Нагоричину послужиле и комедије које су писане специјално против хришћана. Ругање у Старом Нагоричину је као пародију византијског царског церемонијала тумачио и Грабар.¹⁷⁵⁶ Византијске дворске свечаности имају много театралних елемената и лако их је претворити у комичну представу.¹⁷⁵⁷ О односу сликарске иконографије и византијских црквених драма има доста углавном полемичке литературе.¹⁷⁵⁸

У позадину мотива ругања Радојчић ставља и историјске сцене оновременог убиства и понижења свргнутог цара: убиство праћено понижавањем у пародији било је још страшније и могло је утицати на режисере духовних драма. Аутор палатинског сценарија Христових мука (рукопис из 13. столећа) истиче у уводу како режисер представом треба да изазове код гледалаца „чуђење и ужас“.¹⁷⁵⁹

Жонглери са дугим рукавима се у илустрацијама Христових мука јављају у 11. столењу. Радојчић се пита да ли то што цео план у Нагоричину заузимају жонглери узет из неке драме у којој се Христу ругају играчи, а не војници.¹⁷⁶⁰

Радојчић повезује приказ у Нагоричину са савременим приказима мука Христових у католичком свету у којима му се изругују Јевреји. У Дубровнику су се, као и по осталој Италији, у Јевреје могла маскирати само деца до 12 година. На децу личе и играчи у Нагоричину. Али, не може се говорити о утицају Запада на

¹⁷⁵⁵ Исто, 167.

¹⁷⁵⁶ Исто, 169.

¹⁷⁵⁷ Исто, 171.

¹⁷⁵⁸ Исто, 172.

¹⁷⁵⁹ Исто, 173.

¹⁷⁶⁰ Исто, 174.

старонагоричанско сликарство, пошто је и Италија у то време потпуно у византијским традицијама.¹⁷⁶¹

Симеон Солунски почетком 15. столећа пребацује католицима драмске приказе Распећа, али постоје сведочанства да су се Христове муке приказивале и по Византији, највероватније у црквама, у 13. столећу. Византијски призори били су свечанији и уздржанији него они католички, али и у њима је било апокрифних додатака и реминисценција на мим против којих Симеон Солунски такође диже глас.¹⁷⁶²

Мије и Грабар указују на хеленистичко порекло нагоричанских играча. Њихову тврдњу прихвата и Радојчић и појачава је аргументом да су њихове тунике са мотивом *paragaude* честе у хеленизму у Сирији и Египту, где је мим настао и био најомиљенији.¹⁷⁶³

Е. Мал наводи да су се у Француској крајем 14. столећа у сликарству створили нови мотиви под утицајем побожне драме. Мисли да се то десило и у Италији. Радојчић дели оцену италијанских историчара уметности (Гаронеа) да је Мал исувише генерализовао и да је у Италији, као и у Византији, тај утицај постоји само у појединим случајевима какав је Старо Нагоричино.

Време настанка византијске црквене драме у 10. столећу и појава иконографског мотива ругања се хронолошки поклапају. Византијска драма, „мистерија“, кратко је трајала – брзо се претопила у театралне црквене церемоније. У времену трајања од 11. до 13. столећа утиснула је трагове који се препознају у сакралним ликовним приказима наступајућих столећа.¹⁷⁶⁴

На каснијим приказима ругања из 16. и 17. столећа младићи пред Христосом играју са марамицама у рукама слично као у сеоским играма. С тим у вези Радојчић предлаже истраживање наших сеоских обичаја, игара и песама које би у „срећном случају могле довести до касних варијанти игара и песама које су некад инспирисале средњовековне сликаре“.¹⁷⁶⁵

¹⁷⁶¹ Исто, 175.

¹⁷⁶² Исто, 176.

¹⁷⁶³ Исто, 177.

¹⁷⁶⁴ Исто, 178.

¹⁷⁶⁵ Исто, 179. Анализом ове студије П. Драгојевић установљује да Радојчић већ у њему користи све три фазе иконолошког метода из модела Е. Панофског. (*Историја уметности у Србији у првој*

У настојању да својим истраживањима обухвати целину погледа на свет човека који је живео у културном хоризонту византијског света, Радојчићу је нужно морала бити привлачна тема позоришта као посредника између живота, политике, религије, игре, обичаја, књижевности и сликарства.¹⁷⁶⁶ Са античким позориштем се у стварности срео као млад истраживач-археолог: у раним тридесетим је са Николом Вулићем откопавао позориште у Скупима. Нешто касније је иконографију приказа *Ругања Христу* у Старом Нагоричину повезао преко културно-историјске литературе са византијским црквеним мистеријама из периода од 10. до 13. столећа, а њих са темама изругивања краљевима, крунисању и краљевским сновима сиромаша у античком миму. Указао је и на историјске догађаје у којима су сцене из лакрдије на улицама византијске престонице постајале сурове чињенице мучења стварних царева на најстрашније начине. На крају је упутио на истраживање домаћих сеоских обичаја у којима је наслућивао трагове старих лакрдија.

Теми позоришта вратиће се Радојчић након двадесетак година са студијом *Од Дионисија до литургијске драме* којом ће је и заокружити.

Стари Милоје Васић као да се одазвао на давни Радојчићев позив упућен на крају *Ругања* да се у фолклорним играма и песмама покушају наћи трагови

половини XX века, 139) Да би се ова сцена могла „прочитати и разумети“ Радојчић прави сложене реконструкције средњовековне културе на основу решења десетак проблема из историје културе средњег века и антике. У оквиру шире теме, положаја позоришта у хришћанству, концентрише се на слику „о духовним хоризонтима тадашњих војника“ и условима у којима су живели. Тумачио је и смисао за хумор дате епохе и начине кажњавања. „Показао је и трајност обичаја у односу на промене система вредности.“ (*Исто*, 140) Радојчић је био свестан ограничења иконолошког метода, а нарочито тога да није универзалан и због тога је по Драгојевићевом мишљењу у иконолошки метод увео један предпоступак којим би се утврдило да ли је нека „представа заостали иконографски мотив који се понавља без разумевања и који је изгубио смисао, или заиста има везе са својом епохом“. (*Исто*, 142) Модификујући овај метод он је првој фази додао разматрање стила (формалну анализу и разврставање у групе), затим је дао значај и уметнику, а у трећој фази проучавање културне епохе или средине своди на неопходну меру тиме што је поставио на план опште естетике и тако је ослободио „синтетичке интуиције“ и импровизација које из ње проистичу. (*Исто*, 139 – 144)

¹⁷⁶⁶ О односу византијске уметности и човека који живи у њој види текст *У Подмаинама*, 276 – 277. Стална жива струјања антике на Балкану формирала су у овом делу Медитерана, поред Будве „став и гест човека, његова помало театрална схватања“. Тај човек је исти и у Аркадији и на падинама Пелистера. „Тај човек који свој лик и став осећа као уметничко дело, често је у исти мах и бескрајно сујетан и способан да ужива у лепоти најскромније идиле.“ „У тој атмосфери, у којој се живот и древне традиције везују у наметљиве реалности, сликарство није било одвојено од човека као посебни феномен уметности. Свечана поза насликаног диктирала је свечану позу живог. Озбиљност насликаног била је оличење живе озбиљности.“

старијих античких и средњовековних елемената који су видљиви и у касном српском сликарству.

У овој студији Радојчић од широког погледа на настанак драме из култних обичаја фокус усмерава на археолошке и документарне остатке позоришних догађаја, објеката и личности на тлу СФРЈ, од Врхнике до Стобија и Мајданпека, од Сирмијума до Салоне.¹⁷⁶⁷ Наслов студије је превише узак. Приказ развоја драме у овом тексту се не завршава праћењем њеног „уметничког“ пута и средстава од паганског у хришћански култ. Крај је турско затирање грчко-српског интелектуалног круга окупљеног око Димитрија Кантакузиновића у Новом Брду у последњој четвртини 15. столећа. Успут и кратко, Радојчић ће овде посветити пажњу и музичкој димензији у средњовековној уметности.

Трагови култних обичаја из којих је настала драма сачувани су и код нас и Радојчић подсећа да је на њих указао М. Васић у једној „од најлепших студија своје старости: Дионисос и наш фолклор“. Васић је показао да се „дубљим испитивањем“ наших „народних обичаја може да допре до времена најстаријих грчких утицаја у нашој земљи“. Ти обичаји су екстатичне игре које се с пролећа и данас славе у Тесалији, Епиру, Македонији и северној Србији на Духове између Голупца и Мајданпека у Дубокој.¹⁷⁶⁸

Питање које остаје иза Васића је да ли су дионисијевски трагови на Балкану остаци Хомерове божанске маније или млађих сеоских Дионисија из римског доба.

Одговр Радојчић започиње констатацијом да развијена класична уметност долази у унутрашњост Балкана преко Македоније, са Јадранског приморја и знатно касније од Истре и Словеније.

О позоришту римског доба код нас имамо податак у првој књизи Тацитових *Анала* у вези са побуном легије у Врхники коју је предводио позоришни човек Перцениус.¹⁷⁶⁹

¹⁷⁶⁷ Радојчић каже да његова истраживања античке класичне драме на Балкану наговештавају „да ће и споменици и вести из наших крајева унети више светлости у она тамна поглавља опште историје источне касноантичке и средњовековне позоришне културе која су највише оптерећена хипотезама и полемиком“. *Од Дионисија до литургијске драме*, 123.

¹⁷⁶⁸ *Исто*, 94.

¹⁷⁶⁹ *Исто*, 96.

Уз преглед археолошких остатака римских позоришта од Пуле до Стобија, Радојчић наводи да су „наша“ позоришта разрешила општу археолошку дилему да ли су античка позоришта имала позорницу – одговор је нису. Археолошка истраживања остатака позоришта на тлу СФРЈ довела су и до објашњења неких непознаница и из других области културе. У 3. столећу почиње преградња позоришта за потребе циркуских представа, а програми постају све крволочнији.¹⁷⁷⁰ Радојчић мисли да је Дигве објашњавајући преградње и сигурносне ходнике на позоришту у Стобима којима је оно претворено у циркус нехотице дао и објашњење наше пословице: „Гледа као теле у шарена врата.“¹⁷⁷¹

На основу сачуваних епитафских споменика Радојчић закључује да по провинцијама има глумаца припадника аутохтоног становништва, те да су на подручју Далмације и Паноније постојала еснафска удружења глумаца (схоле).¹⁷⁷² Пратећи судбину позоришта на ширем европском простору и по римским провинцијама после 313. године Радојчић подсећа на чињеницу да је наступајућа Црква издејствовала забрану гладијаторских игара, „али је цели остали шарени програм, и неморалан и крволочан, остао на сцени“.¹⁷⁷³

Позоришта се гасе по провинцијама, нарочито на Западу, али на цариградском хиподрому све до инвазије Латина почетком 13. столећа блистају звезде позорнице и тркачи. Међутим, њих је црква у потпуности одбацивала.¹⁷⁷⁴ Из цркве се избацују: глумци и глумице, кочијаши-тркачи, рвачи, атлете и свирачи фруле, китаре и лире. Без обзира на то њима се подижу кипови. Најпопуларније су биле коњске трке и возачи.¹⁷⁷⁵ То се дешавало због тога што је двор, насупрот настојањима цркве, имао своје разлоге да негује позоришта и хиподроме. Теодор Ласкарис у 11. столећу показује степен афинитета двора према класичном позоришту у Пергамону описујући сјај некадашњег позоришта на чијим

¹⁷⁷⁰ И почеци циркуских игара били су култног карактера. Касније се уводе са „едукативним“ намерама: кад је македонски краљ Персеј ради одгоја – како би подстакao ратоборност младића – увео гладијаторске игре (2. столеће п.н.е.) оне нису биле прихваћене од публике јер се она бојала. *Исто*, 103.

¹⁷⁷¹ *Исто*, 100.

¹⁷⁷² *Исто*, 102.

¹⁷⁷³ *Исто*, 104. Мало даље наводи шта је чинило сужени програм: мимуси, балетске представе, драме, жонглерисања, дресуре и као најпопуларније коњске утрке. *Исто*, 108.

¹⁷⁷⁴ *Исто*, 105.

¹⁷⁷⁵ Следи опис трке, од почетка, од уласка цара у ложу, на основу описа код Дитриха. *Исто*, 112.

рушевинама сада живе бедници. Он такође на чланове једне дружине путујућих глумаца гледа као на античке ликове.¹⁷⁷⁶

На хиподрому у Цариграду и око њега, али и по осталим градовима Царства, четири стара клуба Рима свела су се на два – плаве (Венете) и зелене (Прасине) и наставила су своју битку.¹⁷⁷⁷ Царица Теодора је мржњом према зеленима изазвала велико крвопролиће на хиподрому. На хиподрому је попут Мусолинија рашчеречен Андроник Комнин и на њему су одржаване прославе 11. маја, на дан града.¹⁷⁷⁸

На сачуваним ликовним приказима хиподрома махом су сцене веселих позоришних комада; само на рељефу из Ермитажа је приказ сцена трагедије. Постоје прикази трка у Св. Софији Кијевској које је представио Грабар.¹⁷⁷⁹

На основу инвентара античких скулптура на хиподрому пре него што су га срушили Латини који је саставио Никита Акоминат Радојчић закључује да је статуета слона пронађена у Ораховцу копија статуе са цариградског хиподрома.¹⁷⁸⁰

Од овог места у раду Радојчић прелази на истраживање односа Срба према представама на античким и византијским позориштима и хиподромима. Он не сумња у то да су и наши преци гледали представе цариградског хиподрома најпре као робље у царским тријумфима, а после тога као гледаоци.¹⁷⁸¹ Срби потпадају под утицај Византије у 9. столећу, у време док је још цариградски хиподром центар забаве и спорта. У приказу једне сцене из живота Светог Димитрија на фресци у манастиру Дечани присутан је и гладијатор Лиеј који је у 4. столећу наступао као звезда по највећим градовима Царства, између осталог и у Сирмијуму.¹⁷⁸²

Сем ликовних приказа сцена из циркуса, на фрескама и у нашој старој лексици налазимо термине који су у вези са њима.¹⁷⁸³ Утицај антике на

¹⁷⁷⁶ Исто, 119.

¹⁷⁷⁷ Радојчић признаје да са овом појавом не може да изађе на крај: „Необично сложено међусобно прожимање спортских, позоришних и политичких страсти у хиподрому тешко је описати, а још теже протумачити.“ Исто, 109.

¹⁷⁷⁸ Исто, 111.

¹⁷⁷⁹ Исто, 112.

¹⁷⁸⁰ Исто, 113.

¹⁷⁸¹ Исто, 107.

¹⁷⁸² Исто, 114.

¹⁷⁸³ Исто, 110.

средњовековну српску културу илуструје и литерарно поређење из 15. столећа преноса моштију апостола Луке с олимпијским играма.¹⁷⁸⁴

Црквена драма на Западу је све више постајала налик лаичким представама, а на Истоку њена монотонија разбијана је тек уметањем делова из Еурипида.¹⁷⁸⁵ Најјаснију представу о византијској литургијској драми дају сачувана упутства за извођење драме *Три Јевреја у пећи огњеној*. Она се изводила у цркви, а и њен приказ налази се на фресци у Дечанима.¹⁷⁸⁶

Али, ни оштре осуде цркве ни њене представе нису могле да униште интересовање за стару, прехришћанску драму, ни за уличну глуму путујућих комедијаната и певача. Ласцивност мима по „сумњивим местима“ у Цариграду описали су Михајл Псел и Јован Хризостом. Радојчић оцењује да је то што они описују „типично за градско становништво свих времена“.¹⁷⁸⁷

Неке теме грчке традиције Радојчић налази и у нашим народним песмама.¹⁷⁸⁸

Преглед односа средњовековних Срба и античке драме Радојчић завршава освртом на грчки рукопис српског порекла из 1474. године. То је препис Пиндарових *Епиникија* и Есхилових драма *Седморица против Тебе* и *Прометеј*, који „за историју наше касне средњовековне културе (...) представља највећу драгоценост“. Први власник овог рукописа, Србин, на маргинама исписује на грчком и на српском објашњења појединих класичних стихова.¹⁷⁸⁹ Он напише реч или фразу на грчком, а испод ње превод на српски. По белешци из 16. столећа дознајемо да је књига била у власништву свештеника из Новог Брда, града у коме је можда овај препис и начињен. Градска средина створила је и античку и средњовековну драму, а и овај препис са краја 15. столећа се јавља у граду Новом Брду у време кад се лепота античке књижевности открива на Западу.¹⁷⁹⁰

Овим радом је Радојчић завршио монографску обраду позоришта, његове везе са животом и осталим деловима културе и уметности у свој његовој

¹⁷⁸⁴ Исто, 115.

¹⁷⁸⁵ Исто, 116.

¹⁷⁸⁶ Исто, 117.

¹⁷⁸⁷ Исто, 118.

¹⁷⁸⁸ Исто, 120.

¹⁷⁸⁹ Исто, 121.

¹⁷⁹⁰ Исто, 122.

протежности од антике до краја средњег века, и од општих европских размера, европског западног и источног пола, до манифестација на просторима средњовековне Србије. То је сложена тема која пролази кроз сложене реверзибилне путање између свакидашњег живота до његових најтањих, најдуховнијих манифестација. На различита вредновања позоришта и слике у византијској цивилизацији и на асоцијације које изазивају одређени сликарски прикази указиваће Радојчић у више наврата у *Старом српском сликарству*. Он у сопоћанском монументалном стилу препознаје театралност карактеристичну за високу и озбиљну грчку трагедију.¹⁷⁹¹ Али, „док се у Сопоћанима темпераментним сликарским средствима дочарава ведро тишина, у Пећи је педантним исликавањем конструисан ефектно смишљени немир позорнице“. То сликано позориште створено је у временима док су античке позоришне традиције имале снаге – у 10. и 11. столећу. После тога „сама слика сматрана је духовнијом заменом позоришта“, међутим Радојчић не може да повеже неко позориште из 13. и 14. столећа са „театралним карактером новог стила“.¹⁷⁹²

Ликови приказани на специфичним фрескама у наосу Леснова са луткастим изгледом „наивним цртежом, погрешном анатомијом и тврдим облицима драперија“ подсећају Радојчића „на неко озбиљно позориште лутака“. Фигуре „лебде у ваздуху као да висе на неким невидљивим концима“.¹⁷⁹³

Фреске спољне приправе Милешеве и оне из Марковог манастира Радојчић повезује са античким позориштем. Док је у Милешеве лепота облика жртвована изразу који прелази у „патетику античких трагедија“ (лице Св. Јована Претече личи на маску неког античког трагичког глумца),¹⁷⁹⁴ догле у Марковом манастиру „поза и наметљив гест остају у оквиру однеговане античке театралности“. Он претпоставља да основа овога сликарства, робустног и жестоког, могу бити приморска приказања мука Христових.¹⁷⁹⁵

На фрескама у Светој Софији у Охриду повезани религиозни симболи и идеје су сценски показани. Прикази омиљених тема византијске литургијске драме:

¹⁷⁹¹ *Старо српско сликарство*, 68.

¹⁷⁹² *Исто*, 76.

¹⁷⁹³ *Исто*, 145.

¹⁷⁹⁴ *Милешева*, 38.

¹⁷⁹⁵ *Старо српско сликарство*, 160.

Жртва Аврамова, Тројица Јевреја и Вазнесење Светог Илије су прожети „строгом театралношћу литургијске драме“. Та строгост и статичност византијске драме ставља под знак питања мишљење Ота Демуса да реалистичке црте у византијском сликарству 12. столећа имају порекло у византијској литургијској драми.¹⁷⁹⁶

Сцену узлетања Светог Илије на небо Радојчић види као наставак античких *raptio ad caelos*. Он подсећа на Крумбахерово мишљење да су Грци цариградску Св. Софију „претворили у позориште“ и мисли да се ово мишљење исто тако може односити и на охридску Св. Софију, са додатком да се у Охриду та театралност веома јасно везује за одређена времена, за 11. столеће, и у њему нарочито оштро осветљава једну етапу развоја у којој су „строга уређеност и извесна намерна једноставност нарочито ефектне“.¹⁷⁹⁷ Приказане радње изгледају посредно „као обред или представа“.¹⁷⁹⁸ И за приказ *Успења Богородице* Радојчић се пита није ли „тај толико театрално ефектно ожалошћени хор апостола – људи који вешто жале – хришћанска реприза античких хорова исконске грчке трагедије која је изникла из сличних стапања култа и драме“?¹⁷⁹⁹

Музика

За Радојчића није питање да ли су већ колико су „касноантичко позориште и византијски хиподроми утицали на нашу средњовековну културу“. У тражењу одговора на ово питање он напушта испитивање антике у средњовековном позоришту преко археолошких остатака, историјских докумената и старог сликарства и скреће пажњу на истраживање старе књижевности и музике како би дошао до елемената који ће „показати колико смо из те области античке културе примили и како смо их прихватили и нама прилагодили“.¹⁸⁰⁰

Радојчић ће, износећи преглед литургијских драма, споменути и да се у једној од њих, *Вернику*,¹⁸⁰¹ сачувао одјек музичке пратње – тзв. аквитанске неуме.

¹⁷⁹⁶ Прилози за историју најстаријег охридског сликарства, 121.

¹⁷⁹⁷ Исто, 122.

¹⁷⁹⁸ Исто, 123.

¹⁷⁹⁹ Исто, 124.

¹⁸⁰⁰ Од Дионисија до литургијске драме, 115.

¹⁸⁰¹ Исто, 116.

Односе између појединих уметности он није обухватио у целини нити уобличио до краја. Био је посебно концентрисан на однос књижевности и слике. Однос слике и музике третира ретко и кратко. Тако нпр. износи кратку констатацију да у сликарству Студенице „збивања тумаче ставови који су – у скоро надземаљској музици – сведени на свечану пантомиму литургије“.¹⁸⁰² На другој страни монашко сликарство у Светим Апостолима у Пећи, исказано музичким вредностима, „није музикално и није хармонично, оно делује као строго изречена молитва.“¹⁸⁰³

У Сопоћанима на фрескама *Успења, Рођења, Преображења, Поклоњења јагњету, Силаска у ад*, сваки „призор има свој основни тон скоро адекватан гласу у црквеној музици; та интонација као посебна светлост, прожима сваку појединост велике теме која дише својим животом“.¹⁸⁰⁴

У Краљевој цркви у Студеници се чини да мајстори који су је живописали „читају исти текст разним гласовима – и да од прозе стварају неку једноставну музику која садржини даје нову, сублимнију вредност“.¹⁸⁰⁵ Омиљени мотив ренесансе Палеолога – *Успење Богородице* – Радојчића „од краја XIII века неодољиво подсећа на финале велике опере у коме учествују tutti“.¹⁸⁰⁶

Музичка димензија у старом српском сликарству није везана само за поједине ликове или композиције. Радојчић налази храмове у којима су цели програми слагани по правилима музичког ритма. У Марковом манастиру појачавање ритма на почетку, у апсиди и на крају у Христу Логосу он је довео у везу са местима на којима се у тексту *Житија Светог Василија Новог* спомиње музика, односно местима на којима су се као „врхунац лепоте небеске литургије“ ујединиле „песме анђела са песмама светих“.¹⁸⁰⁷

У сликарствуи Каленића „извесна тиха занесеност мајстора опчињених лепотом боје, даје том сликарству интимни карактер камерне музике“.¹⁸⁰⁸ У једном

¹⁸⁰² *О чулима и чулности у српској књижевности с краја XII и из XIII века*, 218.

¹⁸⁰³ *Jugoslavia byzantina*, 78.

¹⁸⁰⁴ *Откриће Сопоћана*, 9 – 10.

¹⁸⁰⁵ *Краљева црква у Студеници*, 210.

¹⁸⁰⁶ *Грачаничке фреске*, 1974, 240.

¹⁸⁰⁷ *Фреске Маркова манастира*, 92.

¹⁸⁰⁸ *Српско сликарство*, 1969, 109.

касном интервјуу изјавио је да су „наши стари нарочито више ценили певану реч од говорне“.¹⁸⁰⁹

Истражујући сликарство 16. столећа закључио је да је уметност у сликарству овога времена спасао музички ритам. За пример наводи грачанички портал из 1570. године на коме је постигнуто јединство догме, лика и музике. Фреске 16. столећа су, пише, „заиста говориле и певале гледаоцима“, а „ми једва сричемо с напором ту синтезу мисли, облика и тона“.¹⁸¹⁰

На заједништво музике и сликарства Радојчић ће указати на неколико места у неким каснијим радовима. Поновиће процену сличну горе наведеној да још „нисмо довољно учитани у текстове старих писаца да у њима откријемо осећања иза речи и алузија које се односе на оно полифоно богатство неког јединства што живи иза цитата, њихове музике и њихове нама тешко достижне снаге виђења“.¹⁸¹¹ Извођење музике је видео као слично стварању или као метафору стварања у средњовековној ликовној уметности. И једно и друго почива на „способности репродуковања“.¹⁸¹² Али не само стваралаштво старих мајстора већ и посао савремених копииста Радојчић упоређује са извођењем музичких дела.¹⁸¹³ Кописту Милована Арсића хвали због тога што својим копијама даје „завидну чврстину, непосредност и извесну виталну музикалност“. Он постиже „сазвучја између оригинала и копије“.¹⁸¹⁴

Модел по коме би се решило прихватање старих дела од стране савременог посматрача такође је нашао у музици у којој је постигнута „она природна слобода да се нико не стиди да призна да воли стару музику“.¹⁸¹⁵

¹⁸⁰⁹ *Нема свршеног посла*, 48.

¹⁸¹⁰ *Зографи. О теорији слике и сликарског стварања у нашој старој уметности*, 1966. Наводимо по: Одабрани чланци и студије.1933 – 1978, 95.

¹⁸¹¹ *Белешка уз један цитат из Сопоћана*, 196.

¹⁸¹² *Исто*, 196.

¹⁸¹³ *Фреске средњовековне Србије*, 8.

¹⁸¹⁴ *Фреске Нереза*, каталог 7 Галерије Културног центра Београда, 1962.

¹⁸¹⁵ *Текстови и фреске*, 1965, 6.

Радојчићево виђење односа слике и текста се мењало кроз различите периоде његовог истраживачког рада. На почетку је био доминантан став да је слика само илустрација текста или да је литература инспирација слици, а затим је кроз осцилације дошао до схватања да су текст и слика паралелне, несводиве уметничке манифестације истог духа или два израза исте осећајности, исте естетске склоности и религиозне потребе, политичке намере, везане уз економске и техничке могућности друштва у целини или уз потенцијал одређене уметничке радионице. Средином шездесетих то ће суштинску несводивост речи и слика изразити реченицом да су речи „немоћне да изразе оно што је само кроз слику изрециво“.¹⁸¹⁶

Пре рата Радојчић је у једном раду тематизовао однос речи и слике у нашем сликарству уопште.¹⁸¹⁷ Широј или ужој теми односа фреске и текста, писања и сликања, облика и мисли, узора и дела Радојчић ће у наступајућим десетлећима посветити много рада и наслова.¹⁸¹⁸

У својим радовима Радојчић на значајна места поставља и за објашњење важних појава у старом сликарству користи реч „инспирација“. Најчешће уз реч „узор“, и у значењу веома блиском речи узор. Реч „инспирација“ је међутим нарочито честа у овоме тексту. Радојчић је, дајући јој и тиме наглашен значај, ставља у прву реченицу: „Главни извор сликарске инспирације у уметности Средњег века била је црквена књижевност.“ Она је давала и „садржину целокупној

¹⁸¹⁶ *Сликарство Сопоћана*, 1965. Наводимо по: Узори и дела старих српских уметника, 51.

¹⁸¹⁷ *Сликарство и књижевност у нашој уметности средњег века*, Уметнички преглед, књ. I, Београд 1937 – 1938, 357 – 360.

¹⁸¹⁸ Димитрије Богдановић је окарактерисао Радојчића као аутентичног научника обдареног способношћу да сагледа да је „култура средњег века пре свега јединствена духовна творевина“ и да у „ликовним уметностима дејствују они исти основни закони епохе који су одређивали и свако друго основно стварање књижевно и песничко, музичко или филозофско, религиозно и научно“. Уз то, по Богдановићу он је имао и знање за угледање о томе „како се чита средњовековни српски текст; каква се знања морају привести у то читање; каква научничка машта; какво неуморно друговање са овом литературом, у блењу над рукописима, у исчитавању и одгонетању старог језика“. Димитрије Богдановић, *Стара српска књижевност у делу Светозара Радојчића*, у: Зборник за ликовне уметности 15, (Нови Сад 1979), 15 – 18.

средњеveковној уметности“.¹⁸¹⁹ Инспирација сликара није потицала из свакидашњег живота, ни из природе. Сцене из свештене историје у њој су приказиване на основу Новог завета, али и апокрифа, некад и црквених драма. У касном средњем веку „сликари су почели да траже мотиве из литургијских обреда, молитава, песама, често и из учених теолошких расправа“. То је условило „губитак приповедачког тона“ у сликарству. Поређење Старог и Новог завета, односно тумачење неких делова у Старом као најаву личности и догађаја у Новом одразиле су се и на сликарство минијатура: у Минхенском псалтиру се нпр. спасилачки Мојсијев прелазак преко Црвеног мора ставља уз Христов силазак у рај.¹⁸²⁰

Алегоријска значења црквених зграда утицала су на „избор и на распоред мотива у живопису“. „Горњи део наоса претставља небо и рај, доњи део наоса и нартекс претстављају земљу и све што се на њој за нас чинило.“ Ипак, „композиције које су тумачиле идеје нису никада могле да потисну слике на којима су једноставно илустровани догађаји“. Из житија светитеља која су била „највише изложена утицајима лаичке литературе“ – митологије, романа, историје – потицали су „најживљи и најсвежији елементи у средњеveковном сликарству“.

Са текстовима из Византије одабирани су и преношени су у српску средину и живописни мотиви. Међутим, на домаће сликарство почиње да утиче и домаћа књижевност. Најпре се јављају поворке домаћих владара са њиховим портретима и исписаним именима.

„Доња зона живописа у нашим задужбинама била је доста брзо посрбљена.“¹⁸²¹ Веома брзо најугледнији међу српским светитељима уз приказе својих ликова на иконама и фрескама добијају и своја илустрована житија која се „инспиришу“ домаћом књижевношћу. Смрт Немањина, описана у његовом житију као смрт праведног монаха, и ликовно је приказана по тој шеми и „једино по портретима може се препознати да слика не претставља начин монашког умирања већ историјску слику. Смрт чланова династије упоређује се у каснијим житијима много ласкавије са смрћу Богородице“. Религиозни карактер житија не утиче само на начин илустровања него и на избор мотива: не слика се оно што је занимљиво

¹⁸¹⁹ *Сликарство и књижевност у нашој уметности средњег века*, 357.

¹⁸²⁰ *Исто*, 358.

¹⁸²¹ *Исто*, 359.

као историјски догађај већ оно што је са верског гледишта најважније, као нпр. погреб.

Те су фреске „драгоцени споменици стваралачких способности старих српских уметника, но, у исти мах (...) важни документи историје књижевности. По њима се види шта је из наших старих аутора у Средњем веку највише читано, јер то је било и најчешће и илустровано“.¹⁸²²

Слика и роман

Радојчић у предратном тексту *Минијатуре у српским Александридама*¹⁸²³ испитује однос лаичке литературе, дубоко укорене у антику, и српског средњовековног ликовног материјала, овде минијатура, које се налазе на њеним страницама. На почетку указује на историјско исходиште романа: Псеудо-Калистов забавни „романц, житије и повест велемоћног... великог Александра“, из 3. столећа, настао „по свој прилици у Александрији“, постао је кроз преводе на готово све језике културних народа средњег века „под пером каснијих преписивача, редактора и преводилаца“ налик на побожно житије. Након што је дао кратак осврт на општи историјат романа и такође укратко указао на места на којима се налазе ликовни прикази догађаја који су у њему описани, Радојчић прелази на обраду две српске илустроване *Александриде* из касног средњег века које су до времена писања Радојчићевог текста биле сачуване: старија из 14. столећа у Народној библиотеци у Београду,¹⁸²⁴ и млађа из 15. столећа у Народној библиотеци у Софији. У српском преводу *Александриде* који већ има сасвим хришћански карактер од старих узора остала су „многа занимљива места о дворском и витешком животу и понашању. Само тај високи ритерски тон нагло се губи у последњим главама романа. Александар после свих успеха и победа, пред смрт пада у тужна размишљања о ништавилу свега светскога“. И светогорски монаси и наше слике приказују

¹⁸²² Исто, 360.

¹⁸²³ *Минијатуре у српским Александридама*, Уметнички преглед, књ. I, Београд 1937 – 1938, 138 – 140.

¹⁸²⁴ Уништена у немачком бомбардовању Народне библиотеке 6. априла 1941.

Александра који се „хришћански“ опростио од своје властеле како на Страшном суду лебди између раја и пакла.¹⁸²⁵

Радојчић датацију београдског рукописа у 14. столеће поткрепљује податком да Данило упоређује Милутина са Александром, а Данилов први настављач Стевана Дечанског. Додаје и да један задарски документ из јануара 1389. године помиње српски превод *Александриде* уз друга дела витешке и дворске књижевности. Илустрације београдског рукописа истичу тај „феудални тон романа“, јер илустровани су само весели, за племића и ратника занимљиви призори. Они хришћански су изостављени.¹⁸²⁶

Обрађујући стил и технику београдског рукописа, Радојчић је дошао до закључка да је у приказу покрета сликар наиван, али исти сликар кад слика појединачне фигуре показује много више спретности „чак и извесну елеганцију“. То је разлог због кога међу илустрацијама доминирају прикази појединачних ликова. Код свих ликова београдске *Александриде* „редовно су одела сликана са већом пажњом него главе“. То је посебно очито код употребе боје: глава остаје као обичан цртеж док се боје користе за одећу. Та одећа је уз мало додатака одећа српског племства из 14. столећа каква се види и на фрескама Марковог манастира и у каранској Белој цркви. Сликара је мање занимало илустровање садржаја романа него приказивање нашег племићког живота у 14. столећу.¹⁸²⁷ Због тога је београдска *Александрида* подједнако важна „за нашу историју уметности и за историју културе“.

За разлику од београдске, у софијској *Александриди* из 15. столећа интерес сликара је више повезан са садржајем романа, а нарочито за трагични Александров завршетак. Разлика два сликара је најочигледнија у приказу гозбе која је у београдском рукопису приказана на два листа и испред архитектуре. На софијском у овој сцени нема свирача ни богате одеће, чему је, претпоставља Радојчић, разлог опасност од турске најезде. „У живопису наших цркава из турског времена

¹⁸²⁵ *Минијатуре у српским Александридама*, 138.

¹⁸²⁶ *Исто*, 139.

¹⁸²⁷ *Исто*, 140.

сачувала се и слика Александрова као илустрација познатог Даниловог сна о светским царевима.¹⁸²⁸

Обрађујући начине присуства антике у српском средњовековном животу и уметности, Радојчић као најизразитији пример за „псеудо-класицизам у духу западног феудализма“ наводи илустрације београдске *Александриде*.¹⁸²⁹

У тексту о фресци у Богородици Љевишкој¹⁸³⁰ која је у вези са једном од десет прича из романа о Јосафу и Варлааму у првом плану је тема из романа, а у другом њена веза са псалмом. Основни циљ рада је, међутим, тумачење једног сложеног детаља приказаног на фресци. Разрешењу претходи представљање жанрова лаичке књижевности који се читају у српској средњовековној дворској средини. Уз српске *Алекандриде* о чијим је илустрацијама писао пре више од десетлећа и по, он спомиње београдске и софијске *Приче о Троји*, незавршене рукописе у којима је преписивач оставио празна поља за илустрације. Уз ове средњовековне романе са античким темама, у средњовековној Србији су постојали преводи западњачких ритерских романа који ће преко Србије dospети и до Русије. У Русији ће се зборници са причама о Тристану, Ланцелоту и Бову звати „српске књиге“. У сваком случају, та је „забавна књижевност изазвала нарочиту врсту сликарства: илустрацију романа“. Иако су истраживања те врсте сликарства још увек у току Радојчић мисли да је већ сада јасно „да је та лаичка уметност, иако груба, технички несавршена, не нарочито самостална, баш својом актуелношћу, својом близином животу и менталитету средине, утицала и на црквено сликарство и на монументалну пластику феудалаца, на неке рељефе стећака“.¹⁸³¹ Радојчић констатује на основу анализе живописа по црквама у околини Скопља и у Херцеговини да је у нашем сликарству „од друге половине XIV века постојала посебна школа прожета тенденцијама лаичког племићког менталитета“. Врхунац овога правца су слике у Велућу где место светих „стоје сами племићи“, стилски слични портретима београдске *Александриде*.¹⁸³²

¹⁸²⁸ Исто, 141.

¹⁸²⁹ Улога антике у старом српском сликарству, 72.

¹⁸³⁰ Једна сцена из романа о Варлааму и Јосафу у цркви Богородице Љевишке, 1953. Наводимо по: Текстови и фреске.

¹⁸³¹ Једна сцена из романа о Варлааму и Јосафу у цркви Богородице Љевишке, 37

¹⁸³² Минијатуре у српским Александридама, 139.

Пре витешких романа у којима се пише о коњима, оружју, биткама, гозбама, забавама, женама и одећи у српској књижевности су се појавили романи супротних тенденција „у којима се истицала лепота усамљености и мудрост одрицања“. Такав је био роман о Јосафу и Варлааму. Роман је имао широку популарност – био је део средњовековне књижевности Грка, Словена, Арапа, Јевреја, Германа, Романа. Радојчић не сматра сувишним да спомене да је овај роман, који је некад приписиван Јовану Дамаскину а за кога се средином 19. столећа утврдило да је препричан живот Буге, драматизовао Шпанац Лопе де Вега, да га је пренео у спев у наполеонском добу Немац Рикерт и да су му неке делове обрадили Шекспир и Толстој.

Код нас је превод романа можда урађен још у 13. столећу како мисле руски аутори, премда су најстарији сачувани примерци из 14. столећа. У српско сликарство у Студеници је ликове Варлаама и Јосафа увео Свети Сава. После их срећемо у Милешеви, Грачаници.¹⁸³³ Светом Сави је Јосаф можда био и узор. Од српских писаца Варлаама и Јосафа први спомиње Данило II.¹⁸³⁴

¹⁸³³ Исто, 142.

¹⁸³⁴ Шири преглед присуства Индије у средњем веку у Србији изложио је Радојчић у чланку *Индија у нашој старој књижевности и уметности*, Међународна политика 115, Београд 1955, 13 – 14. Подлога на којој презентује мање-више фантастични лик Индије у нашој религиозној, житијској, историјској и романескној литератури све до народних песама и приказа личности везаних за Индију у српској уметности у српским рукописима и на зидовима цркава, је европска слика Индије од антике до краја средњег века. Од ваневропских уметности сем о индијској Радојчић је у једном новинском чланку писао и о персиској уметности поводом београдске изложбе „Антологија иранске минијатуре“. Персијска уметност нама није страна пошто је и овде царевао Оријент „са свим својим контрастима терора и благодати“. Па и кад се ослободио Турака, Београд је живео по „идеалима углађености и раскоши Оријента“.

И у време турске власти „уметност Истока привлачила је својим лепотама и хришћанске мајсторе, нарочито златаре и терзије“, али и понеког „попа преписивача“. (Јеванђеље из Краљева из 1608. са живо обојеним, „најтипичнијим“ оријенталним „руми“ орнаментом.) И у временима оштрих конфесионалних супротности понеки наш свети ратник настао је према ликовима са персијских минијатура.

Неће Радојчић пропустити да покаже да му је познато да Змај пева о Јусуфу и Зулејки, љубавном пару који је код нас у 19. столећу био инспиративнији од Ромеа и Јулије.

Персијске минијатуре у периоду од 15. до 17. столећа, као све велике уметности, имају „карактер универзалног стила (...) који законима своје структуре подређује сваку позајмицу са стране“. Ова уметност није блиска само оријенталцима и њиховим суседима. „Њен значај је свакако већи и њен изражајни језик је знатно разумљивији, универзалнији.“ Грчке вазе, кинески макимон, византијске или персијске минијатуре припадају истој категорији „високих уметности које су знале да се ограниче на линију, боју и површину, да се извесном искусном дисциплином одрицања одрже на висини духа, да не спадну на прозу рационалне, хладне имитације природе“.

Уметност једног животног стила. Поетични узорци који су инспирисали многе наше уметнике прошлог века, Политика, 8. новембар 1964, Култура-уметност, 8.

У Љевишкој се налази илустрација једне од десет прича које је Варлаам причао Јоасафу: прича о инорогу. То је прича о једном човеку који се, бежећи пред једнорогом, успео на дрво над провалијом које нагриза бели и црни миш, испод којег се налазе аспиде и але, али који на све заборави кад му из кошнице на дрвету у уста укапа мед. Ово је слика овоземаљских сласти: инорог је персонификација смрти, мишеви су дан и ноћ, дрво живот, четири аспиде стихије од којих је састављено људско тело, ждрело але ад, а капљице меда овоземаљске сласти. Текстом романа се на призренској фресци не може објаснити један младић са мачем.

Прича о једнорогу и њене илустрације срећу се и у псалтирима. Она је илустрована и препричана и у српском Минхенском псалтиру. Премда је везана за 143. псалм, у нашем псалтиру је стављена на сам почетак.¹⁸³⁵ За разлику од приказа у Љевишкој у коме има обиље детаља и који има развијену композицију у псалтирима су илустрације једноставније и са мање детаља. У псалму 143. се спомиње да Господ даје „спасење царевима и Давида слугу својега“ избавља од љутога мача. Ослањајући се делом на Буслајева, Радојчић разрешава однос текста романа и слике у Богородици Љевишкој: фреска није директна илустрација романа већ „коментар 143. псалма“. Радојчић текст завршава изражавањем наде да ће његово тумачење приче о инорогу помоћи да се протумачи и сцена на источном зиду исте просторије која је пандан овој.¹⁸³⁶

Слика и народна песма

Уз предратни рад о односу старе писане књижевности и наше средњовековне уметности свакако треба ставити и Радојчићев послератни рад о односу усмене народне књижевности и старе ликовне уметности.¹⁸³⁷ Спис почиње податком да су наши научници 19. и прве половине 20. столећа – И. Руварац, С. Станојевић, С. Новаковић – посветили неколико значајних радова усменој

¹⁸³⁵ Једна сцена из романа о Варлааму и Јоасафу у цркви Богородице Љевишке, 145.

¹⁸³⁶ Исто, 147.

¹⁸³⁷ О неким заједничким мотивима наше народне песме и нашег старог сликарства, 1953. Наводимо по: Текстови и фреске, Нови Сад, 94 – 115.

књижевности, али да се само Д. Витковић бавио питањем „у којој су мери дела ликовне уметности инспирисала певаче народне епике“.¹⁸³⁸

Сложеност проблема којим у овом чланку Радојчић мисли да се бавити огледа се у следећем: „Све што је сликано и вајано, о томе је и писано. Тешко је за извесне мотиве утврдити да ли су пренесени директно из писане књижевности у песму, или је мотив из житија, апокрифа или приче прво прешао у сликарство – у њему стекао широку популарност – и са фреске, или минијатуре, пренесен у песму.“

Радојчић износи места из народних песама у којима се помињу дела ликовне уметности. Код архитектуре ситуација је прилично једноставна: Филип Вишњић у песми *Свети Саво* нетачно наводи старе задужбине, а прецизно оне подигнуте у западним крајевима у 16. и 17. столећу. Прецизно набрајање старих владарских манастира у песми *Милош у Латинима* упућује Радојчића на закључак да је ова песма настала у манастирској средини где су били добро познати текстови житија.¹⁸³⁹ Песме описују начине зидања цркава. Орнаменти са фресака преношени су у шаре на одећи. Св. Ђорђе и његов зеленко у песми *Ко крсно име слави оном и помаже* директно су у песми описивани по изгледу на фрески.¹⁸⁴⁰ Песма *Московски дарови и турско ударје* бележи тачну историјску чињеницу да су се драгоцености из наших манастира склањале у Русију. У песми *Зидања Раванице* и у опису лепота хиландарске цркве песник узима доста слободе.¹⁸⁴¹ Претеривање песника у опису може се, како Радојчић мисли, схватити као намерно настојање да се лепота Хиландара уздигне у надземаљску лепоту Новог Јерусалима, чији је опис у 102. псалму исписиван и око Христа у калоти храма.

О односу сликарства и народне поезије теже је говорити јер се сликарство ређе спомиње у песмама и због тога што је њихов однос често реципрочан. Мотив *Три јеврејска младића у пећи огњеној* јавио се у нашем сликарству у 14, а био је нарочито чест у 16. и 17. столећу.¹⁸⁴² Њихова песма у пећи додавала се псалтирима и били су представљани у циклусу чуда арханђела Михаила, а сцена је била део

¹⁸³⁸ Исто, 95.

¹⁸³⁹ Исто.

¹⁸⁴⁰ Исто, 96.

¹⁸⁴¹ Исто, 97.

¹⁸⁴² Исто, 99.

литургијских представа. Мотив праведника који не може да изгори утицао је на песме *Цар Константин и ђаче самоуче* и *Душан хоће сестру да узме*.¹⁸⁴³

Сви ови мотиви могли су ући у народну песму или преко слике или преко текста: Радојчићу је „вероватније да је у том процесу преношења мотива слика имала важнију улогу“.¹⁸⁴⁴

Има детаља у песмама који су директно узети из ликовне уметности: анђео који са неба српском деспоту Стефану доноси у Манасији инсигније власти постао је за славске домаћине у песми *Како се крсно име служи* анђео чувар. „Тако протумачена фреска прешла је у стихове народне песме.“

Радојчић претпоставља да је Јустинијанов златник са приказом крилате Нике био предлојак за опис Св. Владимира са анђелима који га штите од Владиславове заседе по *Барском родослову*.¹⁸⁴⁵

И детаљ пробадања анђела на вратима цркве у песми *Урош и Мрњавчевићи* не описује фреску, али показује место фреске: анђели су се и на Марковом манастиру и на Андреашу налазили приказани уз улазна врата као чувари и као они који бележе грехове оних који улазе у цркву. Радојчићу се не чини „сувише смело тумачење“ да је нека сабљом засечена фреска анђела подстакла грађење песничке слике. Вукашин у песми *Женидба краља Вукашина* као да је описиван по фрескама из Арханђеловог манастира у Прилепу или из Псаче, на којима је приказан као ситан и мршав.

Ови примери показују колико је „слика – сама по себи без своје историске или теолошке садржине – могла да утиче на уобразиљу певача“.¹⁸⁴⁶

Прелазећи на велике композиције дидактичке садржине, Радојчић износи податке који се односе на рецепцију слика и прихватање интенција које су им биле имплицитне. Он констатује да „поучна вредност живописа није била дугог века“. Разлози су у генерацијском и социјалном јазу: често су „садржине слика и шире тенденције сликарства млађим генерацијама остајале незанимљиве, а понекад и несхватљиве“. Са друге стране су „велики циклуси фресака из наших манастира

¹⁸⁴³ Исто, 100.

¹⁸⁴⁴ Исто, 101.

¹⁸⁴⁵ Исто, 102.

¹⁸⁴⁶ Исто, 103.

XIII и XIV века“, који су били намењени двору, племству и високом клиру оставили мало трага у народној поезији која се обраћала најширим круговима народа.¹⁸⁴⁷

Од великих композиција дидактичке садржине највише се истицала фреска *Страшног суда*. У народној песми се тај мотив јавља само у *Огњена Марија у паклу*, с тим да је опис пакла везан уз стару књижевност, а не сликарство које га приказује богатије него књижевност.¹⁸⁴⁸

Модел за преношења слика у народну поезију Радојчић налази у Вуковом *Речнику уз одредницу Гаван*.

Целина Страшног суда са фресака није се као садржај јављала у народним песама, али јесу поједини детаљи, попут мотива као пергамент савијених небеса за који Радојчић процењује да је пре у народну епiku доспео из сликарства него из Библије.

Роксандина клетва клиру које је Душан подмитио у песми *Душанова женидба* инспирисана је са фресака Страшног суда.¹⁸⁴⁹

С обзиром на тежину грехова и слојеве друштва којима су припадали грешници, Радојчић код нас разликује три типа Страшног суда: дворски, који се приказује у владарским манастирима 13. и 14. столећа, затим монашки, који се слика од 13. до 16. столећа, и сеоски тип, који се понавља у разним варијантама од 16. до 19. столећа. На народне песме утицала су два млађа типа. На песму о Огњеној Марији утицале су слике последњег типа и асортиман грехова везан уз ниже слојеве; овде Радојчић уз тучу, одоравање туђе њиве, пијанство као грех спомиње и јатаковање и хајдучију. У милешевској новој припрати сачувана је фреска са монашким типом Страшног суда из 13. столећа на којој је приказано како се у пакао терају владари, врх црквене хијерархије, али и попови и монаси.¹⁸⁵⁰

Радојчић је мишљења да је на песме у којима се спомиње Страшни суд, као и на песме у којима се помиње „небеска литургија“ утицало наше монаштво. Веза

¹⁸⁴⁷ Исто, 104.

¹⁸⁴⁸ Исто, 105.

¹⁸⁴⁹ Исто, 107.

¹⁸⁵⁰ Исто, 108.

небеских и земаљских прилика објашњавана је лаицима помоћу сликарства 16. столећа које је настало у „знатном културном полету обновљене Патријаршије“.

На Пајсијево *Житије цара Уроша* утицала је народна уобразиља као и на његове приказе у сликарству.¹⁸⁵¹ Док је у средњовековном српском сликарству био приказиван као висок снажан младић, он под утицајем песничке синтагме „нејаки Урош“ почиње да се у „турском периоду“ приказује као кржљавац (Света Тројица у Пљевљима).

Радојчићу је природно да, с обзиром на тематику јуначких песама, црквени сликарски мотиви блиски ратничком животу више на њих утичу. Вуковићев *Зборник* из 1536. године са текстом легенде о Св. Ђорђу служио је сликарима 16. столећа као приручник. Циклус у црквици Св. Ђорђа у Ломници код Шековића исликан је по тексту Вуковићевог *Зборника*.¹⁸⁵² Радојчић наводи да је Новаковић претпостављао утицај текста из *Зборника* на народне приче и песме о Св. Ђорђу, али није узео у обзир да и слике могу бити посредници у преношењу мотива из писане у усмену књижевност. Радојчић наводи паралелу између приказа Св. Ђорђа и Св. Димитрија како јашу паралелно и како се љубе са народном песмом *Краљевић Марко и Вила*, уз подсећање да се у париској Националној библиотеци налази арапска минијатура из 12. столећа са приказом љубљења побратима на камилама.

Лаичка иконографија је сачувана код нас у „бедним фрагментима“, али би се могла „донекле реконструисати по остацима у црквеном живопису, по илустрацијама романа и по иконографији оних хроника које су нашим читаоцима средњег века биле приступачне“.¹⁸⁵³ За пример у којој мери је лаичка иконографија могла да пружи садржину епском мотиву Радојчић узима песму *Краљевић Марко и соко*. „Песма Краљевић Марко и соко двоструко је везана за узор из ликовне уметности.“ Овај литерарни мотив је настао преко тумачења ликовног приказа, а у нашу епiku је ушао вероватно преко минијатуре. Орао који прави хлад среће се у легендама тројице светаца на Западу и уз цара Маркијана на Истоку, а налази се у хроникама Константина Манасеса. Маркијана је орао заштитио од вандалског

¹⁸⁵¹ Исто, 109.

¹⁸⁵² Исто, 110.

¹⁸⁵³ Исто, 111.

кнеза који је орла изнад његове главе протумачио као знак да ће Маркијан постати цар.

Оно што је увек давало пуну димензију Радојчићевим иконографским истраживањима, уз тражење паралела са Западом, је тражење корена одређеног мотива у антици. Од антике је мотив цара са орлом чест. А. Алфелди у својој студији о ношњи и инсигнијама римских царева наводи два примера на новцу.¹⁸⁵⁴ Маркијанов новац нема орла, али Маркијанов ступ у Цариграду има капител са орловима што је можда изазвало легенду. Радојчић износи претпоставку да је у преношењу мотива из минијатуре у нашу песму одређену улогу играла и сличност имена Маркијана и Марка. Уз то, обојица су заспали болесни. Са пуно резерве Радојчић износи закључак да је „текст хронике само донекле утицао на нашег певача, а да је сликом истакнут приказ, сасвим слободно протумачен, узет као основни мотив песме“. Песник слици приступа са типичним народним менталитетом: орао се у Манасесовој анегдоти тумачи симболички, српски певач фабулира без симболике. Он царску птицу орла замењује витешком – соколом, а уместо симболике он пева о пријатељству јунка и птице, које ће, како каже Радојчић, „још лепше“ бити искоришћено у песми *Диоба Јакишића*.

Ликовна слика је столећима остајала неизмењена „а интерпретације њене садржине мењале су се“.¹⁸⁵⁵ Над Одисејом је док спава била сова. Над Александром у битци код Гаугамеле лебдео је орао. На Хадријановом новцу је приказ цара на кога слеће орао. Све су то спољне форме „која је у другим срединама и у другим временима добијала своју нову од узора независну садржину“.

Своја испитивања која су претходила настанку овога текста Радојчић види као „незахвалан и тежак посао. У њима се преплићу проблеми разних наука и проблеми разних епоха“. Он се, међутим, нада да је успео у овом чланку да покаже да се за проучавање наше народне поезије „као компаративни материјал морају употребити и споменици ликовне уметности“.¹⁸⁵⁶

¹⁸⁵⁴ Исто, 113.

¹⁸⁵⁵ Исто, 114.

¹⁸⁵⁶ Исто, 115.

Непосредна тема чланка *Портрет младића на довратнику у српском сликарству XV века*¹⁸⁵⁷ појављује се тек на крају на подлози изграђеној од иконографске студије и одјека иконографских мотива најпре у савременој, а затим у народној поезији.

Радојчић указује на то да су најстарији мотиви који су се јављали око врата или у вратима у српској средњовековној уметности били арханђели у разним варијантама. Затим се од 14. столећа око врата живопису апостоли Петар и Павле као оличења Синагоге и Цркве, после њих ктитори, и на крају Свети Зосим и Марија Египатска.

Најсталнији мотив на вратима био је орнаментални крст са криптограмима на степеницама које су симбол Голготе. Тај крст има више значења, а од 5. столећа био је познат као новозаветни симбол старозаветног знака на јеврејским вратима у Египту. Због тога су ти крстови имали моћ профилаксе и били су увек тамноцрвени.¹⁸⁵⁸

Са приказима идеја жртве у средњовековним византијским црквама Радојчић најпре повезује поезију младог Мајаковског и српску народну песму *Бакон Стеван и два анђела* и на крају закључује да је у српском сликарству из „јакко измешаних старозаветних традиција и новозаветних тумачења мотива о жртвовању детета створен један иконографски мотив“ недавно откривен у Грачаници и Константину и Јелени у Охриду.

У Грачаници у зазиданим вратима ђаконикона откривен је портрет Тодора, сина Ђурђа Бранковића и Јерине. Пресликан је око 1429. преко крста из 1321. године. Тодор је под под утицајем старозаветног сујеверја о обнови порушеног Јерихона сахрањен под праг¹⁸⁵⁹ у Грачаници која је већ 1383. и 1388. године била паљена и рушена од Турака. Место његовог гроба и његовог портрета условила је нада у обнову. И у западним вратима црквице Светог Константина и Јелене насупрот крсту живописан је портрет детета.¹⁸⁶⁰

¹⁸⁵⁷ *Портрет младића на довратнику у српском сликарству XV века*, (прво објављивање на руском 1973), Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978, 241 – 247.

¹⁸⁵⁸ *Исто*, 243.

¹⁸⁵⁹ *Исто*, 246.

¹⁸⁶⁰ *Исто*, 247.

Слика и свештена литература

Знатан део монографске обраде иконе *Хвалите Господа* на којој је приказан садржај 148, 149 и 150. псалма¹⁸⁶¹ усмерен је на историјат старозаветног мотива са иконе, на његове паралеле у живопису и у минијатурама – нпр. у припрати Леснова и у Минхенском псалтиру, те на однос српских и руских икона са мистичко-дидактичким мотивима. Радојчић даје и исцрпан историографски приказ погледа на ову тему коју је обрађивао најпре Буслајев, а после њега Кондаков, Сштиговски, Мије и на крају чешки историчар уметности Мисливец.

На икони се сликом не тумаче само стихови већ приказују и речи које је тешко сликом представити, попут земље или бездана.¹⁸⁶² У илустрацијама земаљских бића кучевишки сликар се више него на текст Светог писма ослања на текстове романа и физиолога. Он приказује човека са главом на прсима (морски човек), кинокефала и патуљка. „У садржину икона строго теолошке тенденције уметана (је) множина ситница из тадашње учене и забавне литературе.“ Радојчић наводи мишљење Буслајев да се средњевековно схватање природе „на православном истоку држало до XVII века“.¹⁸⁶³

Кад су 1932. године у Марковом манастиру очишћене фреске у најнижем појасу које је бугарски митрополит Максим из Скопља 1894. године премазао масном бојом мислећи да је на њима приказана галерија Немањића, отворио се проблем ко су ликови у приказаној колони пошто су натписи били уништени.¹⁸⁶⁴ Ни Л. Мирковић, „сигурни познавалац иконографије“ није успео да их ваљано протумачи – за њега је то био низ старозаветних царева.¹⁸⁶⁵ Петковић у *Прегледу црквених споменика кроз повесницу српског народа* понавља стару хипотезу да се ради о приказу ктитора цркве и чланова њихових породица.

¹⁸⁶¹ *Икона „Хвалите Господа“ из Црквеног музеја у Скопљу*, Гласник Скопског научног друштва XXI, Скопље 1940, 109 – 118.

¹⁸⁶² *Исто*, 112.

¹⁸⁶³ *Исто*, 114.

¹⁸⁶⁴ *Фреске Маркова манастира и живот св. Василија Новог*, 1956. Наводимо по Текстови и фреске, 76 – 93.

¹⁸⁶⁵ *Исто*, 77.

Радојчић колону из Марковог манастира повезује са сличним поворкама светаца у Св. Николи над Треском, у Трескавцу и у Св. Атанасију у Костуру. Он претпоставља да је приказ Христа као цара, Богородице као царице, а светаца у одећи принчева – настао на основу текста који је у другој половини 14. столећа у Македонији „био изгледа нарочито много читан“. Радојчић је идентификовао тај текст као *Житије Св. Василија Новог* и он жели овим радом да докаже да је „целокупна неуобичајена концепција распореда и садржине фресака у Марковом манастиру (...) илустрација свечаности у Новом Јерусалиму, односно небеске литургије, како је описана у Животу св. Василија Новог“ која се пре увек приказивала у куполи.¹⁸⁶⁶ Спуштање небеске литургије у приземну зону је одступање које Радојчић повезује са *Житијем Св. Василија Новог*.

У *Житију* се у глави 107 наводи да је Господ, „кад се завршило збориште грешних“, са престола заповедио да се пред њега донесе сва „схватљива“ (гностос, *inelligibilis*) и небеска одежда да је као чинове и части подели светима. Најпре је венац и одећу по византијском дворском протоколу примила Богородица, а затим апостоли и остали свеци. Након што је све почастио и обукао, Христ их позива „у цркву његове славе да служе“.¹⁸⁶⁷ На основу глава *Житија* од 107 до 112 може се закључити да доњи појас у цркви Марковог манастира представља небеску литургију у Новом Јерусалиму, и да су личности у принчевским оделима свети који су одела добили од Христа.¹⁸⁶⁸ На истој идеји почива и приказ на мозаицима у Сан Аполинаро Ново у Равени. Догађај који је уследио после овога, прелазак из Новог Јерусалима у палату Сиона, приказан је у калоти припрате. Мирковић није препознао да је у калоти приказан Христ Премудрост, а не Пантократор.¹⁸⁶⁹ Уз њега су за припремљеном трпезом хорови анђела, патријарха, ђакона, монаха. У глави 112 *Житија* описује се гозба после небеске литургије. „За трпезама они су јели `бесмртна јела` и опијали се `неким божанским пијанством`. Духовном изменом мењали су се испуњавајући се премудрошћу и благодати скривених тајни

¹⁸⁶⁶ Исто, 79.

¹⁸⁶⁷ Исто, 81.

¹⁸⁶⁸ Исто, 82.

¹⁸⁶⁹ Исто, 83.

духовних“.¹⁸⁷⁰ Слика прецизније од житија описује врсту духовне хране – ужива се у сазнању мудрости.¹⁸⁷¹ Испод Христа-Софије на дуги је у сегментима седам обнажених анђела који су дарови Светог духа. У осмом сегменту, испод Христове деснице, је цар Соломон.¹⁸⁷²

Дуги опис свечаности Новог Јерусалима у сликаном програму у цркви Св. Димитрија прати градација Христа од „цара над царевима“ у куполи, преко Христа „великог архијереја“ у апсиди, до Христа „Логоса“ у припрати.¹⁸⁷³ Радојчић наводи да су иконографску тему Христа, који се од 4. столећа повезује са Мудрости из прича Соломонових, обрађивали Флоровски, Стефанеску, Грабар, Иванка. У старој српској уметности она се приказује разнолико: у Сопоћанима је Христ Премудрост приказан у јерусалимском храму као дечак „испред седам стубова мудрости који су на Западу од времена Хонорија Отенског (прва пол. 12. века) тумачени као седам дарова Св. Духа“. Премудрост је приказивана и као девојка, античка персонификација Софије, али ипак најчешће као Христос који је инкарнација Мудрости. Доказана је чињеница „да су цркве св. Софије првобитно посвећене Христу“. На неговање ове теме у Македонији свакако је утицала чињеница да је охридска катедрална црква била посвећена Софији.¹⁸⁷⁴

Приказивање Христа Мудрости на разне начине чини заснованом претпоставку да у Охриду није „постојала нека одређена икона или фреска“ која би била обавезујући узор. Радојчић као узор Христу Логосу из Марковог манастира види Христа анђела Великог савета из следеће куполе Перивлепте из 1295. године.¹⁸⁷⁵ Радојчић приказ Христа Премудрости и у Марковом манастиру и у Перивлепти назива „небеско Вазнесење“ која у себи обједињује „две сцене теофаније после Суда: сцену узношења и сцену примања одабраних у царство небеско“.

„Сувише компликована и сувише супротна уобичајеним решењима сликане црквене декорације, ова велика тема Марковог манастира није се, изгледа, касније

¹⁸⁷⁰ Исто, 84.

¹⁸⁷¹ Исто, 85.

¹⁸⁷² Исто, 86.

¹⁸⁷³ Исто, 87.

¹⁸⁷⁴ Исто, 88.

¹⁸⁷⁵ Исто, 89.

никада у целини поновила.“¹⁸⁷⁶ „Други мајстор“ који је радио ове фреске подсећа Радојчића на дечанског мајстора Срђа.

Циклус небеске литургије у доњој зони као и циклус Богородичиног Акатиста који почиње у апсиди и кружећи преко сва четири зида завршава у апсиди храма осмислила је „иста генерација образованих теолога“.¹⁸⁷⁷

У коначној сцени „Христа окруженог даровима Духа слика је знатно компликованија од текста Живота“. Текст *Житија* послужио је „само као повод да се кроз њега изрекну знатно сложеније идеје“. У Марковом манастиру *Живот Св. Василија Новог* повезао је и развио две „раније одвојено сликане теме: тему небеске литургије и тему премудрости“.¹⁸⁷⁸

Радојчић се на крају нада да је успео да изнесе идеје које су биле основа „ових заиста необичних фресака“.

У фусноти којом завршава текст Радојчић наводи да је његово повезивање фресака Марковог манастира са *Житијем Св. Василија Новог* 1958. године оспорио Л. Мирковић. Он се вратио свом старом тврђењу да је поворка у првом појасу галерија старозаветних личности, не водећи рачуна о томе да су у Македонији откривене фреске на којима су уз идентичне ликове сачувани и натписи са именима представљених светих ратника и мученика.¹⁸⁷⁹

Однос Старог завета, његових коментара, житија српског светитеља и на крају ликовног дела, а затим формирање иконографског типа на основу коментара, претходног стања у тематици приказа и стицаја историјских околности, тематизовао је Радојчић у чланку *Епизода о Богородици – Гори у Теодосијевом `Животу св. Саве` и њена веза са сликарством XIII и XVI века*.¹⁸⁸⁰

Теодосије најпре пише у *Житију Светог Саве* да Богородица – Гора, од које се „Христос-Камен одвалио и разбио у прах идоле“, саветује у сну Св. Саву да „иде на дело“ на које је позван. Богородицу – Гору Теодосије је преузео из

¹⁸⁷⁶ Исто, 90.

¹⁸⁷⁷ Исто, 91.

¹⁸⁷⁸ Исто, 92.

¹⁸⁷⁹ Исто, 93.

¹⁸⁸⁰ *Епизода о Богородици-Гори у Теодосијевом „Животу св. Саве“ и њена веза са сликарством XIII и XVI века*, 1957. Наводимо по: Текстови и фреске, Нови Сад, 116 – 127.

коментарисаног текст пророка Данила у коме се Богородица тумачи као гора, а камен као Христос из сна цара Навуходоносора.¹⁸⁸¹ Описујући потом Савин боравак у солунском Филокалу, Теодосије бележи да је Сава поклатио манастиру две иконе: икону Христа и икону Богородице – Горе. На крају Теодосије и, на први поглед бесмислено, подизање Жиче од стране Св. Саве и његовог брата повезује са Навуходоносоровим обнављањем кумира.¹⁸⁸²

Радојчић не прихвата мишљење Кондакова да се Богородица – Гора као иконографски тип појавила тек у 16. столећу под утицајем Запада. Он доказује да је иконографски мотив Богородице – Горе и Христа – Камена већ у 13. и 14. столећу био формиран и као доказ наводи њихове приказе у охридској Богородици Перивлепти, Старом Нагоричину, а претпоставља да постоје и у недоступним деловима дечанског живописа.¹⁸⁸³ Овом аргументу додаје и присуство овог мотива у псалтиру Хлудова из 9. столећа као илустрације 68. псалма који је коментарисан речима пророка Данила. Сваки од горе наведених примера је „сликана имитација рељефа на ограниченом пољу медаљона“.¹⁸⁸⁴ Теодосије изричито наводи да је по наруџби Св. Саве у Солуну Богородица – Гора сликана као монументална икона. Ово је један од аргумената на основу кога Радојчић коригује мишљење Кондакова да овај тип Богородице настаје на Западу у 16. столећу. Радојчић Богородицу – Гору неуобичајено сложеним захватом повезује са оштећеном хиландарском иконом Богородице у варијанти слободније Одигитрије која подсећа на охридску Богородицу – Психосострију. Премда се у оштећеном натпису на хиландарској икони налази и реч „стена“, а не „гора“ Радојчић одбацује могућност да је реч о типу Богородице стене из акатиста.¹⁸⁸⁵ Он налази да су ликови Богородице и Христа укомпоновани у мотив Богородице-Психосострије и да су цариградског порекла. У разрешењу односа иконографских типова Радојчић даје посебни значај историјским документима. Цариградски манастир Психосострије је за време Латинског царства био млетачки, а касније га је Андроник II Палеолог поклатио

¹⁸⁸¹ *Епизода о Богородици-Гори у Теодосијевом „Животу св. Саве“ и њена веза са сликарством XIII и XVI века*, 116.

¹⁸⁸² *Исто* 118.

¹⁸⁸³ *Исто* 118.

¹⁸⁸⁴ *Исто*, 120.

¹⁸⁸⁵ *Исто*, 121.

охридском архиепископу Григорију.¹⁸⁸⁶ Охридске иконе Богородице – Психосострије показују како је изгледала главна култна слика цариградског манастира. У тумачењу начина на који је иконографски тип Богородице – Психосострије доспео у српску уметност Радојчић наглашава контакте Светог Саве са византинским манастирима које држе Латини. „Судећи по живом интересу који је св. Сава показивао нарочито за манастире под латинском управом, смели бисмо претпоставити да је он посећивао и цариградски манастир Психосострије.“ Св. Сава станује у манастиру Евергетиде док га држе монаси Монтекапина. Латинском Филокалу поклања иконе. Радојчић закључује да је Богородица – Гора била једна од варијанти Богородице – Психосострије.¹⁸⁸⁷

Радојчић икону датира у 16. столеће и претпоставља да је копија знатно старијег узора из касног 13. или раног 14. столећа. Он констатује да хиландарска икона Богородице – Горе нема везе са истовременим руским иконама истог типа које су претрпане симболима. Она уз разиграног Христа, који подсећа на иконе македонских мајстора, има у типу Христове главе и његовој кошуљи са белим украсима сличности са италовизантијским мајсторима, али у њој нема тврдоће италокритских „мадонера“, као ни руске теолошке спекулације.¹⁸⁸⁸ Руси сликају Богородицу као визију, Срби реалан приказ мајке са немирним дететом на којем тек позадина алудира на симболичну садржину мотива. „Основна црта српских икона – реализам, задржао се чак и на мотиву који тумачи пророчанство и визију.“ То је време у коме је Хиландар био најјачи центар у коме су се још умеле да одржавају „традиције и квалитете старе високе уметности XIII и XIV века“.¹⁸⁸⁹

Радојчић на основу стилских карактеристика претпоставку В. Р. Петковића да је сликарство хиландарске трпезарије Г. Митрофановић извео угледајући се на неко илустровано Теодосијево житије Светог Саве не сматра основаном; у Митрофановићевом раду из 1621. „нигде се не осећају, нити у иконографији нити у стилу, елементи уметности XIII или XIV века“.¹⁸⁹⁰ Међутим, закључује Радојчић, Теодосијеви описи су сликовити и његово дело је дело човека који с посебном

¹⁸⁸⁶ Исто, 122.

¹⁸⁸⁷ Исто, 123.

¹⁸⁸⁸ Исто, 125.

¹⁸⁸⁹ Исто, 126.

¹⁸⁹⁰ Исто, 126.

пажњом описује и тумачи уметност свога доба, и које може понудити још неке одговоре на „сложено питање међусобних односа између наше старе књижевности и уметности“.¹⁸⁹¹

Испитивање највеће композиције Страшног суда у старој српској уметности о којем пише у чланку *Милешевске фреске Страшног суда*¹⁸⁹² Радојчић почиње техничким истраживањем сликарске подлоге, дебљине њеног слоја, састава материјала, начина обраде у спољној припрати милешевског храма у коме су сцене другог Христовог доласка изведене, а завршава стилским истраживањима која ће поткрепити његову тезу да су досадашња датирања овога циклуса у турски период – 16. и 17. столеће – нетачна, премда спољне приправе стварно нема на моделу Милешеве коју Владислав у ктиторској композицији држи у рукама.¹⁸⁹³

Пре Милешеве уобичајено је било да Страшни суд буде живописан на западном зиду храма. У Милешеву је цела просторија испуњена сценама другог Христосовог доласка. Распоред живописа је готово дословно изведен према следу текста. Христ који по тексту долази са истока изведен је на источном зиду. Лево од њега је пакао, десно рај, а на западу наспрам судије су море и земља. Сцене на своду могуће је тек делимично реконструисати.¹⁸⁹⁴

За разлику од сцена Страшног суда које су приказиване само на једном зиду, у милешевској спољној припрати немир сцена из пакла и блаженство раја приказан је кроз наговештај, споредно, док је највећи простор дат поворкама „стараца, царева, епископа и монаха које анђели гоне у пакао“. Пажња у приказу везана је за сам „процес суђења и одвајања праведника од грешника“.

Радојчић проналази да текст по којем су изведене фреске у Милешеву није онај који је послужио као узор мајсторима у Сопоћанима, Љевишкој, Грачаници или Дечанима – на којима су прецизни прикази пакала са сценама кажњавања сваког грешника специфичном казном. Сцене приказане у овим црквама које су имале узор у описима пакла у *Житију Св. Василија Новог* су „забављале и плашиле

¹⁸⁹¹ Исто, 127.

¹⁸⁹² *Милешевске фреске Страшног суда*, 1959. Наводимо по: Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978, 182 – 189.

¹⁸⁹³ Исто, 182.

¹⁸⁹⁴ Исто, 183.

средњовековног човека задовољавајући његову радозналост о приликама у паклу“. Пред сликарима спољне припрате у Милешеви стајао је текст „знатно виших квалитета“ – беседе Св. Јеврема Сирског. Св. Јеврема не занимају муке. Његова тема је напуштање, растанак. „Немилосрдност анђела није нарочито истакнута, исто тако ни изглед грешника није јаче карикиран.“¹⁸⁹⁵

Студија „*Чин бивајем на разлученије души од тела*“ у монументалном сликарству XIV века¹⁸⁹⁶ почиње признањем аутора да је у једном ранијем чланку¹⁸⁹⁷ изнео нетачну претпоставку да је живопис на зидовима ходника црквике у пиргу Св. Ђорђа и опширни циклус загонетних фресака у отвореном нартексу Свете Софије у Охриду илустрација варијанте *De arte beate moriendi*.¹⁸⁹⁸ Након што је посветио више пажње опширним натписима на фрескама и у једном и у другом храму, Радојчић је установио да се ради о илустрацијама *Аколутије* која се приписује Андрији Критском. Аколутија је текст који се чита самртницима кад тешко умиру и подсећа на западњачке текстове о вештини умирања, који су у односу на грчки текст наивни и мање укусни. Поезија *Аколутије* се стално „враћа на исти мотив: молитву смртника и, касније, његове душе да се избаве од мука паклених; ти стихови никако нису подесни за илустровање“. ¹⁸⁹⁹ Према броју песама циклус би требало да има 32 сцене – које и има на једној руској икони из 17. столећа.¹⁹⁰⁰ За идентификацију сцена у Хиландару и Охриду на којима су грчки натписи Радојчић се служи управо том руском иконом на којој су сви стихови и све илустрације.¹⁹⁰¹ Од дванаест сцена у Хиландару није му пошло за руком да разреши до краја сцену са непогребеним лешом кога једу пси и коме гавранови у грангињолској сцени копају очи. Иако ова сцена на први поглед одговара стиховима *Аколутије*, Радојчић због присуства неких иконографских детаља на њој и начина њихове ликовне обраде налази разлоге да јој узор види у најстаријим

¹⁸⁹⁵ Исто, 184.

¹⁸⁹⁶ „*Чин бивајем на разлученије души од тела*“ у монументалном сликарству XIV века, 1961. Наводимо по: Текстови и фреске.

¹⁸⁹⁷ Уметнички споменици манастира Хиландара, 180 – 181.

¹⁸⁹⁸ „*Чин бивајем на разлученије души од тела*“ у монументалном сликарству XIV века, 57.

¹⁸⁹⁹ Исто, 58.

¹⁹⁰⁰ Исто, 59.

¹⁹⁰¹ Исто, 60.

илустрацијама искушења Св. Антонија Пустуњака или њему сличног свеца које су само прилагођене тексту „чина“.¹⁹⁰²

Након иконографске обраде Радојчић приступа формалној анализи. „Судећи по самој конструкцији композиције може се претпоставити да су хиландарске фреске настале према неким знатно старијим минијатурама бољих квалитета.“

Узроке појаве овога мотива Радојчић не своди само на спољне утицаје: „У својим најтежим кризама источно-хришћанска уметност тражила је ослонаца и инспирације у идејним и књижевним вредностима текстова. Скоро исти процеси наглог литераризовања сликарства појављују се у византијској уметности XIV века и у руској уметности XVII века.“

На основу анализе хиландарских и охридских фресака Радојчић је дошао до закључка да оне својим архаизмом упућују на то да су се „извесни процеси неколико пута понављали у дугој историји византијског сликарства“. Узори за наше фреско-циклусе 14. столећа настали су у 10. и 11. столећу у време цветања византијске уметности, па се према томе треба довести у питање горенаведена теза Кондакова да је наглашено присуство литерарног у византијском сликарству сигурни весник „краја и коначне дегенерације“.¹⁹⁰³ Радојчићево мишљење је да су се литерарне теме формирале у свом одговарајућем амбијенту – минијатурном сликарству и из књига и са свитака су се лако преносиле на иконе и фреске. И у томе нема ничег декадентног.

Оно што је Радојчићу нетипично за дух источног хришћанства је истицање ништавности физичког лика човековог у *Аколутији* Андрије Критског па ће, да би је објаснио, у потрази за њеним изворима доћи до једне будистичке поеме која и бројем и садржајем описује девет стања душе после смрти. И у њој се, као и у *Аколутији*, у шестом стању јављају лешеви и пси. Поема о девет стања једног леша појавила се у кинеским и јапанским верзијама са илустрацијама.¹⁹⁰⁴ Радојчић се веже на Ф. Делгера, који се труди да увери сумњичаву критику да је Дамаскин без утицаја са Истока написао роман и Варлааму и Јосафу, и Л. Петија, који *Аколутију* приписује Дамаскину.

¹⁹⁰² Исто, 62.

¹⁹⁰³ Исто, 73.

¹⁹⁰⁴ Исто, 74.

Без обзира на њихова настојања Радојчић потцртава да се „у источно-хришћанском монументалном сликарству XIV века могу наћи још неуочене теме будистичког порекла“.¹⁹⁰⁵ На крају чланка Радојчић исказује наду да ће можда и овај његов рад подстаћи неког истраживача византијске литературе да испита утицај неке далеке будистичке песме на тмурну хришћанску аколутују.¹⁹⁰⁶ Из целог стандарног репертоара тема које Радојчић обрађује уз једно ликовно дело (или више њих) овде недостаје само „веза са антиком“, иако је постојала могућност да своја истраживања теме о путовању душе после смрти, спусти и испод хронолошког нивоа класичне антике, све до Египта.

У студији о покајници Марији Египатској¹⁹⁰⁷ Радојчић указује на различит опсег приказа ове светице у српској уметности 14. столећа. Најпре је стајала у првом појасу фресака међу појединачним личностима у Богородици Љевишкој. Затим се појављује у једном догађају у истом појасу у Богородичиној цркви у Пећи, у Дечанима и Леснову јавља се у једном догађају у коме старац у монашком оделу причешћује готово нагу старицу. То је строги монах Зосим који причешћује њу, Марију, бившу александријску блудницу.¹⁹⁰⁸ Сцена је илустрација једног описа из житија, романа који сасвим модерно почиње од краја, од догађаја који су се збили пред њену смрт. *Житије Свете Марије Египатске* је највероватније написао у 7. столећу јерусалимски патријарх Софроније, угледни хришћански књижевник, који је био осетљив за психолошко-етичке сукобе.¹⁹⁰⁹ Све главне сцене њеног живота илустроване су на малој хиландарској икони. Има их 16 и сложене су у 4 реда. Икона је рад грчког мајстора. Имала је грчке натписе. Сликара је сцене из живота светице поређао хронолошки, за разлику од писца који почиње од краја. Како јој недостаје централни Маријин лик и како сцене нису одвојене оквирима већ теку континуирано, Радојчић закључује да је „рађена према неком веома старом узору минијатурног сликарства“, вероватно према неком илуминираном Маријином житију. Након стилске анализе којом утврђује живе гестове, јако издужене

¹⁹⁰⁵ Исто, 75.

¹⁹⁰⁶ Исто, 75.

¹⁹⁰⁷ *Una poenitentium. Marija Egipataska u srpskoj umetnosti XIV века*, 1964. Наводимо по: Текстови и фреске, 40 – 56.

¹⁹⁰⁸ Исто, 40.

¹⁹⁰⁹ Исто, 41.

пропорције тела, тамни интензивни колорит, црвенило хаљине и тамноплаво небо, нагле светле акценте на драперијама, Радојчић икону датира у касно 14. столеће.¹⁹¹⁰ Следи набрајање минијатура, сличних стилских карактеристика, а затим праћење историје приказивања сцена из живота Марије Египатске у свим родовима сликарства широм византијског комонвелта, а затим посебно код нас, где се први пут јавља 1309. године у Богородици Љевишкој као појединачни лик у хору блажених жена на Страшном суду. Њен оштећени приказ је сачуван у дечанском календару. Од тридесетих година до средине 14. столећа њен приказ се спушта у српским црквама у прву зону. У том периоду јој је из непознатог разлога порасла популарност у Цариграду.¹⁹¹¹ Интерес за светицу се из Цариграда преноси у Србију у време Стефана Дечанског. За разлику од фресака у Љевишкој, Дечанима и Леснову, у пећкој Богородициној цркви прича о Марији Египатској има шири контекст.¹⁹¹² Уз сцену Маријине причести, која се налази у самим улазним вратима, у линети изнад врата је допојасна Оранта која је после молитве пустила грешницу у јерусалимску цркву, а до врата са северне стране крилати арханђео Михаило као чувар црквених врата који је пречио Марији да уђе у цркву. На другој јужној страни западног црквеног зида Данило II предвођен пророком Данилом приноси модел своје грађевине Богородици Одигитрији Цариградској.¹⁹¹³

Овај скраћени програм приказа Свете Марије Египћанке Радојчић повезује са податком да је пећка Богородица била „центар грчких клирика који су у српској архиепископији служили као представници изворне византијске црквене културе“ и са тим податком га и образлаже. Приказ причешћа у вратима, као и монаха испосника у првом појасу фресака цркве Радојчић препознаје као дискретну опомену ктитора Данила II онима који су доведени у Србију да послуже као пример узорног монашта и који су истовремено највише били у опасности да постану жртва своје савршености.¹⁹¹⁴

По сликарском квалитету Радојчић фреске у Одигитрији ставља у просек онога како се сликало после смрти Милутина у Србији. После 1321. године долази

¹⁹¹⁰ Исто, 49

¹⁹¹¹ Исто, 50.

¹⁹¹² Исто, 52.

¹⁹¹³ Исто, 53.

¹⁹¹⁴ Исто, 54.

до кризе у српском сликарству, која је „вероватно изазвана променом на престолу“.¹⁹¹⁵

Сам је Радојчић своју студију *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*¹⁹¹⁶ представио као посао сличан ономе који је презентовао у чланку *Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричину*. Оно што је урадио тамо и тада покушаће да уради и сад, а то је да пронађе „које су све околности утицале на формирање једног призора из мука Христових који се одвојио од текста јеванђелиста“.¹⁹¹⁷ Нешто мање од пола текста посветио је Радојчић ученој презентацији иконографске теме мука Христових од старохришћанске уметности 4. до византијске уметности 14. столећа. Он потврђује откриће Мијеа да се у време класицистичког византијског сликарства првих десетлећа 14. столећа, које је временски оквир његове теме, много у приказима мука Христових користе ранохришћански узор. Тешко је, међутим, било одредити који су посредници преносили прототипове из времена пре 6. у прве деценије 14. столећа.¹⁹¹⁸

У старохришћанским циклусима мука, на рељефима из око 330. године на којима су приказане Христове муке, Пилатов суд је скоро симболична слика на којој је приказан само судија без осуђеника.¹⁹¹⁹ На липсанотеки из Бреше (360 – 370. године) се илуструју сви елементи догађаја. У Сан Аполинаре Ново (пре 526.) успоставља се цела сцена са Пилатовим прањем руку, гардистима, Христом и јеврејским народом.

У касном 13. и раном 14. столећу јасно се јављају три варијанте овог мотива које се разликују у „сценској поставци призора, у симболици и уметничкој концепцији“. Све три варијанте међутим имају „своје праузоре у старохришћанској уметности“.

За прву, која је „најмање свечана, скоро интимна варијанта“ и која се не држи текста из Матејевог јеванђеља, најбољи је пример у солунском Св. Николи Орфано. Пилат, коме слуга преноси поруку жене и који пере руке, одвојен је од

¹⁹¹⁵ Исто, 55.

¹⁹¹⁶ *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*, 1971. Наводимо по: Узор и дела старих српских уметника, 211 – 236.

¹⁹¹⁷ Исто, 220.

¹⁹¹⁸ Исто, 212.

¹⁹¹⁹ Исто, 220.

војника који приводе Христа. Таква композиција постоји и у старој уметности, на латеранском саркофагу, али на старом рељефу Пилат је одвојен од суђења које спроводи против властите воље. На фресци он пажљиво слуша поруку жене која је снажније него у јеванђељу присутна у литургијским песмама.¹⁹²⁰ У другој варијанти, на фресци у Старом Нагоричину, приказ суђења је приказан свечаније и „много подсећа на касноантичке рељефе“. Овде се настојало да приказ буде историјски тачна реконструкција. Доминантна личност је Пилат, а Христос је на месту осуђеника. Композиција Михаила и Евтихија понавља старе композиције – нпр. приказ Теодосија на мисорију из 388. године – и уз то даје пуноћу пластичног облика, дубину простора, уздржани, свечани ритам Пилатових покрета и непомићност његових гардиста. „Разуме се“, додаје Радојчић, „да је тврда, углађена концепција сликања класициста раног XIV века додала новој интерпретацији старохришћанског узора непријатну досаду усахлог и штурог вештог епигонства.“¹⁹²¹

Али, и у том византијском класицизму почетка 14. столећа препознаје се „умерени реализам“, нарочито у приказу амбијента. Мајстори овог класицизма су се трудили да ситницама дочарају „неки општи `класични` амбијент“.¹⁹²² Ова појава је најочљивија у трећој варијанти приказа Пилатовог суда у цркви Протата у Кареји, Перивлепти у Охриду и, у наивној варијанти, у Св. Ђорђу у Полошком. У овој варијанти карактеристично је присуство у сцени судијског стола са прибором за писање.¹⁹²³ „И учени дворски мајстори цариградски и њихови следбеници у провинцији и средњовековној Србији, пажљиво су користили старе узоре из сликарства и пластике и традиције које су објашњавале догађаје.“¹⁹²⁴

Радојчић не може да одлучи да ли је приказ амбијента касноантичке суднице у раном класицизму Палеолога у трећој најсвечанијој варијанти приказа Пилатовог суда условила археолошка амбиција сликара да се прикаже „што тачнија сцена римског трибунала“ или се у „исцрпности описа крију и асоцијације из апокрифних текстова и традиција“. Калемдан га наводи на закључак да је реч о „одјецима

¹⁹²⁰ Исто, 222.

¹⁹²¹ Исто, 223.

¹⁹²² Исто, 211.

¹⁹²³ Исто, 226.

¹⁹²⁴ Исто, 224.

апокрифних традиција“. Опис писаћег прибора суднице не постоји у канонским јеванђељима, већ само у Никодимовом јеванђељу и лажном тексту Јована Хризостома.

Арапски путописац Харун-Ибн-Јахје описао је поворку која се на „пепељаву среду“ 913. године кретала улицама Цариграда у којој је цар носи пепео, а министар позивао на сећање на смрт. У поворци се носила Пилатова мастионица, умиваоник и бокал. Пред црквом цар пере руке и предаје мастионицу министру уз позив да суди праведно као што је судио Пилат. У песмама Св. Јеврема Сирског Пилат је праведник, а у Етиопији се слави као светац.¹⁹²⁵

У 10. столећу у Цариграду Пилатово суђење се сматра праведним и у духу римског права и од судије се очекује да му узор буде Пилат. Царево јавно кајање, љубљење пепела, прање руку и пребацивање свих грехова на министра је „везивање старозаветних обичаја са новозаветним догађајем“.

„У хришћанском обичају међусобног опраштања пред пост све се скупило: старозаветна сујеверица, догађаји из мука Христових и посредна похвала *juris civilis romani*.“¹⁹²⁶

Овај рад спада у оне Радојчићеве радове у којима он прати исцрпно корене теме коју обрађује у антици, али такође и оно што је од ње преживело у каснијим временима. Тако налази да се узвишени византијски обичај задржао у примитивној српској средини у међусобном праштању на „проштене покладе“, када млади зет тражи опрост од тазбине што је тукао жену. Они му кажу: „Ако, сигурно је заслужила.“ И после тога ручају.¹⁹²⁷

Радојчић сматра да је поглед на Пилата симбол погледа на човека и на свет уопште. Док на Истоку траје традиција „праведног Пилата“, на Западу је Пилат од средњовековне *Златне легенде* до писца *Речника хришћанске археологије* из 1939, Леклерка, „чудовиште, целат и убица“. На Истоку је он „пример слабости човекове, он је плашљив и неодлучан, али у срцу праведан“. Такав је и у старохришћанским апокрифима и у делима византијске уметности, а такав је и у роману Булгакова

¹⁹²⁵ Исто, 229.

¹⁹²⁶ Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века, 230.

¹⁹²⁷ Исто, 231.

Мајстор и Маргарита, који је за Радојчића „један од најлепших и најпотреснијих модерних апокрифа о суду Пилатову“.¹⁹²⁸

У тексту *Беседе Јована Дамаскина и фреске Успења Богородичиног у црквама краља Милутина*¹⁹²⁹ Радојчић истражује један сегмент утицаја цариградске духовне климе на дешавања у Србији у периоду краћем од једног десетлећа. Полази од тога да истраживачи српске средњовековне уметности нису приметили да су највеће и најсложеније композиције *Успења Богородице* у Краљевој цркви у Студеници (1314), Старом Нагоричину (1317) и Грачаници (1321) настале под утицајем беседа Јована Дамаскина.¹⁹³⁰ За разлику од композиција у Охриду и Призрену где су литерарни предлошци слици *Успења Дамаскинови* канони у Студеници, у Старом Нагоричину и Грачаници се отвара тема односа ликовног дела и беседништва. Повезивање Дамаскинових омилија са приказом дешавања око смрти Богородице Радојчић доводи у везу са повратком православљу цариградског двора и појавом „неке веома учене и сложене побожности која се свакако преносила из Цариграда“ након смрти заговорника уније цара Михаила VIII Палеолога.¹⁹³¹ Његов наследник и таст краља Милутина Андроник II оснажио је култ Богородице. Он је царском новелом цео август посветио Богородици. У „новим условима религиозног живота“ Дамаскин и његове теме „постају нарочито популарни“.¹⁹³² Под утицајем Цариграда фреске Милутинових цркава имају „посебан стил и одређену садржину која се одваја и од тематике у српским црквама“ 13. и од иконографије целина из средине 14. столећа.¹⁹³³

Њихова иконографија увек има „црту двоструког значења. Многе фреске показују догађаје, али оне истовремено обично тумаче симболику и теолошку садржину изразито књижевног порекла“.¹⁹³⁴ За разлику од екстензивног приказа

¹⁹²⁸ Исто, 232.

¹⁹²⁹ *Беседе Јована Дамаскина и фреске Успења Богородичиног у црквама краља Милутина*, 1973. Наводимо по: Узори и дела старих српских уметника 181 – 193.

¹⁹³⁰ Исто, 184.

¹⁹³¹ Исто, 182.

¹⁹³² Исто, 188.

¹⁹³³ Исто, 183.

¹⁹³⁴ Исто, 182.

кроз циклус сцена дешавања око смрти Богородице у Перивлепти, Михаило и Евтихије у Старом Нагоричину праве интензивнију сцену: они цео циклус обједињавају у једну компликовану сцену. Уз сву згуснуту симултаност више догађаја, сцена је оптерећена и појединостима. Међутим, она постаје јаснија кад се „упореди са текстовима који су одредили иконографску садржину целине“: слично мешање постоји и у Дамаскиновим беседама. У првој беседи се набрајају пророци са симболима Богородице и наводи симболика Богородичиног тела које апостоли носе као кивот који су некад носили свештеници, преко гроба у Небески Јерусалим. У другој беседи Дамаскин истиче да је неопходно да се стари пророци и праведници, који су огласили да ће се Бог Слово родити од жене за нас, прикључе светој пратњи.¹⁹³⁵

Обрађујући 1956. године тему трпеза Премудрости Радојчић је трагао за тенденцијама у времену које су је условиле.¹⁹³⁶ У студији *О Трпези Премудрости у српској књижевности и уметности од раног XIII до раног XIV века*¹⁹³⁷ он на ширем плану испитује однос мисли, речи и слике.

Истраживање почиње од *Службе преносу моштију Светог Саве* из Трнова коју је саставио непознати ученик Светог Саве у пролеће 1237. године. Почетни стихови службе: „сазива Сава госте духовне за трпезу своју божанствену и слатку“ су *mutatis mutandis* речи из Прича Соломонових о Премудрости која позива луде и безумне на гозбу у своју новосазидану кућу на седам стубова. У стихирима преносу његових моштију Свети Сава се упоређује са Премудрошћу. Он не позива у свом симпозијуму на трпезу већ на причест, али не хлебом и вином него „слатким речима“.¹⁹³⁸ Радојчић износи мишљење да синтагма „слатке речи“ није преузета директно из 119. псалма, већ из *Житија Саве Освећеног* које је написао Кирил Скитопољски, уз напомену да ју је користио и Пиндар. Али, Теодосије више него у *Житију Саве Освећеног* налази инспирацију у стихирима из *Службе преносу*

¹⁹³⁵ Исто, 186.

¹⁹³⁶ Фреске Маркова манастира и живот св. Василија Новог, 76 – 93.

¹⁹³⁷ *О Трпези Премудрости у српској књижевности и уметности од раног XIII до раног XIV века*, 1975. Наводимо по: Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978, 223 – 229.

¹⁹³⁸ Исто, 223.

моштију.¹⁹³⁹ Кад Рус који „не бејаше прост него зналац онога што прича“ саветује Растка да се посвети монашком животу, он користи речи Христове приче о „великој вечери“ да се Растко не би одрекао „слатке вечере и бесмртне хране“. Сличне мисли понавља и Данило на почетку *Житија краља Уроша Великог*. Код њега је трпеза украшена „књижевним јелима“, а гозба је слушање „божанских списа“.

Радојчић утврђује да је за сва три наша стара писца из времена од раног 13. до раног 14. столећа Свети Сава „новозаветно оличење старозаветне премудрости, он не позива на гозбу већ на причест, он не пружа јело већ духовну храну, божаствену и слатку“. Писци постају временом све самосталнији, „али стил њихова израза губи снагу“. Он прелази из стиха у прозу, од једноставне молитве, преко инспирисане приче до сложене учене медитације.

„У истим временима док се у књижевности измењују теме о Премудрости, у средњовековној српској уметности живе њене слике.“¹⁹⁴⁰ Указивање на паралелизам текста и слике Радојчић почиње псалтиром Бранка Младеновића из 1346, у чијем је заглављу приказана Премудрост која сазда себи храм. У том архаичном, орнаменталном приказу степеници храма имају улогу стубова. Илуминација на којој је храм приказан као толос изводила се у српским скрипторијима од 13. до 17. столећа и никад није прешла у монументалну уметност.

У Сопоћанима, у којима „не постоје нека сувише дословна упоређења између речи и слике, нека истоветност идеје и симбола“, стоје једна поред друге фреске Свете Тројице и феска Христоса Емануила на којој је у позадини седам стубова ненаметљиво уграђено „у архитектонску логику целе композиције“. Радојчић каже да не сме да тврди да су ове две сцене стављене једна поред друге намерно. У грачаничком олтару – једино се Премудрост у Грачаници налази у олтару – ове сцене „смишљено су укључене у распоред живописа“ и повезане су за симболику евхаристије.¹⁹⁴¹ Постављене су симетрично и веома су сличне – Премудрост са две девојке је насупрот три анђела. Столови на обе фреске су исти.

¹⁹³⁹ Исто, 224.

¹⁹⁴⁰ Исто, 225.

¹⁹⁴¹ Исто, 226.

Оне имају хладни свечани тон литургије. За разлику од приказа у Перивлепти, Марковом манастиру и Дечанима, на трпези се не налази хлеб и вино него свитак и прибор за писање. Око Премудрости која има крила и ореол су две девојке које слећу као античке Нике.¹⁹⁴² Грачанички сликар, остајући уз симболику трпезе, „пажљиво је везује за атмосферу књижевног стварања“. Узор за архитектонски објекат са седам ступова који има облик колоне Радојчић налази у хеленистичким отвореним књижевним студијима у облику екседри. Он закључује да је фреска Премудрости у Грачаници конструкција znalца која је захтевала и образованог посматрача. Изгубила се светлост старог узора, покрети су замрзнути, а простор стешњен, а добила се театрална сцена у којој Премудрост пише и на чијој су трпези насликане речи којима се треба причестити, како каже Данило. Међутим, „нова осетљивост теолошких медитација сувише је себи потчињавала сликарство. У Грачаници многе фреске састављене су као коментари непомичне мисли која се претапа у догму“. Књижевна трпеза у Грачаници као да дословно илуструје Данилове речи. У његовој Одигитрији у Пећи приказана је Премудрост, иста као у Грачаници, како инспирише сваког јеванђелисту понаособ. Пошто је Данило био у близини Грачанице у време њеног осликавања, Радојчић мисли да је могуће да је Премудрост сликана према његовој жељи и савету.¹⁹⁴³ Персонификације Премудрости у сликарству и књижевности преко једне појединости доста јасно илуструју духовна кретања у Србији од раног 13. до почетка 14. столећа. То је нагло кретање „од молитве до теолошког објашњења, од визије до учене илустрације, од широког потеза стварања до пипаве конструкције, од светлог оптимизма до сумрака доказивања“. То је „драматика наглог успона и пада, која је у интензивности стварања – у једном столећу – означила сву судбину оне шире хронолошке целине која је трајала, по закону инерције два и по столећа. Етапе српског развоја до средине XIV века биле су обележене у књижевности делима Св. Саве, Првовенчаног, Доментијана, Теодосија, Данила, у сликарству фрескама Студенице, Сопоћана, Ариља и Грачанице“.

¹⁹⁴² Исто, 227.

¹⁹⁴³ Исто, 228.

На мотиву Трпезе Премудрости могу да се види знаци прелазног времена у коме се „мењала естетска визија света и живота у старој српској уметности, кад се гасила унутрашња слобода стварања и вера у недостижну првобитну лепоту, и кад се новој генерацији раног XIV века све више наметала слика као тумач идеја састављена од давно употребљених украса сликарске учености“.¹⁹⁴⁴

На питање о односу наше старе књижевности и наше старе ликовне уметности Радојчић ће давати одговоре до краја живота. Кад самог себе преслишава искрсну му, пише Радојчић, „пред очи иста питања“, а одговори на њих се стално мењају због нових знања и „жешћег животног искуства“.¹⁹⁴⁵

У једном од последњих текстова које је написао *Лик светога Саве у Доментијановом Животу и подвизима архиепископа све српске и поморске земље преподобног оца и богоносног наставника Саве* Радојчић даје за право схватању С. Станојевића „о јединству књижевног и сликарског портрета“ и његовом мишљењу „да се милешевска фреска светог Саве не може схватити без оног портрета који су о светом Сави оставили стари српски биографи“. Те ставове Радојчић у младости није прихватао. При крају живота он потврђује њихову исправност и поткрепљује их детаљном анализом и милешевске фреске Светог Саве и његовим ликом у светитељевим биографијама.

Радојчић насловом и овог рада наговештава мање од онога што добијамо у самом тексту. У тексту се не презентује само лик Светог Саве којег у житију `исликава` Доментијан, што бисмо на основу наслова очекивали, већ нас упознаје и са ликовним потенцијалима Теодосијевог житија Светог Саве и са ликовним еквивалентима и једног и другог литерарног портрета.

Радојчић полази од тезе Владимира Петковића изнесене у приступној академској беседи да су оба циклуса Савиног живота – и онај у хиландарској трпезарији и морачка икона – настали по житију Светог Саве које је написао Теодосије „реалиста и психолог људске природе“.¹⁹⁴⁶

¹⁹⁴⁴ Исто, 229.

¹⁹⁴⁵ Узори и дела старих српских уметника, 5.

¹⁹⁴⁶ *Лик светога Саве у Доментијановом Животу и подвизима архиепископа све српске и поморске земље преподобног оца и богоносног наставника Саве*, 217.

За разлику од Теодосијевог текста који је сликовито описивао призоре Савине биографије и због тога био привлачан сликарима, Доментијанова варијанта житија била је „изразито мисаоног, сложеног и – пре свега – литерарног“ карактера. „Његова привлачна нејасност увек је усијана неком снагом осећања.“ (Да није као Радојчићева?) Доментијанов почетак житија је као „увод у неки трактат о љубави“. На почетку без описа спољних догађаја Доментијан пише да је у Савином срцу, по речима „божанског апостола“ – Павла, „сам љубитељ љубави“ – Христос. И све је даље код Доментијана у Павловом духу.¹⁹⁴⁷ Та љубавна, „почетна интонација присутна је у целој биографији као једна од основних црта унутрашњег лика светог Саве. Доментијан стално има пред очима тај лик спиритуалног човека – и он га стално прати и описује служећи се суверено једном техником која је била већ усавршена у књижевности касноантичких Платонових следбеника“. Своју главну тему – унутрашњи живот Светог Саве Доментијан приказује кроз Савине молитве, говоре и писама. У опису одласка Савиног на Свету Гору Доментијан као главног покретача Растковог одлучивања и деловања поставља самог Господина Бога. Монах Рус је његов гласник, што млади Растко разуме и моли се „својој заступници Богородици да га она препоручи Сину и Створитељу“. У молитви Растко тражи од Створитеља „да (му) пошаље своју светлост и истину своју“, а Богородицу да га удостоји „да уђе у дом њен“. Ова молитва показује да Сава тражи „као духовни човек светлост од светлости. Његова спиритуалност је склона религији филозофа; он хоће да прими светлост да сам светли.

Доментијан од почетка описује усавршеног Саву, који је пре свог постанка био предодређен“.¹⁹⁴⁸ У приказу Расткове преваре заспалих војника код пострига Доментијан иде тако далеко да је пореди са Христовим васкрсом. Теодосије исту сцену описује стварно и скромно. У деификацији првих Немањића Доментијан иде још даље и Немању, Св. Саву и Стефана Првовенчаног пореди са Светом Тројицом. Техника грађења Савиног унутрашњег, спиритуалног портрета је „чврсто саткана и крајње стабилна“. „Стално се описује једна личност истих особина која је од самог почетка формирана, завршена. Једна чудна, интензивна статика само се шири и

¹⁹⁴⁷ Исто, 216.

¹⁹⁴⁸ Исто, 217.

понавља кроз сва времена и све догађаје и стања.“ И практичне Савине молитве Доментијан претрпава упоређењима. Начитани и речити Свети Сава је „идеални духовни отац“. Радојчић мисли да Свети Сава личи на Доментијана.¹⁹⁴⁹

Радојчић подсећа да су истраживачи Доментијановог дела утврдили код њега утицај идеја апостола Павла, затим да је у *Житију Светог Симеона* користио *Похвалу кнезу Владимиру* кијевског митрополита Илариона. Сам Радојчић каже да је „бавећи се посебно Доментијановом естетиком“ могао да примети да је он „читао илустрованог Јована Лествичника, Василија Новог, Шестоднев Јована Егзарха“. Све то Радојчић види као фрагменте Доментијанове начитаности и знања општих правила састављања молитава, беседа и нарочито писама.

Као централни догађај у *Житију* Радојчић истиче говор Светог Саве у Жичи који садржи честа и понављана места па и закључке васељенских синода. Говор не открива „сувише“ Светог Саву као личност. Више од овог говора личност Светог Саве откривају два писма која Доментијан доноси: писмо родитеља Сави и велико Савино писмо оцу. За последње Радојчић сматра да је „ремек-дело старе српске књижевности“. Оно се одваја од просечне средњовековне побожности. „Стилистичка висина саме формалне усавршености композиције, његова дубина религиозности која прелази у филозофију платонског хришћанства и, изнад свега, жива одушевљеност“ вежу преко овог писма Доментијана за „касну античку спиритуалност, која је писмо неговала као омиљену књижевну форму“.

Прелазећи након описа смрти Првовенчаног и Радослављеве интронизације на опис унутарњег живота и склоности Светог Саве, Доментијан наглашава његова уживања у путовањима.¹⁹⁵⁰ У ове делове Доментијан умеће оно што Радојчић сматра битним, а што су старији историчари осуђивали као екскурсе. Он излаже Савине архиепископске поуке, распреда идеје о Христу крмителу и цркви Жичи као Невести, о мисионарству апостола. Пише о паклу, о идеји светлости тако присутној у Европи 13. столећа која је утицала и на српску уметност између 1260. и 1270. године. Кад се поново врати на опис дешавања у стварности, на сукоб Радослава и Владислава и на Савину абдикацију Доментијана напушта оптимизам,

¹⁹⁴⁹ Исто, 218.

¹⁹⁵⁰ Исто, 219.

вера у светлост, лепоту и љубав. Бежећи од „мреже миродржца“ (ђавола) Сава поново одлази у Свету земљу из Рашке коју је сматрао земаљским рајем. При крају Доментијанов Свети Сава напушта идеју о „овом добром свету који је створен према пралику лепоте дела великог демиурга“.

Теодосијев опис Светог Саве највише личи на икону са житијем Светог Саве из манастира Мораче. Његова индивидуална ликовна слика је Свети Сава на фрески у Краљевој цркви. То је приказ угледног архиепископа српског кога спомиње Антоније Новгородски у опису цариградских знаменитости. Тај углађени и смирени лик разликује се од Светог Саве из милешевске припрате. „Милешевски свети Сава заиста је богоносни отац, спиритуални лик неодољиве унутрашње моћи, не описан већ изражен, сав у одушевљеном погледу очију које гледају и зраче светлост.“ *Fulmen oculorum* су се у временима Теодосја Великог називале очи које засењују светлошћу грома. У српској уметности оне су се могле насликати само једном, у тренутку који се збио муњевито. (То је она велика пролазност са почетка чланка.) Овај портрет садржи све „претеране“ Доментијанове похвале: „црте спиритуалног човека и моћ и светлост мисли и фасцинирајућу снагу погледа који (...) прозире седмосветла небеса.“ И сликарство Милешеве и портрет Светог Саве превазилазе границе средњовековне уметности и мисли.¹⁹⁵¹ „Посебна касноантичка религиозна мистика, која је спајала мисао и одушевљеност, захватила је и понела почетком XIII века у Рашкој једну генерацију коју је свети Сава предводио, једну генерацију која се дигла до интелектуалних висина – у књижевности и уметности – кроз које се, још неискусни и несигурни, једва крећемо, увек у опасности да залутамо.“¹⁹⁵²

Стил текста и стил слике

Радојчић је рано поставио тезу да иза заједничких садржаја, сижеа или тема у сликарству и књижевности постоје и „сагласности општијег карактера“ које се „појављују у истоветности интелектуалних интереса књижевника и сликара и у

¹⁹⁵¹ Исто, 220.

¹⁹⁵² Исто, 221.

самом начину уметничког изражавања – у стилу“.¹⁹⁵³ Заједничку припадност појединих врста уметности он тематизује још 1950: „Колико је српско сликарство XIII века својим карактером срасло у целину наше тадашње културе, види се најбоље по истоветности стилистичких особина у сликарству и књижевности. Исти епски, монументални стил живи на зидовима сопоћанске цркве и у текстовима наших великих писаца XIII века. Теодозија и Доментијана.“¹⁹⁵⁴

„Српска књижевност XIII века исто је тако велика као и сопоћанске фреске“, само је „због свога језика мање приступачна, али је по садржини и лепоти израза на истој висини као монументално сликарство.“ Она по основним цртама са живописом чини „нераздвојну целину“.¹⁹⁵⁵

До стилског идентитета не долази само на нивоу социјално и уметнички елитних родова. Радојчићу је лако уочљива и сличност „стarih фресака са народном поезијом. По утврђеној скали стилова старог српског сликарства може се без упуштања у хипотетичне паралеле за сваку фазу развоја ликовне уметности пронаћи одговарајући пандан у епској поезији. Сопоћанском сликарству би тако била најближа поезија блиска класичном епу. Богородици сопоћанског Распећа, по мишљењу Радојчића, одговара суздржана мајка Југовића која је тврдог срца и не пушта сузу.“¹⁹⁵⁶

У једном опширнијем раду којим је 1969. године иностране читаоце упознавао са целином старе српске уметности Радојчић је на почетку записао: „Ова ће књига бити нешто чвршће везана за токове интелектуалног, нарочито књижевног живота у средњевековној Србији, разуме се од времена када се везе између књижевности и ликовне уметности могу сигурно пратити.“¹⁹⁵⁷ На истом месту он је указао и на паралелност настанка стилова у ликовној уметности и књижевности: „Првобитни заједнички словенски језик браће просветитеља Ћирила и Методија добијао је у каснијим столећима издвојене редакције: бугарску, руску, македонску, српску и на крају бугарско-влашку. Истовремено са сазревањем

¹⁹⁵³ *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 16.

¹⁹⁵⁴ *Класично доба старог српског сликарства*, 24.

¹⁹⁵⁵ *Мајстор старог српског сликарства*, 17.

¹⁹⁵⁶ *Класично доба старог српског сликарства*, 25.

¹⁹⁵⁷ *Srpska umetnost u srednjem veku*, 21.

националних редакција, формирали су се и национални стилови у уметностима.¹⁹⁵⁸

Православни Словени су од почетка имали црквене књиге на своме језику. Они нису требали да чекају ренесансне импулсе. Због тога су балкански Словени брзо „успели да се прилагоде вишој култури и да у њој створе своје, посебне области. Те нације, научене да се својим језиком моле Богу, да на свом језику пишу и мисле, научиле су се доста брзо и да гледају својим очима и да сликају својим рукама“.¹⁹⁵⁹

У најранијем виду српске уметности, у минијатурама српских рукописа, веза „са хришћанским текстом сасвим је лабава“.¹⁹⁶⁰ Минијатура не објашњава много писану реч. Писани садржај рукописа, односно превод византијског хришћанства „наши претци у прво време једва достижу својим умом и својим осећајима“.
„Крајем XIII века српски текстови превода из византијске црквене литературе добили су већ и одговарајући византијски украс.“¹⁹⁶¹ Док је у претходном периоду „уметничка форма била далеко испод садржине, сада се уметнички облик дигао изнад садржине. Фигурални украс постао је самостално уметничко дело, често уметнички искусније од текста и културно супериорније. Минијатура се смело одвајала од хришћанског текста тежећи висинама античке лепоте“.¹⁹⁶²

Паралеле речи и слике, мисли и облика у српској уметности Радојчић прати од самог почетка и у монументалном сликарству: бенедиктински карактер фресака у стонској цркви Светог Михаила сасвим је у складу са садржином и стилем главног књижевног дела дукљанске средине, са *Летописом попа Дукљанина*.¹⁹⁶³
„Почетак самосталног српског сликарства, од уметника наше крви, пада у исте године кад и почетак самосталне српске књижевности.“ Први писци су били чланови династије, а први сликари вероватно „људи блиски двору, који су учили

¹⁹⁵⁸ Исто, 20.

¹⁹⁵⁹ Сликарство у Србији од почетка XIII до средине XV века, 94.

¹⁹⁶⁰ Старе српске минијатуре, 1950, 11.

¹⁹⁶¹ Исто, 12.

¹⁹⁶² Исто, 13.

¹⁹⁶³ Старо српско сликарство, 20.

сликарство од грчких уметника“, протомајстора на грађевинама Немањића.¹⁹⁶⁴ У студеничкој јужној капели слике су „настале под утицајем нове српске књижевности“.¹⁹⁶⁵

Ни на фрескама Страшног суда које су рађене по беседама Св. Јеврема Сирина у новој припрати у Милешеви сличност текста и слике није само на нивоу мотива: „Одмереност и озбиљност милешевских уметника у описивању инфералних прилика сасвим одговара високом стилу Јевремове беседе, који се никако не спушта на забављачки тон, на плашење и иронисање судбине изгубљених.“¹⁹⁶⁶

У покушају да одгонетне разлоге промене стила у другој половини 13. столећа од монументалног у наративни Радојчић није до краја био начисто са тим да ли су ту промену иницирали књижевници или сликари. Питао се „да ли је нова побожност, књишка и склона убеђивању“ у тражењу обимније аргументације увела уметност у наративност „или је уметност сама, тражећи нове контакте са човеком, прва пришла исцрпнијем илустровању текстова да би их што више приближила гледаоцима?“. Питао се није ли се и на истоку Европе десило оно што се дешавало на европском западу, где су се „крајем XIII века теолози тужили да сликари желе да воде главну реч приликом декорисања цркава“.¹⁹⁶⁷

Услед „форсирања компликоване теолошке и дидактичке тематике“, природно је дошло почетком 14. столећа до утицаја минијатуре на зидно сликарство. Тиме се отворило суштинско сликарско питање: „како сликарство минијатура преобразити у фреско-сликарство?“.¹⁹⁶⁸

Радојчић је упоређујући Дамаскинове беседе о *Успењу Богородице* са сценама *Успења* на зидовима цркава које је подизао краљ Милутин предочио колико је „књижевност могла да инспирише сликаре и колико је она могла да претвара сцене догађаја у сложене теолошко-иконографске конструкције“. На истом месту он је покушао да одговори и на „питање како се говорничка игра са симболима и тумачењима, упоређењима и алузијама преносила у слику“. „Могло

¹⁹⁶⁴ Исто, 30.

¹⁹⁶⁵ Исто, 37.

¹⁹⁶⁶ Милешевске фреске Страшног суда, 185

¹⁹⁶⁷ Старо српско сликарство, 72.

¹⁹⁶⁸ Исто, 95.

би се претпоставити да одређени текстови стварају формално решење које се одмах кристалише као коначна, непроменљива могућност.“ Међутим, поређане једна за другом, представе циклуса Богородичине смрти које су изводили дворски сликари краља Милутина и које су почивале на беседама Дамаскиновим откривају малу интерну историју „која, ма колико зависила од књижевности, има своју самосталну естетску вредност“.¹⁹⁶⁹

Пратећи начине приказивања *Успења Богородице* у три Милутинове цркве Радојчић нам кроз паралелно праћење Дамаскиновог текста и формалну анализу фресака предочава „како се говорничка игра са симболима и тумачењима, упоређењима и алузијама преносила у слику“. У Краљевој цркви Студеници акценат је на поворци која се развија у мирном ритму, као на класичним рељефима поворки. Само *Успење* било је потиснуто у други план. Ритам поворке се убрзава према празном гробу Богородице и врхунац му је у дубоко потресеном апостолу Павлу. У Старом Нагоричину лепота гроба слаже се са крајем прве беседе Дамаскинове.¹⁹⁷⁰ Приказ пророка из друге Дамаскинове беседе присутан је само у Нагоричину. На овој великој фресци претрпаној садржајем мењају се ритмови до фантастичне произвољности како би се пренела на слику у што пунијем обиму сложена литерарна садржина беседа о *Успењу*. Радојчићу фреска у Старом Нагоричину делује као завеса, а њена импозантна композиција делује му „архаично и тврдо“.¹⁹⁷¹ У Грачаници је сложена литерарна тема уобличена у „уметнички ефектну целину“. Сцена се растеређује и враћа се традиционалном приказу у формату циклуса. У појединостима *Успење* личи на фреске у Студеници и Старом Нагоричину, али фреска анонимног аутора се од њих одваја по сигурности у стварању „јединства простора и ритма“. Он повезује небо и земљу у једну целину, сигурно дефинишући јединствени правац кретања учесника у слици: они се спуштају са висине по средини, и из дубине се крећу у отвореном овалу.¹⁹⁷² Те линије су „ефектна основа композиције“.

¹⁹⁶⁹ Беседе Јована Дамаскина и фреске *Успења Богородичиног у црквама Краља Милутина*, 189.

¹⁹⁷⁰ *Исто*, 190.

¹⁹⁷¹ *Исто*, 191.

¹⁹⁷² *Исто*, 192.

Анализа три варијанте исте теме *Успења Богородице* омогућује нам да сагледамо „колико се уметност византијског беседништва тешко преносила у искусно византијско сликарство раног XIV века“.¹⁹⁷³

Класицистичкој свечаној слици *Пилатовог суда* из раног 14. stoleћа одговара високи тон књижевности и теолошких спекулација истог доба. Али, истовремено са овом траје и апокрифна традиција, једноставнија и ближа животу у којој су и личности око Христа скромније.¹⁹⁷⁴ Четрдесетих година 14. stoleћа оживеће „побожни роман, апокриф, а са њим и верницима знатно ближе сликарство“ у коме је схватање мука Христових „живо, несвечано“.¹⁹⁷⁵

Писац и илуминатор Станислав 1330. године саставља нову легенду о Светом Гаврилу Лесновском, „задржавајући у њој неизрициво живу повезаност фантазије, реализма и симбола. Исти тај дух старинске побожности у којој се супротности оштро ломе, влада и у сликарству лесновског храма“.¹⁹⁷⁶

„Житије светог Ромила и раваничке фреске прожете су сличним духом преданог, покорног служења, сличном вером у вредност понашања по типичу, у коме је све одређено, све складно.“¹⁹⁷⁷ У другој цркви, у Светом Андрији на Тресци, по фрескама се разлива „иреална светлост која ликове обавија чудним сумраком“ о ком се пева и у служби Светом Ромилу.¹⁹⁷⁸ Лирика састава деспота Стефана *Слово љубве* има у „младенцима каленићким најближе упоређење. Пред њиховом сликом изречено „Слово љубве“ одјекнуло би као разговор с њима“.¹⁹⁷⁹ Уз указивање на везе између високе уметничке религиозне и профане прозе и уметности Радојчић је повезивао и народну поезију са суптилном уметношћу Деспотовине. Премда је уметност овога периода везана за народну поезију, из тога не следи нужно закључак о народном пореклу моравске школе. „Као што је песништво косовског циклуса прожето идејним садржинама сложених теолошких спекулација, а само понашање и реаговање јунака те поезије одређено схватањима касног средњовековног ритерства, на исти начин је и монументално сликарство у

¹⁹⁷³ Исто, 193.

¹⁹⁷⁴ Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века, 234.

¹⁹⁷⁵ Исто, 235.

¹⁹⁷⁶ Лесново, VII.

¹⁹⁷⁷ Старо српско сликарство, 82.

¹⁹⁷⁸ Исто, 168.

¹⁹⁷⁹ Каленић, XX.

црквама кнеза Лазара и његовог сина Стефана веома вешто саткано од елемената разног порекла – али истог карактера.“¹⁹⁸⁰

И после пропасти средњовековне српске државе стилови и садржаји српске уметности подударали су се са стиливима и садржајем старе српске књижевности. За касно15. столеће у нашој књижевности су „карактеристични Зборници, састави јако измешане садржине у којима се често у поучном и забавном тону дају одговори на најразличитија питања“. Фреске из Треске и Поганова одговарају својом садржином и стилем духу тих зборника.¹⁹⁸¹ „Слично неосећање стила испољава се и у сликарству; хетерогена решења састављају се у нове целине.“¹⁹⁸²

И пред само ишчезнуће византијске уметности Радојчић сматра да је неопходно, уколико се фреске у Хопову желе прочитати „до краја“, прво саживети „са садржином и формама текстова наше оригиналне и преводне књижевности XVI и XVII века. Онај који би успео да проживи сложену и строгу лепоту писане речи тих времена, ритмове који се понављају у формулама и цитатима, у бескрајним редовима епитета и похвала, тај би, вероватно, могао дубље да продре у естетске вредности једног сликарства које је до сржи било прожето дефиницијама догме“.¹⁹⁸³

Истраживању иконографског односа између текста и слике у коме је слика илустрација наративног текста у студији *О естетској вредности нашег сликарства XVII века* (1959) претпоставиће Радојчић истраживање односа слике и идеје. Оцењујући само на основу претходних конзерваторских резултата откривене фреске у Новом Хопову, Радојчић пише да ово сликарство „изнад свих занимљивости иконографске природе, импонује својим естетским вредностима које нам сада постају необично блиске“. Али, хоповска композиција *Подизање икона* интересује га пре свега као „пример интелектуалног сликарства које је и стилски подвргнуто смислу текста који је извор слике“.¹⁹⁸⁴

¹⁹⁸⁰ *Старо српско сликарство*, 176.

¹⁹⁸¹ *Једна сликарска школа из друге половине XV*, 273.

¹⁹⁸² *Исто*, 274.

¹⁹⁸³ *О естетској вредности нашег сликарства XVII века*, 269.

¹⁹⁸⁴ *Исто*, 267.

Без обзира на то што приказује историјске личности и догађај, *Подизање икона* у Хопову није историјска слика. Њен смисао је у томе да буде „илустрација догме и строго дефинисане апстракције. Тој основној тенденцији подређено је све до апсурда“¹⁹⁸⁵.

Спољни и рани вид овога односа између писања и сликања на српском тлу изражен је у уметности песника и сликара Лонгина, „који слика иконе претрпане текстовима и слаже стихове преоптерећене сликама. Та нама једва схватљива тежина догме и дефиниције, која лежи у сваком потезу сликара и у свакој речи писца, била је трагично неприродна и нехумана“¹⁹⁸⁶.

„Истих столећа кад се у српској преводној књижевности појављују дела најапстрактније садржине, кад се ствара у српском језику највећи речник апстрактних појмова, тада се у српској уметности појављује стил који представља кулминацију тенденција ка апстрактном у оквиру старог религиозног сликарства.“¹⁹⁸⁷

Хоповским фрескама су стилски блиске фреске у запуштеној манастирској црквици у Подмаинама. Оне представљају „неко чврсто саливено сликарство, укалупљено и строго, које је, несхваћено, толико пута потцењено, као неуспела имитација великог стила из срећних времена. Подстрошке фреске, привидно наивне, имају у себи извесну опору, оштру концентрисаност“. Без декоративности и распричаности, „сведене на суштину, идејно и естетски, оне изненађују својом смишљеношћу; та уметност разума склопљена је у целину у којој тријумфује одмереност. Све је у том сликарству предвиђено, класификовано и повезано“¹⁹⁸⁸.

„Навикнути да са новом уметношћу вечито бежимо од типичног и традиционалног, постајемо постепено неспособни да осетимо лепоте духовних стилова, скоро изванвременских и увек интернационалних у којима су се столећима таложили: рутина, континуитет и формула.

Дубина и наивност не искључују се, нарочито не на Медитерану.“¹⁹⁸⁹

¹⁹⁸⁵ Исто, 268.

¹⁹⁸⁶ Исто, 269.

¹⁹⁸⁷ Исто, 270.

¹⁹⁸⁸ У *Подмаинама*, 272.

¹⁹⁸⁹ Исто, 273.

У студији *Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству* Радојчић је био у уверењу да је краљ Стефан дао опис раја приказаног на некој минијатури. Елементе раја Првовенчани третира и као декоративне облике и као „асоцијације – симболе из књижевност“, због чега у аренги повеље долази до сложеног стапања „сликовитог, симболичног, књишког и ученог“. Цео поступак постаје јаснији ако се повеља „упореди са уметничким делима исте тематике“.¹⁹⁹⁰ Птица сиран је стилски једнако изведена на западном студеничком порталу „и у тексту Првовенчаног, нарочито у пасусу у коме се описује како Немања свим својим чулима ужива у лепоти, гласу, мирису и мекоћи рајског бића“.¹⁹⁹¹

Студеничка уметност – и скулптура и сликарство – у текстовима Св. Саве и Првовенчаног има „савремени естетски коментар“.¹⁹⁹²

„Заједнички живот текстова и слика у нашој уметности средњег века скоро је нераздељив – свако насилно издвајање књижевног, или сликовитог било би само сакаћење целине. Обузети данашњим потцењивањем литерарног у ликовној уметности, многи заборављају да је средњевековна византијска, па и српска књижевност била прожета честим сензибилним варијацијама сликовитог, од тихе контемплације о лепоти свакодневног и безначајног до дубоког тражења унутрашње лепоте етичких вредности.“¹⁹⁹³

Естетика

Закупљеност питањима односа уметничког дела и лепоте увела је Радојчића у естетичку област истраживања.

Радојчић је и ушао у историју уметности инсистирајући пре свега на испитивању стилских својстава дела. Осим тога и паралелно са тим, његова истраживања су ишла у правцу утврђивања целине старе српске уметности, њених стваралаца, утицаја и закона који у њој владају. Последњу деценију и по посветио

¹⁹⁹⁰ *Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству*, 38.

¹⁹⁹¹ *Исто*, 42.

¹⁹⁹² *О чулима и чулности у српској књижевности с краја у XII и из XIII века*, 218.

¹⁹⁹³ *Милешева*, 32.

је испитивањима лепоте у текстовима у којима је она била најближа појмовном одређењу и њеној реализацији у поједином уметничком делу. Оно што је у првом реду условљавало и одређивало стилски живот ликовних облика био је по његовом мишљењу начин на који у неком времену инспиратори, наручиоци и уметници схватају и тумаче лепоту. Уметничко хтење је сума синергија владара (на било ком социјалном нивоу власти), идеолога који артикулише мисао и уметника који артикулише дело.

С. Радојчић је био естетa,¹⁹⁹⁴ али и естетичар:¹⁹⁹⁵ естетичке теме и приступ су заступљени у мањој или већој мери у великом броју његових текстова. Од Радојчића се и очекивало да напише српску средњовековну естетику. Мисли се да је није стигао написати.¹⁹⁹⁶ Сам је то потврђивао, али је говорио да у том послу није много одмакао од почетка.¹⁹⁹⁷ У свом последњем и за живота необјављеном тексту *О Чулаима и чулности у српској књижевности с краја XII и из XIII века* Радојчић је изнео процену да се време за завршетак посла на великој синтези српске средњовековне естетике не мери данима већ годинама. „Могуће су само уже упоредне студије кратких процеса у одређеној мањој географској области.“ Тек се на том ужем простору можемо надати да ће се након успостављених чврстих веза између догађаја, писаца, уметника и њихових дела кроз истраживања доћи до оживљавања и састављања „у неку уверљиву повезаност живота, мисли и уметности“.¹⁹⁹⁸ Ово показује да је посао на старој српској естетици Радојчић схватао изузетно озбиљно и да је при њеном истраживању користио методу коју је користио и при обради историјско-уметничке грађе: кретао се од обраде краћег и мањег према целини и вези „живота, мисли и уметности“.¹⁹⁹⁹

¹⁹⁹⁴ *Политика експрес*, 22. октобар 1978, бр. 5257.

¹⁹⁹⁵ *Нема свршеног посла*, 44.

¹⁹⁹⁶ В. Ј. Ђурић, *Рад и улога Светозара Радојчића*, у: Одабрани чланци и студије, 14 – 15; Сретен Петковић, *Светозар Радојчић (1909 – 1978)*, Зборник за ликовне уметности 15, (Нови Сад 1979), 1 – 7; С. Петковић, *Две и по деценије од смрти Светозара Радојчића*, у: Споменица Светозара Радојчића, Београд 2009, 22.

¹⁹⁹⁷ *Нема свршеног посла*, 44.

¹⁹⁹⁸ *О чулаима и чулности у српској књижевности с краја XII и из XIII века*, 211.

¹⁹⁹⁹ *Види стр. о. р.*

Његове естетичке радове, упркос одређеној „мимикрији“,²⁰⁰⁰ није тешко издвојити и сабрати у целину што је у приређивању својих радова чинио и сам Радојчић, а после његове смрти делимично и В. Ј. Ђурић. Међу њима има и радова у којима је Радојчић на општи и систематичан начин приступао обради одређене естетичке теме: лепоте, уметности, стварања уметничког дела, његове рецепције и процене, стила, односа ликовне уметности према животу и другим уметностима, с тим да је и социолошким темама функције уметника и уметности у друштву или односу уметника и друштва у коме ствара давао наглашено естетичку димензију. Не чини се да је био далеко од тога да те поједине чланке изграђене на локалном српском материјалу као поглавља обједини у целовитој и великој естетици. Помишљамо да би разлог због којег то није урадио могло бити недовољно претходно естетичко и филозофско образовање или макар не онолико колико је имао пре уласка у историју уметности. Човеку са критичким стандардима које је изградио Радојчић то је могла бити више него довољна брана за упуштање у шире захвате на естетичком пољу.

Заинтересованост за естетичку димензију српске и византијске историје уметности није везана само за последњи период Радојчићеве делатности; она је наглашено присутна и у његовим првим радовима, а у каснијим ће само добијати више простора и пролазити кроз различите модалитете питања и одговора.

Радојчић је још 1937. године поставио задатак да својим историјским истраживањима досегне услове у којима је стварано уметничко дело и да на основу тога покуша да досегне и његово разумевање.²⁰⁰¹ У испитивању естетичких основа и својстава уметности 13. и првих десетлећа 14. столећа Радојчић се у великој мери

²⁰⁰⁰ Његови радови о естетичким темама се налазе испод наслова који упућују на чисто историјску или техничку тематику или на мешања различитих жанрова.

²⁰⁰¹ *Наша стара уметност и ми*, 65. Подсећамо да је већ у *Портретима* обратио пажњу на то „како се схватање старосрпског владарског лика мењало према менталитету појединих генерација“ (*Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 6), али и то како на синхроној равни различите групе имају различиту перцепцију старих уметничких дела. Херменеутички метод који је Радојчић овде применио већ узраста од Дилтајевог који је до смисла појединачног дела долазио кроз сагледавање целине контекста коме дело припада, према херменеутичком методу којег користи Х. Г. Гадамер (Hans Georg Gadamer), а који не полази од самог дела већ од његове рецепције, односно од дијалога посматрача и дела. Радојчић у свом раду користи овај метод недуго након што је Хајдегер у *Бићу и времену* (1927) извршио „обрат“ херменеутике од предмета на (само)разумевајући субјект.

ослања на западњачке и византијске естетичаре и филозофе,²⁰⁰² док са властитих естетичких постулата посматра дешавања у српској уметности од друге половине 14. до прве половине 17. столећа.

На основу литературе коју користи оријентационо се може рећи да се Радојчић у свом естетичарском приступу византијској и српској уметности ослања на резултате истраживања естетике латинског средњег века која је вршио Е. де Брин. В. Татаркјевич му је ослонац за општу античку и средњевековну естетику, а В. Татакис за византијску.

Боравећи 1967. године у Лењинграду, Радојчић је у Публичној библиотеци прочитао српски превод Дионизија Псеудо-Ареопагита који му је, како пише, „широм отворио врата у српску средњевековну естетику“.²⁰⁰³

Међутим, још 1965. он је изнео следеће схватање основе старе уметности: „У средњем веку иза слика стајала је идеја која је одлучно утицала на формалну структуру уметничког дела – постојала је посебна средњевековна естетика са својим идеалима лепоте; та стара естетика доста се сигурно реконструише“.²⁰⁰⁴

На почетку, на основу тога што му се чинило да постоји трајна хармонија између теорије и дела, чинило му се „да ће српска средњевековна естетика бити неки популарно филозофски, помало практични коментар уз постојећу уметност“. Али, та хармонија је била краткотрајна: при крају, у касном 14. столећу, „естетичка мисао“ је била „сувише узвишена и често супротна оној практичној уметничкој делатности“.²⁰⁰⁵

Оно што се нама и што се у правилу дешава у старијим културама Радојчић ће исказати реченицом која је потпуно у духу Хегеловог чувеног пасуса из

²⁰⁰² Edgar du Bruyne, *Etudes d'esthétique medievale*, 1946, J. A. Endres, *Geschichte der mittelalterlichen Philosophie*, 1911, Wl. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, I – III, Wroclaw – Krakow 1962 – 1967; G. Ostrogorski, *Les décisions du Stoglav au sujet de la peinture d'images*, 1930; *L'art byzantin chez les Slaves*, 1, 2. Paros 1930; H. Koch, *Die altchristliche Bilderfrage*, Göttingen 1917; из *Realllexikon für Antike und Christentum*, s. v. *Ebenbildlichkeit*, Bd. 4; A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris 1957; H. Schade S.J., *Zur Bildtheorie im frühen Mittelalter*, *Christliche Kunstblätter*, 4, 1959; G. B. Ladner, *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, DOP 7, 1953, Basile Tatakis, *La philosophie byzantine*, Paris 1949, Фёдор И. Успенский, *Очерки по истории византийской образованности*, Санкт Петербург 1891.

²⁰⁰³ *Нема свршеног посла*, 38.

²⁰⁰⁴ *Откриће Сопћана*, Борба 12. септембар 1965, 9 – 10.

²⁰⁰⁵ *Облик и мисао у старом српском сликарству*, 261.

предговора *Филозофији права*:²⁰⁰⁶ „У временима док је уметност цветала, мисао о уметности била је једноставна. Стварање је било јаче од теорије. Тек када је уметност почела да запада у унутрашње кризе, почело је да расте интересовање за естетску мисао.“²⁰⁰⁷ Ова мисао се односи на чињеницу да је Псеудо-Дионизије преведен на српски доста касно, после Маричке битке. Највероватније га је превео старац Исаија, светогорски монах, књижевник и дипломата. Радојчићу језик и терминологија Исаијиног превода сведоче да се српска естетика крајем 14. столећа налазила на врху средњовековне естетске мисли. Овај превод му је био и сведочанство о томе да српска средњовековна култура није била изолована већ да је имала „спонтану радозналост и амбицију да се укључи у широке интернационалне токове европске мисли“. За испитивања односа старих дела и и савременог човека мора посебно бити интересантан и Радојчићев додатак: 1971. године када је објављен овај текст, српски превод Псеудо-Дионизија „својом сложености оштро осветљава нашу данашњу запуштеност, нашу затвореност у скучене лепоте неког изолованог средњовековног српства. Такви проблеми нас срећом освесте да се опет вратимо Европи“.²⁰⁰⁸ И почетној бојажљивој реконструкцији „средњовековне српске естетике“ истраживањем овога дела отворио се нови хоризонт.

Читање Псеудо-Дионизија отворило је Радојчићу увид у сложеност односа између доминантног погледа на свет и на оно иза света и уметности пошто је „дословно схваћена естетика Псеудо-Дионизија тежила (...) ка уништењу живе уметности“. Псеудо-Дионизијеве мисли биле су „свакодневниј уметности само недостижни идеал“. Спољашњој лепоти, која није могла досегнути унутрашњу, само су теоретски „додавана виша значења. Ипак од тих виших значења видљивог зависила је одређена форма, она видљива страна уметности која је и једина постојећа, ма колико се она потцењивала као немоћна имитација природе. И Псеудо-Дионизијев текст није толико апстрактан колико сам аутор жели“.²⁰⁰⁹

²⁰⁰⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Osnovne crte filozofije prava*, Sarajevo 1964, 19.

²⁰⁰⁷ *Облик и мисао у старом српском сликарству*, 259.

²⁰⁰⁸ *Исто*, 260.

²⁰⁰⁹ *Исто*, 261.

На другом месту Радојчић указује и на потцењивање видљивог света у списима Псеудо-Дионизија Ареопагита, али и на то да управо због несавршености људске природе Ареопагит нас наговара да стварамо „ликове ономе што нема лика и да стварамо облике ономе што нема облика“.²⁰¹⁰ Његова мисао изузетног естетичког набоја имала је утицај на грађење облика у српској старој уметности, ако не као мотив онда као подстицај: амбивалентност и бујна фантазија Дионизијевог списа „стално подстиче на стварање облика“.²⁰¹¹ Радојчић тврди да „постоје у нашем сликарству јасни докази који сведоче да су савим сложене идеје Псеудо-Дионизија наши стари уметници преносили у слику. Те појединости сведоче до које је мере, нарочито у XIV веку, наша естетичка мисао била опасно прожета сложеним и суптилним идејама које су наше учено сликарство високо образованих све даље отискивале од природе у судбоносну апстракцију и негацију живе уметности“.²⁰¹² Доказе које помиње Радојчић није навео.

Чула

Један од последњих Радојчићевих радова посвећен је обради ексклузивно естетичке теме: чулима.²⁰¹³ Рад је наставак обраде земаљских и небеских изгледа и виђења која је започела 1966. године у студији *Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству*.²⁰¹⁴ У 13. stoleћу код Срба је већ присутна идеја да „телесна чула виде телесне облике, духовна чула виде духовне слике“. Уз описе паралелних чула Радојчић утврђује да се Доментијан користи синтагмама које су сличне онима које користи Платон, попут „доње ствари из видљивог света“ и „истинита слика (...) коју не можеш угледати ничим другим него својим духом“.

Радојчићу фреске у Студеници показују какав је Светом Сави и Стефану Првовенчаном „изгледао невидљиви свет“.²⁰¹⁵

²⁰¹⁰ *Злато у српској уметности XIII века*, 205.

²⁰¹¹ *Облик и мисао у старом српском сликарству*, 261.

²⁰¹² *Исто*, 262.

²⁰¹³ *О чулаима и чулности у српској књижевности с краја XII и из XIII века*,

²⁰¹⁴ *Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног*, 42.

²⁰¹⁵ *О чулаима и чулности*, 217.

„Неварваризовани свет хришћанског Истока“, вером у Христа као савршеног човека и савршеног Бога, отворио је пут уметности да кроз смишљено додавање и одузимање „свога савршеног човека приближи савршеном Богу“. „Уметност Истока која је свога умног човека схватала и изграђивала да он постане `анер пнеуматикос` располагала је искусним средствима да људском подобју поклони неке спиритуалности одузимајући му нападне особине његове телесности.“²⁰¹⁶

Доментијан пише да су слике и подобја Немањића, још док су били живи, била написана на небесима. Он преузима од Јована Егзарха и нарочито често помиње умне, душевне „богомисаоне очи“ којима се посматрају небеса и небески ликови. Радојчић препознаје те очи на Владиславовом милешевском портрету.²⁰¹⁷ Појам духовних очију, истиче Радојчић, спаја неоплатоничаре касног Рима, рано хришћанство, Византију, Дантеову Италију и Рашку 13. столећа.²⁰¹⁸

„Цела српска уметност XIII века ствара облике који теже ка показивању невидљивог. Прича о томе како мајстори виде невидљиви свет, и како га савременици посматрају, у суштини је основна садржина историје старог српског сликарства, до првих година XIV века.“

И Свети Сава и Првовенчани похвалним речима „пишу о премудрим чулима“.²⁰¹⁹ Они разликују обична и духовна чула. „Опис Немањиног уживања у светогорском рају сав је схваћен као упоређење.“ Лепоте Свете Горе, која је земаљска слика небеског раја, „не гледају се само телесним већ и духовним очима, према томе и виђењу и лепоти дају се духовне вредности“. У рају Немања стоји красан пред красним Створитељем. „Та равнообразност извор је велике инспирације мајсторима сликарима у служби првих Немањића. Човек и бог постају слични и рај и земља добијају сличну лепоту.“²⁰²⁰

Стара српска уметност је „дело генерација које су постепено расле до висине коначног облика човека. Наша уметност XIII века нагло се кретала у неком брзом путовању од детета и дивљака до савршеног човека који је своје племенито

²⁰¹⁶ Исто, 218.

²⁰¹⁷ О временима стварања српске монументалне уметности 1976, 146.

²⁰¹⁸ Исто, 147.

²⁰¹⁹ О чулима и чулности у српској књижевности с краја XII и из XIII века, 212.

²⁰²⁰ Исто, 214.

биће изразио у оптимизму о узвишеној лепоти божанског порекла“. Он има свест да је „човек уобличен од бога у бога“.²⁰²¹

И Доментијан и Теодосије у житијима сведоче да је из иконе и ћивота Светог Симеона Српског точило миро.²⁰²² Теодосије јасно казује да се миром светитеља као даром Светог Духа просвећују чула. „Дар је духа да се види виша лепота, а не способност телесних чула, која су заједничка људима и животињама.“ Помазани постају илуминати, а њихова чула премудра „и они кроз њих гледају, слушају, миришу, руком додирују и једу као становници раја“. Теодосије на сличан начин на који су Свети Сава и Свети Симон описали Симеонове насладе на Светој Гори описује уживања Светог Симеона у рају.²⁰²³

Лепота

Пишући у зрелим годинама о српској уметности између 1260. и 1370. године, Радојчић естетику одређује као мисао о лепоти, а схватање лепоте као оно што је утицало на изглед уметничких дела. У тих сто година, пише Радојчић, „оцене о уметности нагло су се и радикално мењале, исто онако као што се преображавала лепота у старом српском сликарству од Сопоћана до појаве новог сентименталног стила који је већ био дефинисан у црквама кнеза Лазара“.²⁰²⁴

Радојчић је 1950. године, пишући о сликарству Сопоћана, констатовао да су се у Србији, у „једној пролазној фази поклопиле сасвим слике замишљеног небеског света са сликама стварности и с лепотом античког сликарства“. Код овога сликарства не иде се за тим да оно саопшти верске догме; ова уметност истиче „у први план своје најјаче средство: формалну лепоту.“ Сопоћанска фреска не

²⁰²¹ *Белешка уз један цитат из Сопоћана*, 196. Нешто касније Радојчић ће детаљније обрадити корене те појаве: за Грка Западњак стално почињући има на себи проклетство Сизифа. „У грчком свету била је архаика само једна, једини почетак раста.“ Код Грка „нема поновљених почетака у историји духа; постоје само преисторијска стања недовршеног човека, незрелог и варварског, а кад се то стање заврши, „почетак“ је улазак на велика врата“. И код младих народа који су се погрчили „ритам процеса `уознај самог себе` увек се збивао не као постепено сазревање, већ као нагло откриће“. Тако се и код Срба у 13. столећу десило откриће унутрашњих могућности у уском кругу одабраних. *Лик светог Саве у Доментијановом Животу и подвизима архиепископа све српске и поморске земље преподобног оца и богоносног наставника Саве*, 216.

²⁰²² *О чулима и чулности у српској књижевности с краја у XII и из XIII века*, 219.

²⁰²³ *Исто*, 220.

²⁰²⁴ *Облик и мисао у старом српском сликарству*, 253.

подучава нити доказује – „она једноставно импонује својом здравом егзистенцијом“. Овде је лепота „главна особина људи и светих личности“. То је „панкализам“ 13. столећа који се осећа и у књижевности тога доба. Доментијан не говори о садржају фресака у Жичи, али хвали „божанствену лепоту“ и прекрасне боје жичких фресака.²⁰²⁵

Радојчић ће и у каснијим текстовима наглашавати да у ономе што су старији историчари критиковали код Доментијана „као неке мутне медитације“ треба видети драгоцену садржину „која се интензивно везује за најсложенија средњовековна схватања о уметности“. Радојчић закључује да је централна Доментијанова мисао о „равнообразности` лика човечјег са божанским (...) мисао о идентичности изгледа земаљске лепоте са небеском (...) снажно утицала на лепоту облика у нашем сликарству XIII века“.²⁰²⁶

Пре тога Радојчић је сукоб православних и манихејаца свео на борбу песимизма јеретика против естетског оптимизма правоверних. Испод истраживања уметности 13. столећа он је провео естетичка истраживања о односу оптимистичке и песимистичке религиозне мисли, повезао их са стварном борбом против неоманихејских јереси и рефлексивама земаљских и религиозних односа на уметност на истоку и на западу Европе.

„На Западу верску борбу против нових манихејаца воде учени полемичари савремене теологије, међу њима и наставници париског универзитета; на Истоку инсистира се на чланцима одавно држаних црквених сабора.“²⁰²⁷ Уз „свечана литургијна исповедања“, Византија има и „богату филозофско-теолошку књижевност која се према потребама уноси у полемику. Та ризница идеја – ма колико она била стара – често је неупоредиво виших квалитета од актуелне, живе дискусије западњака који се обично служе, уколико их познају, великим писцима источног хришћанства“.²⁰²⁸

Радојчићев закључак је да се „појава `црквеног велелепија` у српској средини XIII века није (...) везивала за дијаспору цариградских уметника – она је

²⁰²⁵ *Класично доба српског сликарства*, 28.

²⁰²⁶ *Облик и мисао у старом српском сликарству*, 255.

²⁰²⁷ *О временима стварања српске монументалне уметности*, 142.

²⁰²⁸ *Исто*, 143.

израстала из драматичних сукоба – супротних концепција света“. Његова основа је панкализам, који је имао најистакнутијег представника у Доментијану, који не само да овај свет није видео као домен зла, мрака и ружноће него је представљао српско „отачаство“ као „створено по слици Божјој“. Није само човек направљен на прилику божију него је и земаљска држава слика небеског Јерусалима, са Светом Тројицом на врху хијерархије.

Немањићи се против концепције света као мрака боре на два начина: и мачем и одушевљењем за уметност и књижевност. „Лепи и човекољубиви Бог лако се – у препорођеној вери – стапао са идеалима владара.“ Уз то, „уживање у лепоти схватано је као духовно уздизање“, а „лепота црквеног украса и обреда нарочито је негована у византијској цркви као средство пропаганде“.²⁰²⁹

Црква у Србији и Бугарској, као и црква на Западу, бори се против јеретика али „чврсто идејно ослоњена на традиције источног православља“. Радојчић само у неким детаљима, попут естетичке теме тумачења *Песме над песмама*, види блискост духовне борбе против неоманихејаца Рашке са оном на Западу: Доментијанова размишљања су блиска онима нешто ранијех викторијанаца.²⁰³⁰ У чланку *Одјек „Песме над песмама“ у српској уметности XIII века* Радојчић истражује утицај религиозних кретања на прелазу из 12. у 13. столеће на естетику и уметност на почетку 13. столећа. Следећи Едгара де Брина утврђује заједничке теме западне и источне естетике у ово време. То су светлост, коментари *Песме над песмама*, равнообразност човека и Бога и естетика чула.²⁰³¹

Доментијанове мисли о лепоти Невесте из *Песме над песмама* „доста су посредне, али и сложене“ и по мишљењу Радојчића засењене великим темама његове естетике: људском лепотом која је равна божјој, темом светлости и темом првобитне лепоте и њеног виђења.

²⁰²⁹ Исто, 145.

²⁰³⁰ Одјек „*Песме над песмама*“ у српској уметности XIII века, 1975. Наводимо по: Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978, 230.

²⁰³¹ „Подељени свет европског хришћанства имао је уметност сасвим сличних облика и естетских концепција. Едгар де Брин у својим изванредним студијама о средњовековној естетици показао је како су идеје о уметности на Западу почетком XIII века много зависиле од верских сукоба које је изазвао талас неоманихеизма у Француској и Италији. Де Брин убедљиво доказује наводима из естетике раног XIII века колико је песимисам нових манихеја изазвао и оживео велике идеје о лепој васељени коју је створио најсавршенији уметник творац.“ Суму тих идеја Де Брин назива „хришћански сократизам“. *О временима стварања српске монументалне уметности*, 144.

У српској књижевности *Песма над песмама* се непосредно не наводи до раног 15. столећа. *Стари завет* у целини се у православној књижевности среће кроз цитате у *Новом завету*, у поукама и највише у црквеној поезији. Доментијан спомиње женика и невесту парафразирајући Соломона и цитирајући Јована Богослова.

Доментијан разликује двоструку лепоту: слатку и красну, спољну и унутрашњу, као и ученици Хуга од Св. Виктора, по којима Невеста има двоструки украс; она је грациозна и лепа, телесно и духовно. Доментијан Жичу описује као слику живе цркве, Христове невесте, која је украшена и споља и изнутра.²⁰³²

Поглед на наше сликарство средњег века у целини Радојчићу непосредно открива „да је вечна лепота човека створеног по божјем подобију ипак била променљива“. „Надземаљска лепота – баш као што је увек остајала недостижна и невидљива – жестоко је подстицала радозналост стваралаца, који су скоро невољно мењали изгледе невидљивог. Времена су као у неком бескрајном кругу бирала владајуће носиоце лепоте: хармонију и значења облика и боје, разне видове светлости, разне изразе пластичног, материјалног и духовног. И сваки вид лепоте добијао је коментаре у писаној речи која је у средњем веку више служила духу него разуму.“²⁰³³

²⁰³² *Злато у српској уметности XIII века*, 1977. Наводимо по: Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978, 206. Странице на којима је изнесена компаративна анализа сликарства у Милешеви и Студеници у односу на доминантне естетске идеје у десетлећима у којима је настало можда су најблиставије странице исписане пером историчара уметности.

Звезде на *Распећу* у Студеници су пример изворне лепоте који најлепше блиста у уметности 13. столећа. У Милешеви обојена атмосфера има природност. „Богати колорит у Милешеви даје сасвим античку илузију живо обојеног и јединствено златом осветљеног света.“ Боја у Милешеви са подједнаком снагом описује и пуну материју и празнину. „Слика је у Милешеви стварна и подигнута. Визија у Милешеви је ближа стварности и замагљеној чулности.“ Радојчић не пропушта прилику да дода да је милешевски „чулима видљиви свет злата (...) на граници божанске и човечанске лепоте“ привлачио „најосетљивије модерне песнике“: Станислава Винавера и Васка Попу.

За разлику од Милешеве, у Студеници „сублимна визија остала је без пластике облика и дубине простора“. „Студеничке звезде на плавом небу не захтевају само осетљивост у гледању спољашње лепоте и познавање симболике, оне траже схватање духовног посматрања које је – као и уметничко стварање – идентично молитви.“ *Злато у српској уметности XIII века*, 207. Радојчићу се чини да поуке које држи Св. Сава у Студеници о Христовом снисхођењу и страдању ради нас, да нас украси, ослободи „беде и таме и свакојако просвети...“ држи испод студеничког Распећа. „Велика illuminatio наговештена доласком беле цркве која хвата у златни суд „божанску крви и воду“ и одласком тамне синагоге, појачана је светлошћу златних звезда. Стара *crux in coelo stellato* показана је у Студеници у новој лепоти вишеструког значења.“

²⁰³³ *О чулима и чулности у српској књижевности с краја у XII и из XIII века*, 219.

Овим речима је Радојчић изговорио свој последњи став о односу речи и слике који је тематизовао већ на почетку уласка у историју српског сликарства. У почетку је по његовом схватању литерарно дело претходило ликовном делу. Затим је установио да погледи на свет, који нису јединствени, и који су у борби, истовремено утичу како на мисао тако и на облик. Горенаведени Радојчићев став оставља могућност да се тумачи да је дошло до потпуног преокрета редоследа књижевних и ликовних дела: текстови не дају инспирацију него следе слику као њен коментар. Сада реч престаје бити узор или прототип ликовном делу; текст је у схватању или тумачењу лепоте паралелан са сликом или, можда, иде иза ње као коментар непосреднијег захватања лепоте. Не одређује више текст оно што ће се сликати него је то лепота садржана у виђењу. Радојчић износи што га је упутило на обрат у схватању. То је Татакисова констатација да за Платонове следбенике у Византији „дух не размишља“, он види. „Та идеја давала је уметнички створеним сличностима Невидљивога нама једва схватљиву узвишеност и вредност.“²⁰³⁴ Оно што покреће уметничку делатност је тежња за ослобађањем од једног схватања лепоте и успостављањем новог, које је опет у вези са променом људске осећајности и религиозности, а дубоко је лимитирано и човековом социјално-економском позицијом.

У Студеници се налази приказан само иконографски мотив врта. Тек је *Успење Богородице* у Сопоћанима „надахнуто новом естетиком XIII века и прожето великим општим идејама о лепоти оптимизма правоверних“. Премда је уверен да је упоређење Богородице Цркве са Невестом надахнуло сопоћанске мајсторе, Радојчић не сматра ту асоцијацију „једином и водећом“.²⁰³⁵ У омилијама о Успењу Богородице Јована Дамаскина реченице су пуне „узвишене духовне еротике“ која има осећајност „вере која живи у ведринама митологије старих Грка“.

На другој страни Радојчић настанак тератолошких иницијала словенских рукописа, нарочито паримија 13. столећа које садрже старозаветне мотиве, повезује са неоманихејским схватањем света као места мрака и ружноће.²⁰³⁶

²⁰³⁴ Исто.

²⁰³⁵ Одјек „Песме над песмама“ у српској уметности XIII века, 232.

²⁰³⁶ Исто, 233.

Упркос сличним темама о којима пишу Доментијан и Псеудо-Дионизије, попут светлости или унутрашње и спољне лепоте, Радојчић не налази везу између њих двојице. Доментијанова мисао која је „снажно утицала на лепоту облика у нашем сликарству XIII века“, почивала је на прихватању „`равнообразности` лика човечјег са божанским“ и „идентичности изгледа земаљске лепоте са небеском“.²⁰³⁷ Тога нема код Псеудо-Дионизија, али има у *Шестодневу* Јована Егзарха који је, по Радојчићевом мишљењу, био веза између неоплатонизма и Доментијана.

Светло и злато

Идеју да Доментијан описује небеску светлост онако како је сопоћански мајстор слика изнео је Радојчић 1950. и поновио ју је 1955. године.²⁰³⁸ То није светлост „која на истоку исходи и на западу заходи, која се временом свршава, и која се дели доласком ноћи, коју заједнички са животињама видимо; но молимо светлости коју са јединим анђелима можемо видети, којој ни почетак не почиње, ни крај не престаје“. Ако овај текст и јесте превод са грчког то не мења „ни садржину ни вредност српског текста. Требало је такво место и опазити и осетити у оригиналу и са толиком вештином превести“.²⁰³⁹

Радојчић обрасце по којима Доментијан описује светлости божанског света проналази у литургији и црквеном песништву.²⁰⁴⁰

У Прологу *Шестоднева* Јована Егзарха који је на инсистирање Доментијана преписан на Светој Гори 1263. године дефинисан је верски оптимизам у коме су се налазиле „све основне идеје византијске дворске (аристократске) естетике“. У њему је „похвала творцу, лепом свету и његовом најлепшем створењу – човеку“.²⁰⁴¹

Доментијан од Јована Егзарха преузима и уписује у *Житије Св. Саве* ову слику: „подобјећи се сунчаним зракама оптећићеш крајеве васељене“.²⁰⁴²

²⁰³⁷ *Облик и мисао у старом српском сликарству*, 255.

²⁰³⁸ *Класично доба старог српског сликарства*, 24. *Мајстори старог српског сликарства*, 17

²⁰³⁹ *Мајстори старог српског сликарства*, 17.

²⁰⁴⁰ *Класично доба старог српског сликарства*, 24.

²⁰⁴¹ *О временима стварања српске монументалне уметности* 149.

²⁰⁴² *Злато у српској уметности XIII века*, 205.

У касном тексту *Злато у српској уметности XIII века* Радојчић истражује пут од „трансценденталног појма“ лепоте,²⁰⁴³ преко светлости као услова виђења, до злата које је многоструки материјални симбол лепоте, светлости, али и добротe у српској средњовековној историји, култури и уметности.²⁰⁴⁴ „Злато виђено очима духа као унутрашња, сложенија етичка вредност, често је присутно у српским текстовима XII и раног XIII века. У временима св. Саве злато се цени као израз светлости и блиставости неког спољашњег изгледа који садржи у себи одређене спиритуалне особине.“²⁰⁴⁵ У *Уставу за држање псалтира* (оригинал вероватно из 9. столећа) који је превео Свети Сава помиње се и „невештествено“ (нематеријално) злато, а уз њега као израз највише спиритуалне лепоте и бела боја.²⁰⁴⁶

„Српска естетика у XIII веку много се ослања на скоро неизмењене касноантичке и рановизантијске идеје о лепоти и вредности светла и злата.“ Радојчић Доментијанову фасцинацију „великим светилом“ повезује са оживљеном идејом „светла“ у европској естетици 13. столећа, али не мисли да постоји нека веза Доментијана са западњачком теологијом.²⁰⁴⁷

Код Доментијана се готово не могу набројати места о „вечној светлости“, о „пресветлој светлости“, „светлости незалазној“.²⁰⁴⁸ Најраспрострањенија мисао међу ствараоцима 13. столећа „о светлости од светлости“ потиче из Симбола вере. Тој светлости Радојчић ће одредити и социјалну позицију: „Светлост је главна особина сликарства и архитектуре тих времена у оној образованој средини Рашке која се окупљала око двора.“²⁰⁴⁹

²⁰⁴³ Радојчић појам „трансценденталног“ преузима из Бринеових есеја о средњовековној естетици и користи их без напомене да се ради о схоластичком појму трансценденталних својстава. „Трансцендентално“ је схоластички појам за својства бића која су заједничка, за разлику од категорија. Назив им и потиче од тога што прелазе границе категорија. Традиционално су трансцендентални атрибути: једно, ствар, нешто, истина и добро. Касније се додаје лепо. Али Радојчић овај термин не само овде већ у свим списима не користи у смислу у коме га је користила средњовековна метафизика, нити у смислу у коме га користи Кант, већ најчешће као замену за појам „трансцендентног“, оностраног, што се може приписати његовом недовољном филозофском образовању.

²⁰⁴⁴ *Злато у српској уметности XIII века*, 204.

²⁰⁴⁵ *Исто*, 202.

²⁰⁴⁶ *Исто*, 203.

²⁰⁴⁷ *Исто*, 205.

²⁰⁴⁸ *Исто*, 204.

²⁰⁴⁹ *Исто*, 206.

Међутим, „Доментијан је теолог и његове мисли о светлости и злату стално се односе – ма колико се везивале за лепоту – на упоређења етичког значења“.²⁰⁵⁰

„Српско XIII столеће“ је „aurea aetas нашег средњег века“.²⁰⁵¹

У радовима из последња два десетлећа живота међу којима је и последњем *Лик светог Саве у Доментијановом Животу и подвизима архиепископа све српске и поморске земље преподобног оца и богоносног наставника Саве* Радојчић је био заинтересованији за текстове Доментијана који блистају од рајске лепоте и незалазне светлости него за Теодосијеве, премда није превиђао ни важност Теодосијевог *Житија Светог Саве* за историју уметности пошто Теодосије с посебном пажњом описује и тумачи уметност свога доба и задржава се на појединачним ликовним делима.²⁰⁵² Научном интересу Радојчића, који се преусмерио са иконографије на област „дубље иконографије“, више ће одговарати бављење Доментијановим опусом. Да је и Теодосије откривен као захвална иконолошка тема показује студија *О чулима и чулности у српској књижевности с краја XII и из XIII века*. За разлику од прозе у којој је суздржан, Теодосије у стиховима *Службе Св. Симеону* залази у сложене идеје у којима одваја чулне од идејних лепота.²⁰⁵³

Као мисаону основу Теодосијевих стихова Радојчић препознаје мисли Платона и Плотина о светлости и способности да се она прими: тек онај који је постао налик богу и леп може да спозна божанство и лепоту. Теодосије је основну хришћанску идеју да се човек сједињује с Богом примио из сличних варијација византијске духовне поезије и носи је у себи „без учености, као природјену и већ спонтану. (...) Он стално пева о узвишености и лепоти духовне светлости, увек остајући уз своје светитеље“.²⁰⁵⁴

²⁰⁵⁰ Исто, 205.

²⁰⁵¹ Исто, 201.

²⁰⁵² Епизода о Богородици-Гори у Теодосијевом „Животу св. Саве“ и њена веза са сликарством XIII и XVI века, 118, 127.

²⁰⁵³ О чулима и чулности у српској књижевности с краја XII и из XIII века, 219.

²⁰⁵⁴ Исто, 221.

Радојчић на крају налази да је Теодосијева песма Симеону, као јутру и сунцу, слична *Песми о сунцу* Фрање Асишког и да она отвара премудра чула способна да виде и приме велику светлост сопоћанског златног неба.²⁰⁵⁵

Радојчић корен Доментијанове мисли из *Житија Светог Саве* о сличности лика човековог са ликом божанским налази у антици. Она може да се прати у текстовима од Платона до Манилија, али исто тако и кроз ликовну уметност класичне антике на коју је утицала. Преко Рима идеја о божанском пореклу људске лепоте прелази у хришћанство као супротност неоманихејском гледању на свет као ништаван и ружан.²⁰⁵⁶

Радојчић наводи да је удружена похвала лепоти, светлости и блиставости злата на Западу у 13. столећу најизраженија у списима следбеника шартровске школе Роберта Гросетесте. У својим теолошким списима он је развио идеју о лепом. На трагу Плотина, Псеудо-Дионизија и нарочито Василија Великог, Гросетеста лепоту не види у савршеној хармонији делова неке целине већ у ономе једноставном: светлости, блиставости и боји. Идеја Плотина о светлости као услову лепоте, као ономе без чега се композиција делова или пропорције облика не би виделе је обновљена око 1235. године.²⁰⁵⁷

Као недостатак интензивних истраживања средњовековне естетике на Западу Радојчић наводи то што су анализирани само писци и њихова међусобна веза, али се није затворила празнина „између два велика упоређења, естетике мисли и њеног отелотворења у ликовној уметности“.²⁰⁵⁸ Радојчић је ниже указао на проблем којег овом послу ствара на Западу несразмер квалитета литерарних достигнућа и уметности.²⁰⁵⁹ У Србији је, међутим, у периоду од 1200. до 1270.

²⁰⁵⁵ Исто, 222.

²⁰⁵⁶ Белешка уз један цитат из *Сопоћана*, 195.

²⁰⁵⁷ *Злато у српској уметности XIII века*, 210.

²⁰⁵⁸ *О чулима и чулности у српској књижевности с краја у XII и из XIII века*, 211.

²⁰⁵⁹ Као што је по Успенском и Татакису византијска философија предњачила пред западњачком у обради сличне проблематике, предњачила је и уметност, „нарочито“ сликарство које је још у првој половини 13. столећа било једва достижни узор италијанским сликарима. *О чулима и чулности у српској књижевности с краја у XII и из XIII века*, 218. О томе и У. Еко: „Примећено је како средњи век никад није успео да споји метафизичку категорију лепоте са оном чисто техничком уметности тако да оне чине два одвојена света, лишена сваког међусобног односа.“ Умберто Еко, *Уметност и лепо у естетици средњег века*, Нови Сад 1992, 26.

године било „неко цветно доба срећног стварања, време у коме се добро писало, градило и сликало, кратко време три генерације очева, синова и унука“.²⁰⁶⁰

Након 13. столећа у коме је постојала хармонија између текста (као уметничког дела) и уметничког дела, пред старом српском уметношћу стајали су периоди кад су мисао и облик били у односу „супротности – или, толико природне, колебаљивости“. Учени српски класицизам све се теже „бранио од притиска литературе. Амбиције сликара да од фреске направе илустрацију идеје тешко су разарале логику естетске повезаности“. У свечаним композицијама *Успења Богородичиног* „бујна реторика Дамаскинове речи није се могла пренети у слику. Криза је – у сликарству – избила у оном тренутку кад се уметност до краја претворила у слушкињу теологије. (...) Од треће деценије XIV века наше сликарство све се више губи у лавиринтима теолошке мисли“.²⁰⁶¹

Погледу на развој класицизма у епохи Палеолога открива се „да су изрази савршене усклађености облика и мисли (...) у срединама интелектуалних и артистичких елита, само привремено, у тренуцима напрегнуте интензивности, добијали чудну хладну прозачност и кохерентност једне срачунате лепоте која је, дестилисана из природне лепоте, почивала на законитостима искуства и разума“. Она је била изразита *ars docta*, која није могла да изиђе из усамљености и због тога ни да дуго траје.²⁰⁶²

Радојичић грачаничко сликарство види као „готику византијског сликарства XIV века“. За њега су и византијска и италијанска готика 14. столећа „уморне уметности“ које имају „исту структуру и исти карактер, само је њихова концепција лепоте друга“.²⁰⁶³ Трагање за концепцијама лепоте трају до краја византијске уметности: лепота коју ствара живописац у Подмаинама је специфична медитеранска, у суштини античка, али и црногорска лепота. Уметник је у функцији стварања „једне мушке, озбиљне лепоте амалгамисане у посебну племенитост која се стапа и са уметношћу и са животом.“²⁰⁶⁴

²⁰⁶⁰ *О чулима и чулности у српској књижевности с краја у XII и из XIII века*, 211.

²⁰⁶¹ *Облик и мисао у старом српском сликарству*, 256.

²⁰⁶² *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*, 235.

²⁰⁶³ *Грачаничке фреске*, 239.

²⁰⁶⁴ *У Подмаинма*, 274.

Слика и уметност

У тексту који је писао 1962. године о фрескама Нереза Радојчић је констатовао два лица византијске уметности: „свечаност и живот“, а даље и то да „сликарство прожето искуствима живота никако не запада у замке монотоне реалистичке илустративности“. ²⁰⁶⁵ Наше старе фреске увек су биле јасно огледало земаљских и небеских прилика; наше сликарство „је било способно да обухвати идејне и животне стварности“. ²⁰⁶⁶

И наши су уметници научени од Грка са скепсом „посматрали природи сличне облике и призоре“, тежећи да иза њих „открију неки дубљи смисао, неку садржину која иде до краја и која се већ одваја од оквира уже естетике“. ²⁰⁶⁷

За Византинце, како Радојчић мисли, као донекле и за савременог човека, принцип је „да је све што је очевидно, природи слично и чулима приступачно, толико евидентно и празно да не може да буде ни тема ни проблем уметности“. Имитација не дораста до категорије уметности. ²⁰⁶⁸

При обради христолошких тема најочљивија је неумерена амбиција византијске уметности да предочи слику света који је невидљив за телесне очи и који се досеже само духовним очима. Радојчић препознаје као њен највећи задатак изналажење начина да се Христос наслика као Бог и као човек. На решавање тога задатка су пре свега утицали од цркве прихваћени погледи на христолошки проблем двојне Христове природе. Док, пише Радојчић, „филозофски конзеквентнији писци убеђени у немоћ човекову да сазна крајњу лепоту, сумњају у више вредности њеног видљивог одсјаја“, код нас много превођени Јеврем Сирски је „ближи популарним религиозним схватањима“ и његово учење „допушта

²⁰⁶⁵ *Фреске Нереза, 1962.* (Каталог изложбе)

²⁰⁶⁶ *Текстови и фреске, 7.*

²⁰⁶⁷ *Облик и мисао у старом српском сликарству, 259.* Радојчић није експлицитно одредио шта је то „ужа“ а што „шира“ естетика, нити је навео што је њихов предмет. Највероватније је подразумевао да се „ужа“ естетика бави видљивом лепотом, а „шира“ лепотом и видљивог и невидљивог света.

²⁰⁶⁸ *Облик и мисао у старом српском сликарству, 258.*

могућност да је Христос и као Бог видљив“. Радојчић констатује да у нашој старој уметности Христос и јесте стално сликан „и као човек и као Бог“. ²⁰⁶⁹

Радојчић пише да из искуства зна да на средњовековну уметност нису утицале „само високе филозофске мисли“ интелектуалне елите. И традиција и узор који назива „практична естетика“ „су одређивали формални изглед уметничког дела“ и оне „метаморфозе лепоте које су се смењивале кроз историју“. ²⁰⁷⁰

Радојчић сведочи да и у задњем, једва препознатљивом изданку византијских уметника, македонском зографу са почетка двадесетог столећа, античка Хипократова сентенца да је живот кратак, а уметност дуга, неокрњена истрајава: „Старом мајстору уметност остаје увек тајанствена и огромна.“ ²⁰⁷¹

Заједничка мисао и последњих зографа и византијских уметника и претходних грчких, је да „је уметност само понављање некад узвишеније и племенитије лепоте“. ²⁰⁷²

Наводећи ставове Платона и Аристотела о уметности Радојчић показује да спорења о њеном смислу и вредности трају од антике. ²⁰⁷³

У касном Римском царству „паганска уметност високог друштва утапала се у естетицизам, а хришћанска средина одбијала је уметност, служећи се често аргументима античких непријатеља уметности. Сенеки и хришћанским апологетима подједнако су одвратни уметници“.

Радојчићев закључак је да само презреле културе негују „култ уметности и уметника“. У „свежим срединама и у временима формирања и развоја“ уметности се потцењују и одбацују као „неозбиљне, развратне и празне“. ²⁰⁷⁴ Такав крајње негативни однос према уметности Радојчић одређује као „неприродан“. Потреба за уметношћу је природна потреба: остаци хришћанске уметности већ од 2. столећа

²⁰⁶⁹ Исто, 257.

²⁰⁷⁰ Исто.

²⁰⁷¹ У Подмаинма, 273.

²⁰⁷² Зографи. О теорији слике и сликарског стварања у нашој старој уметности, 83.

²⁰⁷³ Исто.

²⁰⁷⁴ Исто, 84.

указују да је живот „тражио природне односе према уметности и уметицима – и они су се, истина споро и бојажљиво, успостављали у хришћанској средини“.²⁰⁷⁵

Потписи и натписи на фрескама и иконама сведоче о томе како су своја дела схватили сами ствараоци, а овде је Радојчићев крајњи закључак да је потписани сликар на најсуптилнији начин схватао уметност.²⁰⁷⁶ Грк Јован у Св. Димитрију у Пећи у формули којом се потписује исказује схватање свог сликарског позива: „Божји дар из руке Јована.“ Уметност је божанског порекла, а рука је уметникова.²⁰⁷⁷ Сликари у Леснову примају поуку од Светог Јована Златоустог да подражавају природу што је супротно пореклу уметности на које указује запис сликара Јована.²⁰⁷⁸

Зографи 16. и 17. столећа, ма како то изгледало апсурдно у односу на претходнике, „истичу се више као филозофи, теолози, људи склони спекулативном, који тражећи вредности иза лика и природног облика, уништавају своју `интелектуалну` уметност“. Њихова уметност тумачи апстрактне појмове.²⁰⁷⁹ Из природних облика на фрескама 17. столећа је „исцеђена и последња кап живота“, док на Западу цвета барок. У временима у којима су у слици реч и догма учиниле уметност непотребном, ипак је „и у томе крајњем процесу умирања слике остало неке поезије. Догма се није изрицала у строгом ритму прозе она је певана“.²⁰⁸⁰

Данас, после смене свих ликовних праваца, стекли су се услови да се боље сагледа „теоретски дубоко основани систем једне дуговечне богато вариране концепције уметности која је тежила ка општем и коначном“. Зографија је само уз велики притисак догме и ретко била слушкиња филозофије и теологије. У целини

²⁰⁷⁵ Исто, 85. О иконоклазми у средњовековним јеретичким покретима Радојчић је писао још 1950: „Све јеретичке секте у Европи биле су у питањима ликовне уметности јако колебљиве. Чак је и међу хуситима таборитима, који су се истицали својим иконоборством, било појединаца који су наручивали за себе илуминиране библије.“ Илустрована јеванђеља имали су и јужнофранцуски јеретици. (*Старе србске минијатуре*, 45) О иконоклазми и односу хришћанске и јеврејске уметности Радојчић је писао и у чланку о сарајевској Хагади. Археолошка и историјска испитивања су показала да „су скоро сви иконокласти светске историје ипак имали своје уметности, које су се развијале у неодређеној сфери попустљивости између живота и догме.

Те уметности, по правили, немају изразити печат средине у којој су толерисане, или чак неговане, као спонтано културна потреба. Оне увек делују као позајмљене вредности“. *Sarajevska Hagada*, *Jugoslavija* 7, 1953, 69.

²⁰⁷⁶ Зографи. *О теорији слике и сликарског стварања у нашој старој уметности*, 88.

²⁰⁷⁷ Исто, 93.

²⁰⁷⁸ Види странице 560 – 561 овог рада.

²⁰⁷⁹ Зографи. *О теорији слике и сликарског стварања у нашој старој уметности*, 94.

²⁰⁸⁰ Исто, 95.

она сведочи о трагичној борби човека уметника који хоће да прекорачи границе својих стваралачких снага и да „продре у несигурне, мутне и недокучиве области људског духа“.²⁰⁸¹

Уметници који су стварали стару уметност били су путници који су се бавили и другим делатностима: они су путовође, уходе, завереници, пропагандисти. Они су и уметности давали интернационални и номадски карактер. Она је селила из „Зете у Рашку, из Рашке на Косово и преко Косова у Македонију да би се касније повукла у Поморавље и Подунавље“. Касније је наставила сеобе у Босну, Хрватску, Угарску и Истру. „Вечитим премештањем својих центара, она се чудно оспособила да постане путујућа уметност која своја основна схватања носи у себи.“²⁰⁸²

Фројдизам и марксизам С. Радојчића

Причини се у појединим деловима Радојчићеве теорије о чулима и лепоти дух Иполита Тена и Сигмунда Фројда. Радојчић однос између човека, његове околине и уметности види као стални инверзибилни процес. Тако је и „дволичност концепције“ византијске уметности заправо рефлексивна дволичност која карактерише и византијског човека истих година. „Образовани Византинци раног XIV века живе животом античког човека и доброг хришћанина у исти мах“, као и ликови њихове уметности.²⁰⁸³

Почетком 14. столећа није само класицистичко сликарство било оно што заноси Србе. Они ће се у времену ренесансе Палеолога „одушевљавати и античким ратничким врлинама“. За Данила, краљ Милутин је и Св. Димитрије и Александар Македонски.²⁰⁸⁴ Док је за свога биографа он „противник варвара“, за византијске

²⁰⁸¹ Исто, 96.

²⁰⁸² Проблем целине у историји старе српске уметности, 80.

²⁰⁸³ Сујевернице учених (1958). Наводимо по: Текстови и фреске, 37. Повезивање живота човека у времену настанка дела са самим ликовним делима, делима осталих уметности и осталих оновремених култура и култура које су му претходиле, па са уметношћу данашњице и животом данашњег човека наводе нас на помисао да би историјско-уметнички метод С. Радојчића требало сматрати тоталним, пре него комплексним.

²⁰⁸⁴ Улога антике у старом српском сликарству, 1946, 67.

писце српски краљ Милутин је био смешан у свом настојању да обнови на освојеним просторима мир и стари културни живот.²⁰⁸⁵

Класицизам је био повезан са мушкошћу и херојством, а каснија српска уметност је подсетила Радојчића на Макијавелија који се тужио да и на Западу „изгледа као да је земља постала женска, а небо без моћи“. Код Срба су племићка култура и уметност чији је стил одређивала религиозна осећајност остале на висини, али премда се није губио квалитет, изгубио се „мушки карактер“ и „мужевна скромност“.²⁰⁸⁶

На „спол“ уметности и узајамност уметности и живота изричито је Радојчић указао осврћући се и на касну византијску уметност: уметник је у функцији стварања „једне мушке, озбиљне лепоте амалгамисане у посебну племенитост која се стапа и са уметношћу и са животом“. Радојчић је мишљења да је суштина византијског погледа на однос живота, лепоте и уметности изречена у натпису који је на крају 15. столећа уклесан изнад врата Св. Никите поред Скопља: „Помишљајући на смрт, улепшавамо живот.“²⁰⁸⁷

Премда се од Св. Саве ради на томе да се Срби учине „синовима светлости“ и да се у вери прихвати идеја „о лепоти овога света (...) идеја о једино постојећем расцепљеном тамном свету није се могла лако искоренити из религиозних схватања средњовековних Срба“. У 14. столећу хиландарски писар повеље краља Душана у време куге у Европи (1348) пише да „овај свет држи ђаво“, да је ђаво космократор. „Колебања између оптимизма и песимизма у оцени света зависила су од историјских догађаја, али – исто тако и од општих токова филозофске и религиозне мисли.“²⁰⁸⁸

„Класицизам у старој српској уметности имао је свој ослонац и своје сличности у ратничком животу средњовековних Срба, у њиховом правном и друштвеном поретку и њиховим религиозним схватањима. Док је то стање трајало и изван уметности, живот античких елемената у старом српском сликарству био је природан и разумљив. Кад се то стање у друштву и држави изменило, класицизам у

²⁰⁸⁵ Исто, 68.

²⁰⁸⁶ Исто, 72.

²⁰⁸⁷ У *Подмаинма*, 274. О датацији натписа видети: Миодраг Марковић, *Манастир Светог Никите код Скопља – историја и живопис*, Београд 2004, (рукопис докторске дисертације) 6.

²⁰⁸⁸ *О временима стварања српске монументалне уметности*, 148.

уметности постао је анахронизам и постепено се дегенерисао и губио.“ У уметности наследника Немањића приказивани су људи „нежних пропорција, извештачених покрета, нервозних, болешљивих физиономија“. Ово није била позајмица од касне западне готике. Она јој је слична јер је као и она на Западу имала сличне услове настанка.²⁰⁸⁹

Уз друштвене утицаје, Радојчић у неким радовима прихвата и утицај поднебља на уметности. Медитерански човек, нпр., исти је и у Аркадији и на падинама Пелистера. „Тај човек који свој лик и став осећа као уметничко дело, често је у исти мах и бескрајно сујетан и способан да ужива у лепоти најскромније идиле.“²⁰⁹⁰

Радојчић пише да на Балкану постоје стална „струјања“ антике и да „у тој атмосфери, у којој се живот и древне традиције везују у наметљиве реалности, сликарство није било одвојено од човека као посебни феномен уметности. Свечана поза насликаног диктирала је свечану позу живог. Озбиљност насликаног диктирала је свечану позу живог. Озбиљност насликаног била је оличење живе озбиљности“.²⁰⁹¹

У првом послератном Радојчићевом чланку²⁰⁹² наглашенији је карактер тумачења условљености уметности друштвено-економским контекстом у којем настаје. То се врло засновано може повезати са моделима гледања на уметност ортодоксног марксизма. Свест о тој условљености постојала је у Радојчићевом опусу и пре рата и постојаће у мањој или већој мери и у његовим каснијим списима. Премда у раду кога неће успети ни да објави за живота истиче борбу начела на пољу метафизике, Радојчић не пропушта да помене да је сукоб православних и манихејаца често био друштвени сукоб неједнаких, и по имовинском стању и по образовању. Док су ортодоксни били за непокретну хармонију и дисциплину, јерес, као вечити извор кретања, није успела да се дефинише. „Јеретици на исти начин потцењују свет и уметност.“

²⁰⁸⁹ Улога антике у старом српском сликарству, 73.

²⁰⁹⁰ У Подмаинма, 276.

²⁰⁹¹ Исто, 277.

²⁰⁹² Улога антике у старом српском сликарству.

Супротност између једног и другог става може да се види и у уметности преко супротности студеничког *Раснећа*, које је уређено и мирно, и преписа *Шестоднева* Јована Егзарха, које је у хаосу и покрету, јер има „унутрашњи сукоб између текста и орнамента“. Радојчић не указује на очигледни идеолошки сукоб на нивоу приче или присуства и одсуства неког елемента илустрације или симбола, већ на сукоб на нивоу форме дела.

Док је због иманентне иконоклазме манихејство поцепано, „у нашем раном XIII веку стара идеја о хармоничном свету и хармоничном човеку ствара адекватну уметност“. „Искусна ортодоксија мири се са природом, признаје немоћ и несавршеност разума и ослања се на надмоћ чула.“²⁰⁹³ Оно, међутим, по чему је Радојчић близак марксизму је становито подударање са ставовима критичког марксизма који има корен у раним Марксовим радовима и његовој констатацији да напредак друштва не гарантује и развијање уметности. Маркс пише да је код уметности „познато да одређена доба њеног процвата никако не стоје у размјеру према опћем развиту друштва па, дакле, ни према материјалној основици, такорећи, костуру његове организације“.²⁰⁹⁴

Тако Радојчић износи тезу да први пад Цариграда не само да није негативно утицао на византијску уметност већ је „слом дотрајалог политичког режима пробудио последње креативне снаге, нарочито у области књижевности, науке и уметности“.²⁰⁹⁵ Управо у вези са највећом и вероватно најквалитетнијом целином сликарства из овог периода – Сопоћанима, Радојчић ће констатовати да је „застарело инзистирање на замишљеној хармонији између политичких и уметничких прилика у Византијском Царству било доста наивно“.²⁰⁹⁶ Радојчић наводи и конкретне примере из српске уметности: моћ српске државе у Душаново време није следила уметност. Тек после Душанове смрти, „са престанком сређених прилика у српском царству, престао је хаос у српском сликарству“.²⁰⁹⁷ Ни на сликарство моравског стила не пада сенка тешких времена.²⁰⁹⁸ Померање српске

²⁰⁹³ *О чулима и чулности у српској књижевности с краја у XII и из XIII века*, 212.

²⁰⁹⁴ Karl Marx, *Тemelji slobode*, Zagreb 1977, 37.

²⁰⁹⁵ *Српско сликарство*, 95.

²⁰⁹⁶ *Сликарство Сопоћана*, 47.

²⁰⁹⁷ *Старо српско сликарство*, 152.

²⁰⁹⁸ *Исто*, 181.

државе под турским притиском према северу није негативно утицао „на духовни живот који се развијао по својим законима“.²⁰⁹⁹ Радојчића чини усистину блиским Марксовим естетичким постулатима схватање да у уметничким делима постоји нешто универзално, што преошћује времена и што нам, како је писао и Маркс, и у његовом времену чини грчку уметност не само допадљивом него и узором савремене ликовне продукције.²¹⁰⁰

Радојчић процењује да је и „византијска уметност увек (...) била у блиставим тренуцима уметност изван времена“. Јустинијанови мозаици и мозаици и рељефи у слоновачи македонске ренесансе излазили су из оквира средњег века. Столетне метаморфозе византијске уметности случајно су се зауставиле у Сопоћанима.²¹⁰¹ Као и античка грчка уметност, и фреске Милешеве и Сопоћана зраче и „зрачиће и даље из себе скоро неуништиви живот који немилосрдно осветљава нашу толико кратку пролазност“.²¹⁰²

Непромењиво и променљиво у уметничким делима

Радојчић је веома рано лоцирао суштину ликовне уметности: „Језгро ликовне уметности лежи у формалним елементима споменика, у видљивој структури слике.“²¹⁰³ Потрагу за оним уметничким у уметничком делу, оним што је стално у свим променама стилова наговестио је још у *Портретима*. Као љубљански ђак ученика бечке школе он врло слободно користи савремене историјскоуметничке термине попут импресионизма и експресионизма за карактеризацију сликарства Милешеве²¹⁰⁴ или Леснова.²¹⁰⁵ Његова специфичност у односу на претходнике је то што термине и одређења импресионизма и експресионизма не повезује, како су то радили Викхоф, Ригл и Дворжак, са целим и одвојеним уметничким раздобљима – касном антиком, раном средњовековном

²⁰⁹⁹ *Jugoslavia byzantina*, 82.

²¹⁰⁰ Karl Marx, *Temelji slobode*, 38.

²¹⁰¹ *Jugoslavia byzantina*, 76.

²¹⁰² *Сопоћанско сликарство*, 51.

²¹⁰³ *Фреске у Милутиновим задужбинама*, 204.

²¹⁰⁴ *Портрети*, 88.

²¹⁰⁵ *Исто*, 92.

уметности, маниризмом,²¹⁰⁶ већ са симултаним појавама у византијском сликарству. Први је тај начин на дело из корпуса српске уметности применио 1906. године Ј. Сштиговски, повезујући минијатуре српског Минхенског псалтира са сликама Огиста Реноара. Радојчић поступак Сштиговског препознаје као „добар знак и наду да се естетске вредности старе и нове уметности ипак могу лакше дефинисати модерним изразима“ и да „савремени мајстори све више откривају вечито актуелне лепоте старе уметности“.²¹⁰⁷ Својим сличностима уметничка дела из међусобно удаљених периода указују не само на заједничку „логику и прецизност својих индивидуалних тежњи већ истовремено и (на) фаталну сличност времена“.²¹⁰⁸

Права веза између временски удаљених уметничких дела се остварује „задржавањем на суштини и основи ликовног. У том заједничком изражавању основног, сталног и непролазног, данашњи мајстори и последњи следбеници византијског сликарства сусрећу се у истим сферама“.²¹⁰⁹

Оцењујући само на основу претходних конзерваторских резултата откривене фреске у Новом Хопову, Радојчић пише да ово сликарство „изнад свих занимљивости иконографске природе, импонује својим естетским вредностима које нам сада постају необично блиске“.²¹¹⁰ Живописац новохоповске композиције *Подизање икона* у 17. столећу „слика тему којој намењује вечне, непролазне вредности“. Он прави мрежу хоризонтала и вертикала стално их подвлачећи било да приказује архитектуру или жива бића. Хоповски уметник се служи „у цртежу истим поступком који данас примењује Бифе“.²¹¹¹ Хоповске фреске су по Радојчићу логички завршетак византијског сликарства. И у *Тајној вечери* која је живописана у Милешеви средином 17. столећа предмети на столу су слични предметима на Браковим сликама.²¹¹²

²¹⁰⁶ Julius von Schlosser, *Bečka škola povijesti umjetnosti*, 370, 380.

²¹⁰⁷ *О естетској вредности нашег сликарства XVII века*, 1959, наводимо по: Узори и дела старих српских уметника, Београд 1974, 265.

²¹⁰⁸ *Исто*, 266.

²¹⁰⁹ *Исто*, 265.

²¹¹⁰ *Исто*, 267.

²¹¹¹ *Исто*, 268.

²¹¹² *Милешева*, 52.

Исте године у којој је објавио чланак *О естетској вредности нашег сликарства XVII века* објавио је Радојчић и чланак *Хиландарски диптих* у коме пише да *Распеће* на хиландарском диптиху, иако рад млетачког занатлије, „носи у себи извесне изванвременске вредности. Једноставна патетика ове минијатуре (...) има у себи нечега што подсећа на Русоова *Распећа*“.²¹¹³

Као и код хоповских фресака и хиландарског диптиха Радојчић доказ снажног и трајног уметничког набоја налази код уметности стећака у њиховој кореспонденцији са савременом уметничком праксом: афинитет Миливоја Узелца и Лазара Вујаклије према уметности стећака сигурно није површан.²¹¹⁴ Радојчић мисли да су формати, пластична и сликана декорација стећака одређени „основним естетским схватањима, смело би се рећи, нагонима“.²¹¹⁵ На нивоу примитивног дакле не ради се о схватању, колико о нагону као психичкој категорији у којој нема дистанце ни рационалне опредељености. Са друге стране, на стећцима се не ради о „изворној примитивности“ него о карикатурним деформацијама „веома сложених, одавно обрађених садржина“, чија се свежина, која је резултат „интензивног сукоба наивног са компликованим“, користи и злоупотребљава од Русоа „до наших сликара сељака“.²¹¹⁶

Стећци нису у јакој и непосредној вези са богумилском религијом, али јесу са подручјем богумилске доминације и „примарне вредности ових споменика очевидно су естетске природе“.²¹¹⁷ „И поред све једноставности и укалупљености, та неспретна скулптура задржала је у себи дивовску снагу израза који својом силином превазилази анемичну елеганцију узора, касне феудалне уметности европског Запада.“²¹¹⁸

И сама отвореност православаца и католика за уметност стећака Радојчићу је додатни доказ да њихова уметност није условљена богумилском религијом већ да јој је у основи антрополошки разлог: богумилску уметност због тога „што

²¹¹³ *Хиландарски диптих. Нови прилог познавању млетачке минијатуре XIII века*, 1959. Наводимо по: Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978, 153.

²¹¹⁴ *Рељефи босанских и херцеговачких стећака*, 82.

²¹¹⁵ *Исто*.

²¹¹⁶ *Исто*, 81.

²¹¹⁷ *Исто*.

²¹¹⁸ *Исто*, 83.

одговара патријархалној естетици примитиваца употребљавају и католици и православни као уметност своје земље“.²¹¹⁹

Радојчић српску минијатуру 13. столећа сматра најпотпунијом галеријом „српске примитивне уметности раног средњег века“.²¹²⁰ Иницијали у најстаријим српским рукописима још личе на нехришћанске идоле. У њима се осећа страх од природе и у њима влада „хаотични немир“.²¹²¹

Истражујући корене уметности средњовековног орнамента, Радојчић је приметио да „прастари преплет из ћирило-методијских времена (...) као и све уметничке манифестације примитивних“ привлачи „оне јако извештачене српске, бугарске и руске интелектуалце XIV века, који су од сложених орнаменталних преплета трака, животиња, биља и људи стварали декоративне ефекте пандане њиховим ситно извезеним вербалним плетењима предиката и комплимената“.²¹²²

Са друге стране, у свом времену „иницијали својим заплетеним шарамма истичу тајанственост слова у очима неписмених“. У њиховој орнаментици се даје одушка „примитивним осећањима и схватањима“ због којих „не могу да себе ускладе са хришћанством које је дало садржину текстовима“.²¹²³ „Све до средине XIII века примитивно хришћанство Срба у својој несталности и нејасности уживало је у романским облицима орнамената и у фантастичним стилизованим фигурама источних полуварвара (Сирија и Палестина).“²¹²⁴

У неколико студија Радојчић је тражио силу која покреће и одређује уметност, силу која утиче на карактер облика и на његову промену. У студији *Уметност књигописаца* (1964) нпр. за уметности библогафа нашао је основу у једном од два константна пола човекове личности: фантастични цртежи библогафа предочавају историју „подсвесног, алогичног и фантастичног“.²¹²⁵ Њихови цртежи су „историја нехришћанског дела у хришћанској уметности и историја неразумног у временима велике уметности која се окивала у систем и

²¹¹⁹ *Релефи босанских и херцеговачких стећака*, 89.

²¹²⁰ *Српске минијатуре XIII века*, 15.

²¹²¹ *Stare srpske minijature*, 1950, 11.

²¹²² *Насловна застава хиландарског Шестоднева из 1263. године*, 181.

²¹²³ *Stare srpske minijature*, 1950, 11.

²¹²⁴ *Исто*, 12.

²¹²⁵ *Уметност књигописаца*, *Летопис Матице српске*, књ. 393, св. 1., Нови Сад 1964, 4

спекулацију“.²¹²⁶ Она се не може свести на уметничку категорију „примитивног“, али све што се о њој може рећи је да је „антитеза свакој уређености“.²¹²⁷

Други узрок настанку одређене форме и њеној промени Радојчић је нашао у ономе што се у немачкој филозофији назвало „поглед на свет“ и што је најнепосреднији и најпрепознатљивији израз имало у владарској идеологији и религиозном тумачењу света. Међутим, и животни погледи других социјалних група постојали су у истина мање видљивој уметности која је истрајавала у сенци владајуће. „Облик је у уметности сувише отпоран, сувише искрени израз животних схватања – у толикој мери да не може да се потчини менталитету који би му био у суштини супротан.“²¹²⁸

Завршна истраживања о утицају ових чинилаца на уметност обавио је Радојчић у студији *О временима стварања српске монументалне уметности*.²¹²⁹ Прва реченица у њој је: „Сукоб јереси и православља последњих година XII и почетком XIII века у старој Рашкој покренуо је из верских побуда, нову уметност.“ Борбу коју воде Немањићи у Рашкој против богумила воде „правоверни“ широм континента против јеретика, „нових манихејаца“ који верују у коегзистенцију Добра и Зла. Јеретици се враћају песимизму манихеја и убеђењу да светом владају материја, мрак, зло и ружноћа.²¹³⁰ Сукоб са јеретцима почетком 13. столећа у Европи „сводио се на основну разлику између оптимизма и песимизма у оцени вредности света“.²¹³¹ Уз поглед на свет овде је као одређујућа категорија уведен и „осећај света“.

Синтеза ових погледа на свет и његовог осећаја десила се крајем 14. столећа, када уметнички високо образована средина уноси у „скупе рукописе моравске

²¹²⁶ Исто, 5.

²¹²⁷ Исто, 6. Разлика између високе уметности владајућих слојева и уметности нижих слојева у 14. столећу читовала се пре свега у томе што је висока уметност и њени узроци била позната. Природа уметности нижих слојева није била јасна. Радојчићу је основно питање да ли је њихова уметност била „само трећеразредна уметност као несхваћена уметност елите, као карикатура развијених уметничких облика“ или је постојала као примитивна уметност „која је супротна принципима високе уметности и која се развија, или можда само траје, према својим законима“. *Популарни стил сликарства XIV века*, Дневник 9088, Нови Сад 20. фебруар 1972.

²¹²⁸ *Сујеверице учених*, 37.

²¹²⁹ *О временима стварања српске монументалне уметности*, 140 – 149.

²¹³⁰ Исто, 145.

²¹³¹ Исто, 143.

школе, као пандан finely сликаним ауторским портретима“ мотиве библиографа 13. столећа. Ушавши у велику уметност, наивност је изгубила „своју снагу и убедљивост“; салонска варијанта наивног постаје „израз рафинмана“. Ова уметност доживљава свој тријумф у последњој четвртини 14. столећа када је „украшавала листова књиге, пренесен у архитектонску полихромну декорацију“.²¹³² У преношењу из једне ликовне уметности у другу Радојчић препознаје нешто исконско, преостало „од старе фантазије заједничке цртежу рукописа и стиху народне песме“.²¹³³ У архитектури се ова уметност гаси са српском државом; своје трајање у 16. и 17. столећу „стара наивна уметност наставила је (...) у свом првобитном амбијенту – рукописној књизи – (...) додајући старим темама нове фантастичне мотиве из далеких уметности истока“.²¹³⁴

Дворска оптимистичка уметност која доминира у Србији од 1200. до 1270. године само је најочљивија од три уметности. Уз ову уметност коју ствара „строго одвојена елита високо образованих носилаца власти и њихових књижевника и уметника“ траје и монашка уметност широких народних слојева која је архаична уметност металних предмета, керамике; уметност „прасловенске орнаментике“ на скромно украшеним рукописима, „тератологије коју праве рукоделци, деца још неразвијеног хришћанства, прожетог сујеверицом и блиског јереси“.²¹³⁵

Појава супротности између узвишености садржаја текста и наивности орнаментације у старим рукописима, има по Радојчићеву мишљењу, и „неку своју исконску унутрашњу оправданост. Тенденције елитне, високе уметности ослањале су се на уски слој високо образованих“.²¹³⁶ Архаична струјања блиска занату и фолклору избијала су на површину када би висока уметност улазила у промену и кризу. Откриће „тератолошког“ мотива у Св. Николи у Студеници сведочи о присуству примитивне орнаментике у развијеном српском зидном сликарству 13. столећа.²¹³⁷

²¹³² Уметност књигописаца, 16

²¹³³ Исто. Нешто раније Радојчић је у комбиновању у иницијалима старих српских рукописа ликовног човека и звери, риба и птица видео на делу исту ону необуздану уобразиљу „народних песама која даје мајци Југовића `очи соколове и бијела крила лабудова“. *Stare srpske minijature*, 1950, 11.

²¹³⁴ Уметност књигописаца, 16.

²¹³⁵ О временима стварања српске монументалне уметности, 148.

²¹³⁶ Насловна застава хичандарског Шестоднева из 1263. године, 175.

²¹³⁷ Исто, 176.

„Поред икона класицистичког, аристократског карактера у српској се уметности почетка XIV века истовремено појављују и иконе изразито плебејских црта.“ Према се ово сликарство јавља у „грађанској средини у провинцији“ Радојчић га назива монашким.²¹³⁸

Трећа уметност је „монументална уметност строгог израза“ вишег клира. Та занатски беспрекорна уметност је вероватно палестинског порекла, а крајњи јој је циљ увођење у „дубоко проживљено хришћанство организоване црквене власти“.

Радојчић процењује да је објашњење које појаву дворске уметности Немањића повезује се падом Цариграда 1204. године и емиграцијом престоничких уметника погрешно. Он одговоре налази у владајућем светоназору који није једини, али је доминантан у првој половини 13. столећа у Србији. И остале две уметности имају своје разлоге постојања у својим светоназорима. „Главна питање је: „која су унутрашња збивања изазивала спољашње појаве; јер судбина српске уметности од краја XII века свакако више зависи од верског него политичког живота. Свет српског ранијег средњег века, угрожен у хаосу своје примитивности, стално је нагињао вери песимизма која није неговала ни уметност ни књижевност.“ „Организовање ортодоксије у Рашкој било је чврсто повезано са стварањем њене нове монументалне уметности.“²¹³⁹ Али схватање о „равнообразности човековој Богу почео је крајем XIII века (...) да се оцењује као нескромност“. За Теодосија је већ непримерено поводити се за „високоумјем и равнобојјем“.²¹⁴⁰ Оптимизам у религији и уметности није се одржао. „Дворска елита у српској средњовековној култури мењала је своје идеје и представнике. (...) Црква је, јачајући у духовном животу, сузбијала веру која се приближавала филозофији.“ Идеја о лепоти света оживела је тек средином 17. столећа у „средини српских образованих монаха“. На основу тога што је средином 17. столећа на Светој Гори и Пљевљима преписан *Шестоднев* Јована Егзарха, Радојчић закључује да је „оптимизам о лепоти васионе

²¹³⁸ *Српске иконе од XII века до 1459. године*, 13.

²¹³⁹ *О временима стварања српске монументалне уметности*, 148.

²¹⁴⁰ *Исто*, 147. Ово мишљење о Теодозију Радојчић ће кориговати након увида у Теодосијеве химне. *О чулима и чулности у српској књижевности с краја у XII и из XIII века*, 220 – 222.

код Срба цветао у временима кад је био нарочито угрожен“, у време богумилског напада и у несигурним годинама турске власти после смрти патријарха Пајсија.²¹⁴¹

Радојчић у чланку *Ars arcana* наставља да разрешава оно што је започео у *Уметности Палеолога*: проблем стила и узроке његовог мењања у византијској уметности. Овде узроке промени стила проналази у тежњи уметника за ослобађањем. Полази од тога да су се реч и облик у касноантичкој култури развијали у смеру напуштања дословног значења и фабуле. У Византији је уметност под утицајем Платинове филозофије коју је у хришћанство увео Дионизије-Ареопагит била ослоњена на „старе вештине сликања у пренесеном смислу“. Византијска уметност је имала и своје уско поље слободе од таквог начина од које се склањала како од спољне присиле црквене хијерархије тако и од самодисциплине коју јој је наметала властита традиционалност.²¹⁴² Са тог малог простора слободне, тајне уметности набујале снаге изазивале су преображавања стила.

Нагле и учестале промене стилова у византијској уметности у 14. столећу ставиле су аутора пред питање: „да нису и остале старије епохе византијске уметности биле живље и многостраније него што се то претпоставља и описује?“

Иницијалне облике ослобађања уметности од спољних и унутрашњих стега Радојчић проналази на делима насталим у апогеју класицизма. На њима византијско сликарство које је почетком 14. столећа израсло на основама класике само урушава почетне облике свог класицистичког формализма. Готово да је урушавање почело одмах са примањем античких узора, већ крајем 13. столећа. За примере археолошког изучавања античких пропорција, ставова, набора одеће и техничке финесе Радојчић наводи пример Евтихија, који је у Богородици Перивлепти у Охриду 1295. године испод куполе насликао на архитектури у техници грисаја акт како би на овом античком детаљу студирао пропорције и масе људског тела.²¹⁴³ „Та полускривена уметност убачена у ситне украсе архитектонске декорације и наките на одећи, носила је у себи разорну снагу спутаног темперамента.“ „Прожимање пластичног и сликовитог“ може се пратити и на

²¹⁴¹ *О временима стварања српске монументалне уметности*, 149.

²¹⁴² *Ars arcana*, 23.

²¹⁴³ *Исто*, 25. Види и 424 – 425 странице овог рада.

монументалном сликарству,²¹⁴⁴ а Радојчић га проналази и на сребрним оковима охридских икона Христа и Богородице Спаситеља душе које су израђене у Цариграду. На попрсјима апостола немирни контрасти светло-тамног нагризају статуарну моделацију.

„Поставши једном господари античке форме византијски мајстори негде педесетих година XIV века почињу да теже све већој слободи сликарског израза.“ У том тренутку, кад би се у неvizантијским условима могле очекивати велике новости, долази до привидног парадокса: „уметност се враћа побожности и то егзалтираној побожности која се не осећа спутана прописима хијерархије и култа“.²¹⁴⁵ Најслободнија варијанта тога израза, коју Радојчић у односу на доминантни просек назива „сецесијом“, сачувала се у пећинским фрескама у околини Иванова у Бугарској из времена од 1350. до 1400. године. „У исти мах религиозна и артистички сензибилна, тајанствена уметност касне Византије – у пећинским црквама, у рукописима и далеким храмовима Новгорода – растапала се у лепотама брзе импровизације и у финесама недовршеног.“²¹⁴⁶

Предметна целина старе српске уметности се показује као „импозантна целина естетских схватања наше старе уметности која су се кретала од хаотичног и подсвесног, преко класичног, распричаног и елегичног, до трагичног и смртног“.²¹⁴⁷

Стваралаштво

Радојчић у својим каснијим радовима истиче да је за прилажење старој уметности потребно „неко дубље и интимније познавање старог менталитета и самог поступка стварања“. Ликовно стварање, по његову мишљењу, у средњовековној уметности имало је полазиште у великој „способности репродуковања“. Принцип стварања средњовековних мајстора био је онај по коме генијални извођачи изводе музику; и они „су се служили познатим облицима и

²¹⁴⁴ Исто, 26.

²¹⁴⁵ Исто, 27.

²¹⁴⁶ Исто, 28.

²¹⁴⁷ Проблем целине у историји старе српске уметности, 80.

бојама као и њихови савременици писци познатим мислима, цитатима, речима, да их слију у нове мисли и нова узбуђења“.²¹⁴⁸

Полазило се од познатог предлошка, а тежње да се „стари узор што боље схвати и што тачније понови“ често су „биле основне покретачке снаге уметничког стварања. Без претеривања сме се рећи да је свако ново уметничко дело у кругу византијске уметности било пресликавање одређеног узора из прошлости“. За пример таквог „пресликавања“ узора Радојчић наводи сцену *Вазнесења* из Милешеве, које узор узима из византијског сликарства 10. столећа какво је сачувано у Лењинградском јеванђељу 21. То „нису само два иконографска пандана већ у исти мах две сродне варијанте истог схватања сликарства“.²¹⁴⁹

Радојчић издваја три полазишта средњовековног српског уметника која све време одређују и његов однос према уметности: „идеал о континуитету и пореклу уметности, велико маштање о лепоти и узвишености њеног узора и стално присутна обавеза о таленту који се прима и предаје, који није личан, који се наслеђује од оца и преноси на потомство“.²¹⁵⁰

Ово су касна Радојчићева схватања стварања ликовних дела у Византији. Али, он се темом стварања ликовних дела као једном од основних тема историје уметности бави од уласка у ову науку. Већ у *Портретима* он о ликовном стваралаштву говори као о компликованој појави.²¹⁵¹ Нешто касније ће и основу за историјскоуметничко разумевање и оживљавање уметничког дела видети као реконструкцију процеса уметничког стварања, уз напомену да је питање стваралаштва „чисто историско питање и ни у ком случају `психолошко`“.²¹⁵²

За касније ставове Радојчићу је историјско-уметничка основа била монографија *Мајстори старог српског сликарства*.²¹⁵³ Монографија почиње са првим српским уметником грешним Григоријем, који је био „рубрикатор и

²¹⁴⁸ *Белешка уз један цитат из Сопоћана*, 1974. Наводимо по: Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978, 196.

²¹⁴⁹ *Насловна застава хиландарског Шестоднева из 1263. године*, 176.

²¹⁵⁰ *Белешка уз један цитат из Сопоћана*, 196.

²¹⁵¹ *Портрети српских владара у средњем веку*, 88.

²¹⁵² *Наша стара уметност и ми*, 65. Ово је један од тврдох раних ставова које ће Радојчић касније изменити или само омекшати.

²¹⁵³ *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955.

минијатуриста Мирослављевог јеванђеља“, а завршава са Авесаломом Вуичићем, морачким јеромонахом, који „није био човек без мана“.²¹⁵⁴

Радојчић представља своје намере са овом књигом и ограничења на која је пристао. У њој ће се наћи само мајстори о којима су сачувани историјски подаци. Када на њима стекне искуство у овом послу, аутор намерава да се упозна и са анонимима. Тек са обрадом дела и познатих мајстора и анонима, каже, „добиће се целина у којој ће се моћи тачно да процени колики је и какав је био удео појединца у нашем старом сликарству“. Сам Радојчић је свестан да је његов рад пионирски: српско сликарство је пре њега проучавано у широким оквирима „школа, епоха и иконографских система“. Мајсторима се најближе прилазило у монографијама манастира, али су и у њима фреске, иконе и минијатуре третиране као колективно дело безличних уметника. Он је свестан да је за први период испитивања, датирања и класификовања старог српског сликарства ово био једини могући однос према многобројном и разноликом материјалу.²¹⁵⁵

„Схватања о анонимности наших средњевековних уметника“ Радојчић проглашава погрешним.²¹⁵⁶ на појединим споменицима се проналазе потписи аутора, а ни биографска грађа о старим српским сликарима није тако оскудна како се претпоставља.²¹⁵⁷ На ширем плану, дела већине од ових уметника доводе у питање дефиниције византијског стила као монотоног, типизованог и традиционалног. Радојчићев циљ је да у овој књизи старе српске мајсторе први пут представи као „самосталне личности.“²¹⁵⁸ Његов аксиом је да је најдрагоценије у стваралаштву сликара оно што је лично, субјективно и појединачно. Премда индивидуалност уметника у старом српском сликарству никако није „израз силом тражених самосталних, личних схватања мајстора“,²¹⁵⁹ не значи „да наши стари мајстори нису имали никакав лични став према својој уметности“. Из преосталих споменика, текстова и докумената могу се „реконструисати лична дела као целине у којима се индивидуалност испољава у степену знања и осетљивости, у личном

²¹⁵⁴ Исто, 95.

²¹⁵⁵ Исто, 1.

²¹⁵⁶ Исто, 101.

²¹⁵⁷ Исто, 2.

²¹⁵⁸ Исто, 101.

²¹⁵⁹ Исто, 2.

односу уметника према традицијама, школама и новим схватањима“. Од тих најмањих јединица у „организму старе српске уметности, из њихових међусобних односа и груписања моћи ће да се реконструишу веће целине“.²¹⁶⁰

На основу грађе о потписаним сликарима од којих су уз име сачувани и подаци о животу и раду, и који су истовремено најчешће „носиоци уметничког развоја“, Радојчић своју студију представља и као конструктивни елемент историје старе српске уметности и као наставак посла који је започео пред рат у *Старинама Црквеног музеја у Скопљу*.²¹⁶¹ „Комбинованим испитивањем уметничких споменика са писаним изворима добила би се свакако сигурнија подлога за тачнију реконструкцију развоја старе српске уметности. Претходне студије ове врсте не постоје, према томе ми смо сви осуђени да из детаља извучемо крупне закључке“.²¹⁶² Тај несразмер између поузданих чињеница и потребе извођења закључка сусреће и Радојчић, на првом кораку, већ код истраживања прве генерације сликара који су осликавали задужбине Немањића. Први сликари Немањића били су Грци, али сликари са којима је Св. Сава имао везе у Солуну нису морали бити Грци.²¹⁶³ У солунским радионицама 13. столећа „могло је бити Словена мајстора дораслих захтевима монументалног сликарства“. Радојчић то поткрепљује наводом из Јевстатија, који сведочи да су Срби приликом норманске опсаде Солуна чинили „чуда од јунаштва“.²¹⁶⁴

Разматрајући однос ликовних уметника према њима савременим књижевницима у вези са делатношћу Данила II, Радојчић улази у сложу тему односа уметника и наручиоца. У *Житију краља Милутина* се описује Данилова сарадња са уметницима при зидању манастира Бањске, а отвара се питање колико је српски архиепископ утицао на промену уметничког стила која се десила крајем 13. столећа. Радојчићев одговор је мало, јер је Бањској у архитектури узор била Студеница, а у сликарству стари стил на златној позадини. Радојчић доводи у питање раније често истицани контраст између романских архитеката и

²¹⁶⁰ Исто, 3.

²¹⁶¹ У *Старинама* Радојчић неколико страница (35 – 40, 59, 62 – 64) посвећује старим српским сликарима.

²¹⁶² Исто, 10.

²¹⁶³ Исто, 13.

²¹⁶⁴ Исто, 15.

византијских сликара рашке школе. Сматра да је природније претпоставити да су из Приморја и јужне Италије били и сликари који су сликали у византијском стилу, али су се латински потписивали.

На основу увида у сав расположиви материјал – од самих уметничких дела, преко историјске, уметничке и религиозне литературе до разних врста докумената (уклесаних у камен, исписаних фреско-техником до оних исписаних на пергаменту и папиру и похрањених у архивама), Радојчић код свих уметника из краљевског, царског и деспотског периода српске средњовековне државе утврђује заједничку карактеристику: сви су они условљени граничном позицијом српске државе и сви имају посредничку улогу између уметничких начина и облика Истока и Запада. Али, и у тој раздвојености погледа, они чувају „основни карактер старе српске уметности, организма који се развијао по законима своје средине“.²¹⁶⁵ Они од једне и од друге стране слободно узимају оно што им је блиско.²¹⁶⁶ У том су послу били „вероватно више вођени инстинктом него теоријским спекулацијама“. Српски сликари стапају позитивне делове „раздвојене европске уметности“ и стварају ново. Српска уменост „је била очишћена од мана великих уметности из којих је примала узоре. У њој није било византијског мртвила нити италијанских наивности у сликарским решењима. Живи, а не детињаста, искусни, а не полумртви“, српски су сликари створили дела која ће касније румунској и руској уметности бити узор.²¹⁶⁷

Радојчић скреће пажњу и на то да место на коме се сликар потписује упућује на развој његове уметничке самосвести; оно постаје све уочљивије: спушта се са слабо видљиве позиције у куполи Студенице, преко јасних потписа Михаила и Евтихија на оружју светих ратника по црквама у Македонији, до крупног Јовановог потписа у главној апсиди Светог Димитрија у Пећи.²¹⁶⁸ Радојчић претпоставља да

²¹⁶⁵ *Мајстори старог српског сликарства*, 30.

²¹⁶⁶ *Исто*, 32. Први поглед на однос српске уметности и византијског класицизма у епохи Палеолога изложио је Радојчић у тексту *Фреске Милутинових задужбина* (203): *Стил Милутинових задужбина* био је „хеленистички“ и према томе „није имао дубљих веза са стваралачким националним уметничким снагама Срба“. О томе шта су специфичне „стваралачке националне уметничке снаге Срба“ Радојчић овде не пише.

²¹⁶⁷ *Мајстори старог српског сликарства*, 33. Касније ће Радојчић унеколико кориговати своје гледање и на стару српску и византијску уметност.

²¹⁶⁸ *Исто*, 36.

су „постојала извесна права на потпис“ и да су „забачени“ потписи попут онога „грешног Срђа“ у Дечанима потписи помагача.²¹⁶⁹

Генерални Радојчићев закључак о уметницима који су деловали у средњовековној српској држави је да је „код српских наручитеља важност полагана на квалитет, а не на порекло уметника“. Са друге стране, наши су сликари кроз везе са „многим добрим уметничким центрима Истока и Запада“ стекли ширину погледа и постигли „квалитете једне уметности интернационалног карактера“. Унутрашњи историјски развој српске уметности им је осигуравао самосталност и оригиналност.²¹⁷⁰

Ново поглавље старог српског сликарства почиње са 16. столећем. Сликари беже пред Турцима на све стране. Највише у Румунију и Русију. Има их који иду на запад и на север, а део се задржава у турско-хришћанским границама. Док се руше стари српски споменици у централним подручјима српске државе (прва пљачка Грачанице 1383, а тешко оштећење Бањске 1419) по Фрушкој Гори и Херцеговини се подижу манастири.²¹⁷¹ Број цркава и уметничких предмета, па и уметника, још је у 15. столећу огроман.²¹⁷²

Кроз 16. столеће ниво „грчког начина“ сликања стално опада: смањује се број мајстора и квалитет радова. Залеђе Приморја се посељачило и мајстори из Приморја одлазе са својим поручиоцима, високим српским племством, још почетком 16. столећа „далеко на север“. Из румунских и руских записа види се да је „од краја XIV до краја XVI века (...) постојало српско сликарство у емиграцији“. Досезали су до Супрасла у Литви и до Москве. Највише трагова су у 14. столећу оставили у Новгороду, а у 15. и 16. столећу у влашком и молдавском сликарству.²¹⁷³

Обнова Пећке патријаршије дала је нови импулс и подигла српско сликарство. Али, уз дела мајстора попут Георгија Митрофановића, Лонгина, Јована или Радула, деловали су и наивни мајстори попут лаика „изуграфа Василија“. Међутим, и његове фреске, које су „класични пример потпуно рустичизиране

²¹⁶⁹ Исто, 37.

²¹⁷⁰ Исто, 51.

²¹⁷¹ Исто, 53.

²¹⁷² Исто, 54.

²¹⁷³ Исто, 62.

уметности“, својим неспретним цртежом и дречећим бојама имају „снагу и свежину“ које Радојчића „подсећају понекад на смелости и експериментисања модерних мајстора после импресиониста“.²¹⁷⁴

Крајем 17. столећа у метежу ратова српска „дотрајала стара уметност престала је да живи“. У занатлијској делатности Тујковића у Сарајеву, Рафаиловића-Дескаловића у целом Приморју, Бјелопољаца Лазовића по Санцаку, Старој Србији и Приморју, Ђиновских, досељених Македонаца по Црној Гори, одвијао се само „процес понављања мртвих шаблона“.²¹⁷⁵

У завршном делу студије Радојчић је указао на друштвено-историјске условљености уметничког стваралаштва и однос стила појединог сликара према општем стилу времена или према целини стила одређеног подручја уметности. То што се међу уметницима налазе високи црквени достојанственици и то да се уметници нижег ранга ословљавају речју „господин“ Радојчићу је доказ да је ликовна уметност била цењена у друштву.

Допринос своје студије он види и у томе што су анализе дела појединих уметника учиниле јаснијим уметничке покрете, школе и стилове, „а извесне сувише генералисане тврдње почеле су да губе важност“.²¹⁷⁶ Нпр. историја уметника показује да не може да постоји „македонска школа“ монументалног сликарства, пошто је Македонија подручје хетерогених уметничких појава. Шаренило из политичке историје пренело се и у организам македонског сликарства. У Македонији није било ни власти, ни институције, ни друштвеног слоја који би, било у политичком било у духовном животу, могао да оствари неки континуитет. У старој српској уметности Немањићи и добро организована црква су имали снаге и средстава да одрже континуитет и традицију. „Примање и предавање нових тековина смењивало се у српском уметничком животу у сталном и непрекинутом ритму, у срећним и тешким временима, са домаћим и страним мајсторима“, у сталном „покрету, од Рашке, преко Македоније до моравске Србије и касније од црногорског приморја до северне Угарске“.²¹⁷⁷ Сви мајстори, домаћи и страни,

²¹⁷⁴ Исто, 71.

²¹⁷⁵ Исто, 98.

²¹⁷⁶ Исто.

²¹⁷⁷ Исто, 99.

„уносећи своје, настављају нешто што је већ започето“. Они се „прилагођавају српској средини, жељама наручилаца и утврђеним склоностима“, чак и толико да мењају властити стил „да би угодили укусу средине која их плаћа“.

Кад се посматрају појединачни уметници „види се у којој мери они спроводе кроз свој стил нове идеје, коме се правцу придружују и колико чине уступке захтевима наручилаца“. Радојчићев закључак је да се сликари нису могли у потпуности ослободити оквира које је наметала црква и историјска стварност, али кад се сваком мајстору да његово, „нарочито у великим школама из времена политичке самосталности, не остаје много елемената заједничке природе“.²¹⁷⁸ Старо српско сликарство „живело је и регенерисало се захваљујући личним делима талентованих уметника“.²¹⁷⁹

Средином шездесетих Радојчић као циљ својих историјскоуметничких истраживања поставља грађење слике на којој се може „прилично јасно видети како је изгледала ужа средина из које су израсли илуминатори минхенског псалтира“.²¹⁸⁰

Студија *Уметност књигописаца*²¹⁸¹ је надопуна са корекцијама двеју Радојчићевих књига: књиге *Старе српске минијатуре* и књиге *Мајстори старог српског сликарства*. У низ који је започео у *Мајсторима* са Григоријем грешним уметнуће овде Теодора Спана, Доментијановог књигописца-вивлографа и штићеника који у време када су живописане сопоћанске фреске за Доментијана преписује и шара *Шестоднев* Јована Егзарха. Износећи резултате истраживања у овој области, Радојчић проширује подручје старе уметности и круг оних који је стварају са оним личностима и појавама које се налазе на ивици уметности.

Књигописци-вивлографи су „на граници учености и уметности“ у средњовековној Србији преписивали текстове и цртали украс и минијатуре и тако стварали посебну уметност која је до данас остала потцењена. Велики скрипторијуми на Истоку и Западу имали су специјалисте: минијатуристи су сликали, преписивачи копирали само текст, а рубрикатори су „израђивали

²¹⁷⁸ Исто, 100.

²¹⁷⁹ Исто, 101.

²¹⁸⁰ Минхенски српски псалтир, 283.

²¹⁸¹ Уметност књигописаца, 1 – 6.

декоративне натписе у црвеној боји“.²¹⁸² Вивлографи попут Теодора „су припадали другом свету уметности који није имао никаквих додирних тачака са монументалним зидним сликарством класичних облика“. Али, и „интимно сликарство малог формата (...) имало је своје лепоте неизрициве кроз фреску, или икону“. Ширење погледа на стару уметност наговестило је „постојање неочекиваних опречних схватања у животу старе српске уметности“.²¹⁸³

Оно што је Радојчићу у вези са вивлографима парадоксално је да у радовима ових „занатлија који су својом вештином одржавали књижевну традицију“ траје „посебна категорија уметности која је од почетка до краја била супротна логици и идејама преписиваних текстова“. То је „фантастични, самовољни, детињи и поетски свет биља, људи и животиња који се саплитао око слова“.²¹⁸⁴

Хиландарски монах са телесном маном Роман, који иронично за себе каже да је хром и телесно и духовно, тридесетих година 14. столећа уређује и прилагођује иницијалну орнаментику „већим форматима скупљих, богатије опремљених књига“. Немани претходних орнамената он је укротио и свео на „другостепени писарски украс у књигама које су касније добијале сликане, у текст уметнуте минијатуре“.²¹⁸⁵

Иако је у монографији у којој обрађује старе српске мајсторе посебну пажњу посветио улози и месту које уз уметнике у настајању појединог уметничког дела заузима цивилна власт и црквене – миријанске и монашке – структуре, детаљније ће сваког од ових чинилаца Радојчић истражити и представити у студији *Архиепископ Данило II и српска архитектура раног XIV века*.²¹⁸⁶

На почетку студије Радојчић истиче значај рада Милоја Васића за српску историју уметности,²¹⁸⁷ али износи и оцену да је Васић у свом тексту о Данилу затамнио

²¹⁸² Исто, 1.

²¹⁸³ Исто, 2.

²¹⁸⁴ Исто, 4.

²¹⁸⁵ Исто, 5.

²¹⁸⁶ *Архиепископ Данило II и српска архитектура раног XIV века*, 1966. Наводимо по: Узори и дела старих српских уметника, 195 – 210.

²¹⁸⁷ „Темпераментни археолог и историчар уметности тражио је и налазио праве проблеме наше младе историје уметности“ у временима кад се она „тешко одвајала од дескрипције“. Био је то смео покушај. „Васић се амбициозно упустио у сложена испитивања идејне основе наше старе архитектуре и скулптуре и трудио се да из средњовековних текстова исчита што више података који се односе на уметничко стварање.“ *Архиепископ Данило II и српска архитектура раног XIV века*,

архиепископов у житију јасно оцртани лик. „Не познавајући сложен процес подизања средњовековних цркава, Васић је настојао да расчисти јако упрошћено питање: да ли је Данило био уметник или није?“ Васићев закључак је да није. Али, тиме је он само доказао оно што је очигледно: Данило није био архитекта-уметник-протомајстор. Данилов биограф описујући подизање Бањске у *Житију краља Милутина* пише оно кључно, а то је да је Данило знао „да заповеда уметницима и многоизабраним вештацима који зидају“.²¹⁸⁸

Основна тема ове Радојчићеве студије управо и јесте сложени однос ктитора, уметника и онога који између њих посредује. Поступак подизања цркава Немањића, а то се види из извора које је Васић сакупио, почиње сазивањем сабора или савета. Кад је Милутин подизао Бањску, савет су чинили његова мајка Јелена, брат Драгутин и архиепископ Сава Трећи. Од тог ужег савета Данило је као игуман старе Бањске добио заповест да брине о зидању нове „на слику Св. Богородице Студеничке“. Тако је Данило као светогорски монах дошао у ситуацију да надзире подизање храма чија се архитектура разликује од светогорске.²¹⁸⁹ У вези са понављањем архитектуре Студенице у Бањској, Радојчић износи општу мисао о средњовековном стваралаштву: „Савремени уметник се често заноси да ствара ново, а у суштини, понавља већ створене калупе. Средњовековни мајстор тежио је да понови старо, а стварао је ново, израстајући, природно, преображавајући се и против своје воље ношен динамиком спонтаног стваралаштва.“²¹⁹⁰

Српски ктитори подижу цркве по принципима Јустинијановог законодавства: манастир се подиже после договора црквених и мирских власти и под надзором духовних власти. Полагању камена темељца морао је бити присутан надлежни епископ.²¹⁹¹ „У тријади: ктитор, саветник и уметник, извођач-саветник је свакако заузимао централно место.“²¹⁹² Ако се има у виду Данилово учешће у подизању Бањске и Дечана, закључак је да је он „на свој начин подржавао један

195. Двдесетих година, „сувише усамљен као интерпретатор наших старих текстова – извора за историју уметности“, Васић је испољио „хиперкритичност“, што му „се не може сувише оштро пребацити“. *Исто*, 196.

²¹⁸⁸ *Исто*, 196.

²¹⁸⁹ *Исто*, 197.

²¹⁹⁰ *Исто*, 198.

²¹⁹¹ *Исто*, 199.

²¹⁹² *Исто*, 200.

посебан архаизам у развоју српске архитектуре раног XIV века“. Он за стару праксу ангажује и старе извођаче – приморске мајсторе.

Радојчић тврди да при усклађивању у симбиозу „византијских и романичко-готичких облика и решења“ ставови Вите Которанина и Данила нису били супротстављени. Деликатније му је питање какав је био однос „схватања о уметности“ Данила и ктитора Милутина и Стефана Дечанског. Радојчић мисли да ни између њих није било супротности.

И Васић и Ћ. Бошковић, који су истраживали Данилову градитељску делатност, истичу битне разлике између архитектуре којој је он био ктитор у оквиру Пећке патријаршије и оне чију је изградњу надгледао.²¹⁹³ Та разлика између њих одражава најпре разлику у имовинском стању наручилаца: мермер који се користио за подизање владарских задужбина архиепископу због цене није био доступан. Али, премда су мање, зграде којима је Данило био ктитор су „у тадашњем развоју – модерније, нешто ближе живим токовима византијске уметности“.

Радојчић даје занимљиву слику Данилових схватања стила у архитектури и његових стилских опредељења. Почиње са тим да Данило II познаје обе половине тадашње европске уметности – ренесансу Палеолога и архаично романо-готику западног Медитерана – и „према њима заузима веома оригиналан став“.²¹⁹⁴ Владари са титулом „краљева земаља српских и поморских“ имају и уметност „српску и приморску“, односно „грчко-романску“. Данилу српска дворска архитектура није „стилистички хибрид“, већ једноставно династичка уметност, али је он одваја од црквене архитектуре „која је унутра хомогенија и чврсто везана за византијске уметничке традиције“.²¹⁹⁵ Данило II признаје свакој од институција, и цркви и династији, право на властиту уметност.²¹⁹⁶

Радојчић зна да Данило није за своје задужбине ангажовао мајсторе који су били у служби краља Милутина нити њихове следбенике, али није успео да открије

²¹⁹³ Исто, 202.

²¹⁹⁴ Исто, 203.

²¹⁹⁵ Исто, 204.

²¹⁹⁶ Исто, 205.

откуд су они нити да одреди да ли су то били монаси или мање познате занатлије из провинције.

Данило одређује и тематику сликарства на зидовима храмова које подиже. Радојчић се не слаже са Васићевим представљањем Данила као човека страног овом свету, као исихасте. Радојчић процењује да је он „свестрано образовани практичар“. Није био мистик, али ни приврженик „класицистичких финеса ренесансе Палеолога“.²¹⁹⁷ Данилов концепцијски допринос будућем развоју наше старе архитектуре Радојчић налази у његовом настављању традиције украшавања пластиком архитектуре у Бањској и Дечанима. Тиме је Данило, како просуђује Радојчић, допринео очувању драгоцених елемената „камене пластике који су целокупном развоју српског средњовековног градитељства дали печат свеже оригиналности“ на храмовима моравске школе.²¹⁹⁸

Веза између старе ликовне уметности и старе књижевности, чији значај Радојчић није могао довољно да нагласи, подразумева везу средњовековних књижевника и сликара. Многе српске средњовековне фреске сведоче, пише Радојчић, да су „дела наших старих књижевника инспирисала савремене сликаре“. Рекли смо већ да „инспирација“ нема код Радојчића појмовну прецизност.²¹⁹⁹ На местима на којима је употребљава она нема потпуно значење стваралачког импулса. Чешће је користи у смислу узора него уметничког надахнућа.²²⁰⁰ Стиче се утисак да реч „инспирација“ Радојчић у првим радовима угурава у наравије о старом сликарству како би појачао његову уметничку димензију насупрот занатској.

У посебној студији *Ликови инспирисаних*,²²⁰¹ у оквиру обраде портрета аутора појединих текстова, Радојчић ће паралелно истраживати и естетичку тему стваралаштва у класичној и хеленистичкој антици те Византији и средњовековној Србији.

²¹⁹⁷ Исто, 209.

²¹⁹⁸ Исто, 210.

²¹⁹⁹ Види 474 страницу овог рада.

²²⁰⁰ *Сликарство и књижевност у нашој уметности средњег века*, 360.

²²⁰¹ *Ликови инспирисаних*, 1960. Наводимо по: Текстови и фреске, 9 – 22.

Ликови инспирисаних о којима је реч су портрети аутора, искључиво писаца, у рукописима, на зидним сликама или каменим рељефима. Они и „изгледом и тенденцијама залазе дубоко у суптилну проблематику уметничког стварања“.²²⁰² На основу њих Радојчић закључује да су идеје о стваралаштву биле идентичне код старих Грка и код византијских интелектуалаца: „У најстаријим рукописима јеванђеља портрети јеванђелиста стављани су испред текста, на исти начин као и ауторски портрети хеленистичких писаца у њиховим делима“.²²⁰³ На тим портретима истраживач се среће са три теме: опис личности и амбијента, карактер дела и процес његовог уметничког стварања.

Физиономија је тачно описана и даје фину анализу карактера. Ту су, затим, реалистички прикази амбијента у којем писац ствара. Уз тај реализам на делу је и способност Грка „да апстрактни појам пренесу у слику“, па се у овим амбијентима налазе и личности из фантазије: богови, богиње, музе, генији, персонификације врлина и особина које „управљају унутрашњим животом писца“, а преко којих гледаоци откривају замршени процес стварања.

Преко теме стварања „касноантички сликари залазе сасвим у област књижевне теорије“. У касном хеленизму до тад равноправним компонентама стваралаштва: таленту и знању, инспирацији и мудрости, предност је ипак давана инспирацији и таленту „богомданог“ писца, а такву хијерархију способности су прихватили и хришћански писци.²²⁰⁴

У потрази за божанским изворима уметности хеленистички аутори прихватају пред-платоновска схватања, а хришћанство античким фантастичним личностима уз писце – боговима, музама, генијима, персонификацијама – додаје анђеле, свеце и персонификације хришћанских врлина.

Ова Радојчићева студија, премда се дотиче и ликовног стваралаштва, у првом је реду преокупирана изворима, природом и схватањима литерарног стваралаштва. Ликовном стваралаштву већа пажња је дата у анализи текстуалног садржаја фреске у припрати Леснова са приказом Св. Јована Златоустог, који уз инспирацију од Премудрости с неба прима инспирацију и од књижевног дела

²²⁰² Исто, 9.

²²⁰³ Исто, 10.

²²⁰⁴ Исто, 11.

Светог Павла. Испред сликара у том приказу је свитак са на грчком исписаним Јовановим речима: „О сликари подражавајте природу која уметнички ствара и разблажите је.“²²⁰⁵

Радојчић у овој реченици препознаје лапидарно исказане две идеје античке теорије о сликарству: идеју „о миметичком карактеру уметности и мисао о потреби разблажавања природе разумом“, а у целом приказу Светог Јована види протумачена „два сложена процеса“: порекло талента беседника и „закон стварања у античком сликарству“. „Примат је, као и у старој хеленистичкој теорији, уступљен књижевности, плоду надахнућа, док се сликарство дефинише као вештина подражавања разблажена изворима мудрости.“²²⁰⁶

Ово међутим није Радојчићев први превод речи Светог Јована. Годину дана раније његов превод је гласио: „Сликари подражавајте уметнички створену природу и разблажавајте је (мешањем).“ Овом преводу Радојчић даје следеће објашњење: „Стари мајстор захватио је бокалом воду мудрости из извора Јовановог и њоме ће да разблажи пиће извора природе које држи у великој чаши. Све је смишљено, класификовано и уравнотежено: жели се уметност која полази од подражавања природе, али која тај процес разблажује мудрошћу.“²²⁰⁷

Касније ће Радојчић уз одређене измене наставити да користи превод из *Ликова инспирисаних*. У тексту *Зографи* речи Светог Јована гласе: „Зографи подржавају природу која уметнички ствара.“ Радојчић их овде тумачи као израз уметности која имитира природу и који је супротан запису мајстора Јована из Пећи који бележи мисао да уметник само својом руком преноси божанску уметност. По његовом схватању, лесновским је сликарима „овоземаљска природа главни извор уметности“.

Премда прихвата мишљење А. Грабара да они који у овим различитим ставовима виде сукоб мистичних исихаста и рационалнијих варламоваца преувеличавају важности детаља,²²⁰⁸ Радојчић супротност између поуке Светог

²²⁰⁵ Исто, 15.

²²⁰⁶ Исто, 15.

²²⁰⁷ *Постанак сликарства ренесансе Палеолога*, 143.

²²⁰⁸ Грабар занемарује утицаје било исихаста било варламиста, али и католицизма на главну линију развоја византијске уметности. Андре Грабар, *Византијска уметност*, 24, 174.

Јована у Леснову и мисли пећког сликара Јована види као супротност која траје у сликарству од антике и која ће трајати до краја византијске уметности.

Последњи Радојчићев превод поуке коју Свети Јован Златоусти упућује сликарима је: „Сликари подражавају природу која уметнички ствара и разблажују боје.“ Овде Радојчић даје тумачење да се боје²²⁰⁹ разблажују „водом мудрости“ која истиче из свечевог писаћег стола и додаје: „Стара Аристотелова идеја по којој је свака уметност подражавање природе понавља се и у девиси лесновских сликара припрате; према њиховом убеђењу сама природа уметнички ствара и њени плодови сувише опори морају се разблажити разумом“.²²¹⁰

Ако се занемари да у старијим преводима реченица има императивни облик, а да је у каснијим обавештајна, остаје битна разлика између значења разних Радојчићевих превода. У првом његовом преводу природа је та која је створена, коју треба подражавати и разблаживати. У другом је преводу природа та која уметнички ствара и коју теба подражавати као ствараоца, а не као дело и разблажавати можда жестину стварања. У преводу у *Зографима* недостаје разблажавање, а у *Леснову* је враћено разблажавање, али реч је о разблажавању боја. Упркос увођењу Аристотела у тумачење, изостало је Радојчићево образложење дилеме да ли се речи Светог Јована односе на уметност која подражава стваралачку природу природе, како је уметност видео Аристотел, или се односе на уметност какву је у *Држави* представио Платон, која подражава оно што је природа створила. Да ли је дакле реч о настављању стваралаштва природе или о ликовној имитацији предмета које је природа створила. Или, из другог угла, да ли је реч о *natura naturata*, или о *natura naturans*.

Радојчићева тумачења ове реченице по нашем мишљењу најбоље показују његову несигурност у естетичкој области крајем педесетих и током шездесетих година.

²²⁰⁹ У Беседи на Матеја, XXX (Матеј, IX,9) Златоусти „спомиње сликарску вештину разблаживања сувише жестоких боја“. Уз говор о шминкању жене Јован се користи описом сликарског поступка: „не видиш ли како и сликари кад желе да насликају лепо лице, час додају, час одузимају боје, не чини горе од њих...“

²²¹⁰ *Лесново*, X.

Текст *Ликови инспирисаних* само је један у низу оних у којима је Радојчић после рата тематизовао стваралаштво не само старих мајстора него и књижевника. У студији *Зографи* међутим искључиво се посветио истраживању старог ликовног стваралаштва.

Због тога што има назив са фолклорним призвучком *Зографи* и публицистички почетак у коме Радојчић описују потешкоће са отпочињањем разговора 1937 – 38. године у малој скопској гостиони са галичким зографом Јанком Фрчковским, тешко је одмах препознати жанр и обим предмета ове студије.²²¹¹ Међутим, већ њен поднаслов *О теорији слике и сликарског стварања у нашој старој уметности* указује на праву амбицију аутора. Изношење ставова зографа Фрчковог и властитих очекивања од овог разговора само је оквир за презентацију резултата дугих истраживања идеје слике и њеног стварања не само у нашој старој уметности, како је стављено у поднаслов, већ и у византијској уметности у целини, и, што се код Радојчића готово разуме, у антици. Уводни део у жанру есејистичког записа о зографу Јанку Радојчић завршава уз стихове Жоржа Руоа речима да је иза бојажљивих изјава мајстора откривао „једну изузетну црту, толико страну савременом уметнику: тајанственост уметника чудотворца, кроз кога говоре недокучиве силе неке јако сублимне инспирације“.

Зографија је као уметност пред Други светски рат, како Радојчић пише, у „клиничкој смрти“. Међутим, од њеног почетка се дискутује о томе: „да ли је сликарство вештина или уметност“.²²¹² Радојчић се од Фрчковог спушта до антике да би му се преко литературе филозофског карактера опет вратио као представнику једне људске делатности који је у старој Грчкој, у Риму и у Византији био „схватан или као скроман занатлија, или као вешти имитатор природе, или као тајанствени посредник између људи и божанства“.²²¹³

²²¹¹ *Зографи. О теорији слике и сликарског стварања у нашој старој уметности*, 81.

²²¹² *Исто*, 83.

²²¹³ *Зографи. О теорији слике и сликарског стварања у нашој старој уметности*, 84. Јанко Фрчковски је, рекосмо, оквир студије Радојчића. Он је на њеном почетку и на крају. Од савремености у којој зографија није излазила из домена фолклора Радојчић се нагло спустио до антике и од антике се постепено успињао до савремености испитујући присуство античке мисли и уметности у средњем веку, њену кореспонденцију са средњовековном уметношћу и њену рецепцију од стране средњовековног посматрача, а затим шта је од антике и у којем облику од антике преко средњег века дотрајало до данас и какав однос савемени посматрач има према таквом уметничком делу.

Пре 4. столећа хришћане уметнике прогоне и државне власти и „закони властите религије“, али од тад црквени оци, који су имали високо образовање, прихватају благонаклони касноантички став о уметности и уметницима. Прилично исцрпно изнеће Радојчић ставове хришћанских мислиоца, нарочито Св. Атанасија Великог који, „кад расправља о најсложенијим теолошким питањима“, користи „упоређења из области уметности која су у суштини супротна иконоборачким тенденцијама раног хришћанства“.²²¹⁴ Подсетиће да Христа Св. Климент Александријски и Св. Јован Дамаскин проглашавају највећим уметником.

У преводу из раног 10. столећа на словенски Псеудо-Кесарија наводи се да парадигме за уметнике ствара Бог, а они их, „инспирисани божјом мудрошћу преносе у своја дела“. Овакво схватање, наравно, подиже и друштвени значај уметника и одваја га од занатлије.²²¹⁵ Псеудо-Кесарије сматра да су сликари и вајари и рођењем изузетни због тога што се рађају за „коњункције Меркура и Венере“.²²¹⁶

У периоду после иконоклазме кретање уметности се може пратити у детаљима, а уметници и њихова дела одређено одвојити. Лазар Иконописац је као касније Рубенс или Веласкез не само сликар него и дипломата (умро је након мисије код папе Венедикта III).²²¹⁷

У 11. столећу цариградски уметници се отискују на далеке путеве. Они у Кијеву и Венецији формирају сликарске школе.

Уобичајено се мисли да су се и најстарији српски сликари школовали уз чувене уметнике из Цариграда и Солуна који су подизали и живописали манастире Немањића почетком 13. столећа.²²¹⁸

Радојчић је мишљења да се нетачно држи да зографи од 13. столећа све више западају у „практицизам и рутину, заборављајући теоретске основе своје уметности“. Потписи и натписи на фрескама и иконама дају податке да је потписани сликар на најсуптилнији начин схватао уметност.

²²¹⁴ Исто, 85.

²²¹⁵ Исто, 87.

²²¹⁶ Исто, 88.

²²¹⁷ Исто, 91.

²²¹⁸ Исто, 92.

За сликаре се у средњем веку најчешће употребљава реч „писац“, „иконописац“, „пишушти“, „животописац“, „живописац“, „хитрец“, „хитри“, а простије „шарчија“, „шарописац“. Рано се почиње употребљавати и назив „мајстор“, а за вође сликарских дружина „прото-мајстор“. Од 14. столећа све је чешћи назив „зограф“ и „изограф“.²²¹⁹

На икони Св. Ђорђа из Струге сачуван је натпис на грчком језику из 1266 – 67. који описује настанак иконе; наручилац је израдио цртеж (остаје отворено да ли глагол „γράφω“ треба тумачити као извођење цртежа, али је несумњиво да се он односи на постављање прототипа). После тога наступају стручњаци за боје. Сликари Јован се на грчком потписује као „ὁ ἱστοριογράφου“. Он се тиме представља као сликар историја – „циклуса“. Радојчић подсећа да је још и Ђура Јакшић маштао о томе да постане „Historienmaler“. Натпис сликара Јована у Св. Димитрију у Пећи, приказ јеванђелиста у друштву персонификација Премудрости која их инспирише,²²²⁰ или приказ зографа у Леснову како читају поруку Св. Јована Златоустог исказује сложеније схватање сликарског позива.

Сликари је стајао између тога „да открива и тумачи теолошке идеје, или да показује лепоту облика и догађаја“. Код компликованих садржина најпре се „ценио идејни пројект који сликар изводи `само руком`; у том случају сличност из природе сасвим је потчињена мисли узетој из текста“. Ако је садржина мање компликована уметник је самосталнији. Иако ослобођен литературе, он не раскида везу са небом јер „постаје тумач божанских лепота и свој рад назива `божанским поклоном`“.²²²¹ Сликари су дорасли задатку да сложеној тематици вешто ставе у формалну композицију, ако и сами нису правили тематски план, а уз то су и речима тумачили

²²¹⁹ Словени су грчко *πλάστης* преводи са „лашци, шарописци“, а Латини са *factor*, „обмањивач“ због тога што вајају идоле. *Исто*, 88.

²²²⁰ *Исто*, 93.

²²²¹ *Постанак сликарства ренесансе Палеолога*, 144. Након десетак година овај проблем ће добити следећу формулацију: Након 13. столећа у коме је постојала хармонија између текста и уметничког дела, пред старом српском уметношћу стајали су периоди кад су мисао и облик били у односу „супротности – или, толико природне, колебљивости“. Учени српски класицизам све се теже „бранио од притиска литературе. Амбиције сликара да од фреске направе илустрацију идеје тешко су разарале логику естетске повезаности“. У свечаним композицијама Успења Богородичиног „бујна реторика Дамаскинове речи није се могла пренети у слику. Криза је – у сликарству – избила у оном тренутку кад се уметност до краја претворила у слушкињу теологије. (...) Од треће деценије XIV века наше сликарство све се више губи у лавиринтима теолошке мисли“. *Облик и мисао у старом српском сликарству*, 256.

„идејну садржину својих слика.“ У томе се нарочито истицао Лонгин. И каснији скромнији мајстори зографи међу сиромашним брђанима Полимља су и организовани и вешти сликању и перу.

Из такве духовне амосфере потичу и Гаврило Венцловић, Христофор Жефаровић и Захарија Орфелин.²²²²

Велике идеје које су од Платона преко црквених отаца до уметника 17. столећа биле у основи ликовног стварања галички мајстор средином 20. столећа само наслућује и кроз свој тајанствени став поштује. То је врло нејасно и недовољно сећање на некадашњу величину сада већ потпуно истрошене деалтности.

Психолошке карактеристике уметника-архитеката изнесене у литератури, од Хомера и Старог завета до оне усмене слепих српских певача 19. столећа издвојио је Радојчић у студији *Опасности стварања као тема у народном песништву*. У грчкој митологији ствараоци су или као Хефест, ћопа и рогоња који није „могао да се помири са ведринама олимписког етера“, или као његов потомак Дедал, који је „опасан (...) и зао“, коме завиде и који завиди другима. И у „епици друштво је грубо према вештаку“: мајстори се убијају да не би саградили бољу цркву, или им се одсеца рука да не би сковали бољи мач.²²²³ Корене мржње према мајсторима у народним песмама Радојчић налази у исконској сељачкој мржњи на грађане која је још веома истакнута и код Вука. „Човек, нарочито примитивни човек не трпи бољег од себе.“ Ко се истакне средина га тумачи, и по Старом и по Новом завету, као оног који се „понео“.²²²⁴

Трагика ствараоца у народним песмама везана је за његов сукоб са наручиоцем или ктитором. Пример је сукоб мајстора Петра и деспота Стефана у песми *Зидање Манасије*. „Чудно је колико се у народној песми психолошки сигурно даје карактер ствараоца – он је увек незадовољан својим делом.“²²²⁵ Тема

²²²² Исто, 95.

²²²³ *Опасности стварања као тема у народном песништву*, 1970. Наводимо по: Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978, 280.

²²²⁴ Исто, 282.

²²²⁵ Исто, 283.

манијакално незаситног цара траје од касне антике. Античка антитеза Диоклецијан – Константин, сачувана је код Срба у супротности Милутин – Јерина.²²²⁶

У тумачењу сличности и неслагања у причи о прогоњеном архитекти Радојчић се поново враћа „широком, основном контрасту између менталитета грађанина и примитивног човека природе“. А на нивоу књижевне врсте он то „своди на исконску разлику између анегдоте, песме и легенде“.²²²⁷ На ублажавање трагедија стваралаца као у песми о зидању Манасије долазило, је по мишљењу Радојчића, под утицајем цркве.²²²⁸ „У стварности наше средњовековне историје“, по сведочанствима повеља архитекте су биле познате, имућне и привилеговане. Радојчић каже да неће да тврди оно у што је убеђен: „теме о архитектама у нашој народној песми и причи (су) ученог порекла“. Мисли да су их по великим градилиштима „преносили водећи мајстори“. Уз друго, у овим легендама о последњим Дедалидима се прича и о „њиховој спонтаној стваралачкој тежњи да себе превазиђу, макар ту своју поноситост плаћали тешким казнама сакаћења, па и самом смрћу. То нису самодопадљиве анегдоте уображених генија-уметника, већ вечито исте једноставне истине о тежини и опасностима стварања.“

Трагичне легенде везане за изградњу појединих здања формирају се и на основу варварских сујеверица. О узиђивању људских жртава сведочи и Исус Навин говорећи о Јерихону; у Вишеградски мост су узидани Стоја и Остоја.²²²⁹

У још два рада дотакао се Радојчић антрополошке теме сујеверја која је одређивала духовни амбијент у коме су стварали средњовековни мајстори: најпре у студији *Сујеверице учених*, а затим у тексту *Темнићки натпис. У Сујеверицама учених* Радојчић испитује „колико је култ антике, њене политичке прошлости, књижевности, науке и уметности утицао на живу византијску уметност раног XIV века“.

Међу манама византијског човека које су наводили сами византијски књижевници налази се и сујеверје, које се повезује са античком мешавином науке и

²²²⁶ Исто, 284.

²²²⁷ Исто, 285.

²²²⁸ Исто, 287.

²²²⁹ Исто, 288.

сујеверја: љубитељ антике и на Истоку и на Западу је сујеверан, верује у судбину, срећу, звезде, виле, божанства река, мора, верује да судбину одређују моире.²²³⁰ За образоване Византинце у „догађајима њихова доба само се настављају прастаре игре судбине“. Никита Хонијат у 13. столећу пад Цариграда тумачи као освету Енеје за Троју; он каже да Латини бацају у ватру кип лепе Јелене која је изазвала пад Троје.

Радојчић трагове сујеверице учених налази и у нашем старом сликарству. У Градцу, Охриду и на Атосу, у карејском Протату, приказано је како моира Клото и самој Богородици запреда нит живота.²²³¹

За касноантичку науку и сујеверицу која се обновила у Византији у другој половини 13. столећу Радојчић каже да је „нецрквено тумачење које је у свом нереалном односу према стварности још наивније од религиозног“.²²³² Античке сујеверице везане за античке кипове трају заједно са тим античким делима у средњовековном Цариграду.²²³³ Антички кипови и у византијском добу лече, проричу судбину, воле, мрзе. То указује на континуитет антике у свакидашњем животу у Византији: рецепција античких дела од стране византијског човека у свакодневном животу у 13. и 14. столећу је иста као и античког човека.²²³⁴

Није сујеверица одређивала само рецепцију уметничких дела од стране „посматрача“. Тајанственост и сујеверност негују и сами уметници чије „слике нису биле одмерене разумом и експериментом“.²²³⁵ Они су простор на слици освајали „не познавајући рачунски конструисану перспективу“ и сликали тела „не знајући анатомију“.²²³⁶

Небо на фрескама 13. столећа је златно небо изнад монументалних херојских фигура хришћанског Олимпа. У 14. столећу на тамном и тајанственом небу, уз Христа и анђеле, појављују се „становници лажно ученог неба: планете,

²²³⁰ *Сујеверице учених*, 30.

²²³¹ *Исто*, 31.

²²³² *Исто*, 32.

²²³³ *Исто*, 35.

²²³⁴ *Исто*, 36. Хонијат за мотив орла у лету са змијом у кљуноу који се налазио у цариградском хиподрому каже да је дело Аполонија из Тијане и да је штитио Цариград од змија. Приказ овог бронзаног рада налази се на надвратнику олтарских врата у Дечанима. *Исто*, 33.

²²³⁵ *Исто*, 34.

²²³⁶ *Исто*, 35.

знаци зодијака и цели фантастични свет астрологије“.²²³⁷ Христ више није Пантократор који утиче на судбину људи по њиховим заслугама и гресима. Он препушта планетама да утичу на судбину људи: у лесновској цркви се уз Христов лик сликају знаци зодијака.²²³⁸ „Али наивно и анахронично би било помишљати на неку побуну против религије у Византији раног XIV века.“²²³⁹

Радојчић је утврдио да је и Темнишки натпис произашао из „сујеверице средњовековних градитеља о чудотворној моћи имена и ликова севастијских мученика“. И сами „средњовековни уметници и градитељи често су схватани као чудотворци, као људи који чине дела побожна и света, али исто тако и као људи загонетни који се испомажу разним, давно провереним средствима, формулама и знацима којима је придавана нека натприродна снага“.²²⁴⁰

Одређену пажњу Радојчић је посветио савременим уметницима и начину на који они приступају копирању старих дела. О њима је почео да пише у приказу изложбе *Орнаменти фресака*, (1961). За разлику од старих механичких копија, копије орнамената Милована Арсића „схваћене су као слике са финесама фактуре“. Радојчић је 1962. написао и текст у каталогу копија фресака *Нереза* које је такође ископирао М. Арсић. У овом тексту Радојчић се осврнуо и на историју копирања старих српских фресака и подсетио да су „Кратина и Шојлев (...) подigli вештину копирања на ниво уметности“ тридесетих година. О Арсићу, који је део „наше високе школе копирања“, Радојчић је записао да „се не бави преписивањем фресака“, већ да се „храбро упушта у обнову сликарског поступка старог мајстора“.²²⁴¹

У следећем тексту који је посвећен копијама фресака – и овај пут у каталогу изложбе у галерији САНУ – Радојчић теми кописта приступа шире и прецизније их одређује: „У извесним случајевима данашњи посао кописта фресака не разликује се много од посла старих мајстора који су пречесто на зиду понављали неки раније створени оригинал. Део техничког поступка при стварању фреске и копије остао је исти – грубо речено, модерни кописта копира неку стару копију која је опет само

²²³⁷ Исто, 38.

²²³⁸ Исто, 39.

²²³⁹ Исто, 38.

²²⁴⁰ Темнишки натпис, 17.

²²⁴¹ Фреске *Нереза*, каталог 7 Галерије Културног центра Београда, 1962.

делимично преправљени старији картон рађен по неком још старијем прототипу.“ Око 1900. године, „кад је историја уметности много патила од амбиција да личи на егзактне науке, веровало се у важност прототипа, у почетне иконографске узорке – као да су они клице самог уметничког одраза. Тих година као да се веровало у један једини метод копирања, у технички поступак прецизног преписивања оригинала. Данас, кад се знатно дубље ушло у психологију уметничког стварања, све више нестају оштре границе између подражавања и стварања“.²²⁴²

Израду копија Радојчић упоређује са музичким репродуковањем: „Копирање, право копирање увек је ново доживљавање и нова интерпретација старог стварања.“ Са друге стране: „Наивна тврђења о прецизности копија, о њиховој истоветности са оригиналом, о њиховој научној поузданости (као да могу да замене старо дело) спадају већ у примитивни жаргон полуобразованих.“²²⁴³ Ни копије које су изложене у Галерији САНУ „нису идентичне са оригиналима, али су виђене очима најискуснијих“. Вођени са њима, „на најлакши и најбржи начин“ можемо да покушамо да уђемо у „загонетни свет старих сликара“.

Радојчић се сећа да се и сам са делима старе српске уметности срео управо на скелама кописта по Србији и Македонији. „Седећи сатима поред кописта, на високим скелама, учио сам да гледам наше старо сликарство“. Ти кописти уз које је био на скелама били су Руси који су „први код нас показали уметност копирања“ – Предајевич, чији је „начин копирања личио на неку усавршену глуму“ и који „је увек копирао `своје` мајсторе, њему стране старе мајсторе није копирао“. Други Рус, Кратина је „пресликавао импресију“. Он је био склон мајсторима краља Милутина и пићу.²²⁴⁴

Посматрач

За Радојчићев историјскоуметнички метод изузетно је значајно прилажење ствараоцу у његову времену. Он међутим од почетка не занемарује ни позицију посматрача: рецепцији старе уметности у целини је посвећен рани спис *Наша*

²²⁴² *Фреске средњовековне Србије*, 6.

²²⁴³ *Исто*, 8.

²²⁴⁴ *О српској историји уметности*, Југословенски историјски часопис, 1 – 2, 1977, 5.

*стара уметност и ми.*²²⁴⁵ Позиција посматрача никад није безусловна. Веза између књижевности и ликовне уметности која је од суштинске важности при стварању уметничког дела условљава и његово посматрање: ко хоће да „прочита до краја“ византијску уметност из последњих векова њеног трајања треба „прво да се саживи са садржином и формама текстова наше оригиналне и преводне књижевности XVI и XVII века. (...) Онај који би успео да проживи сложену и строгу лепоту писане речи тих времена, ритмове који се понављају у формулама и цитатима, у бескрајним редовима епитета и похвала, тај би, вероватно, могао дубље да продре у естетске вредности једног сликарства које је до сржи било прожето дефиницијама догме“.²²⁴⁶

Пошто у Византији уметничко дело није крајњи циљ, већ само средство помоћу којег се гледалац оспособљава за „виђење“, на „хришћанском Истоку – у великој уметности – посматрач има сублимнију улогу од уметника – он по својој способности и инспирацији превазилази руком прављени облик. Виђење је за човека хришћанског Истока крајње откриће. Виђење је оно што се не може разумети и што лежи изнад домета људског ума. Најтежа питања византијске естетике стално се окрећу око централног питања: око могућности посматрања духовним (душевним) очима; наш Доментијан пише осећајније: срдачним очима“. Неумерена амбиција византијске уметности своди се на настојање да се прикаже свет који је невидљив за телесне очи и који се досеже само духовним очима.²²⁴⁷

Са друге стране, како су „византијску уметност стварали људи посебне осетљивости“, и сада је „осетљивим једино пружена способност да је виде и приме“.²²⁴⁸

Са свежим сликама у цркви Св. Јоакима и Ане у Студеници, коју Радојчићу представља као најблиставији споменик Милутиновог дворског сликарства, „гледалац – обавештен или необавештен о српском сликарству XIV века – одмах успоставља (...) контакт као са савременом сликом“.²²⁴⁹ Али, њихов визуелни ниво, који непосредно улази у комуникацију са савременим посматрачем, само је једна

²²⁴⁵ *Наша стара уметност и ми*, у: Уметнички преглед, књ. I, св. 3, Београд 1937, 65 – 66.

²²⁴⁶ *О естетској вредности нашег сликарства XVII века*, 270.

²²⁴⁷ *Облик и мисао у старом српском сликарству*, 258.

²²⁴⁸ *Белешка уз један цитат из Сопоћана*, 196.

²²⁴⁹ *Старо српско сликарство*, 105.

половина целине овог сликарства. Посматрач у Краљевој цркви осећа да је у „уређеном естетском систему“ у коме се садржина пење од „приче и литургијне формуле до узвишених идеја теолошке и философске садржине“. Савремени посматрач који има предрасуду „о наивности слике `литерарног карактера` у Краљевој цркви, ипак може да наслути да укрштања облика и идеја у ликовној уметности имају и своје светле тренутке“. „Жестоки дијалог“ који се овде води између мисли и облика „тражи активне посматраче“. И у времену настанка живопис Краљеве цркве у Студеници био је далеко од тога да буде „књига неписмених“. Фреске у „Краљевој цркви нису сликане за неписмене, чак ни за обичне писмене, већ (...) за начитане“.

„Показана као половина, фреска у Краљевој цркви постаје целовита тек кад јој се дешифрира она друга, идејна страна.“²²⁵⁰

Најобавештенијим посматрачима старих ликовних дела каквима се морају сматрати историчари уметности прети опасност да „ученим анализама (...) сасвим покрију лик живота“. „Преносећи посматрање у празнину изван времена и сводећи га на истраживање првобитног узора, свакако бисмо запали у клопку апстракције и у мудровање у коме облик губи своју живу уметничку вредност.“ Радојчић једино исправно решење види у томе да „схватимо тренутну постојећу пролазност сцене која је једино уметнички жива и везана за тадашње стање духа“.²²⁵¹ Друга опасност, нарочито присутна код млађих аутора, је амбициозно и неумерено објашњавање до краја.²²⁵² „На тај начин многи су споменици били срозани на аргументациона средства прерано – или неумесно – постављених теорија.“²²⁵³

Радојчић је обратио пажњу и на рецепцију старог сликарства од једне изузетне категорије посматрача – савремених уметника. Њихов однос према савременом сликарству утицао је и на `откриће` фресака Сопоћана. Тридесетих година 20. столећа „се, отворено речено, на фреске сопоћанских мајстора гледало очима париских Ђака, људи који су понесени проблемима свога уметничког стваралаштва сувише веровали у сталност естетских дефиниција које су понели из

²²⁵⁰ Краљева црква у Студеници, 212.

²²⁵¹ Грачаничке фреске, 240.

²²⁵² „Не свиђају ми се рана, амбициозна објашњења до краја.“ *Текстови и фреске*, 1965, 5.

²²⁵³ Српска уметност у средњем веку, 20.

атељеа са обала Сене“. Али „ведрина класичног“ није безвременска „увек присутна савремена лепота“. За сопоћанске фреске сликар и критичар више нема оне епитете одушевљења као што је имао 1935 – 40. Њима сада „као уметничко дело можда више одговара нека јако строга, тамна и до апстракције исушена фреска или икона XVI или XVII века“. „Мењаће се генерације љубитеља уметности и свака ће од њих – у огледалу прошлости – пронаћи свој стил у коме ће се опет пронаћи црте савремености“. ²²⁵⁴ Исте године Радојчић је утврдио и да не „може постојати познавалац старе уметности који не схвата што се збива у уметности данашњице“. ²²⁵⁵

²²⁵⁴ *Откриће Сопоћана*, 1965.

²²⁵⁵ *Текстови и фреске* 1965, 7.

IV Циљ историје уметности и пут према њему

Све Радојчићеве радове из разних области историје уметности схваћене на иконолошки начин без граница према другим, пре свега хуманистичким наукама, пратила је од почетка свест као ниједнога српског историчара уметности пре, а ни после њега, о историји уметности као целини, о њеним специфичностима, њеним задацима, досезима и алатима. Целину историје уметности, у чијим габаритима обавља своју делатност, Радојчић никад није испуштао из свести, а није га напуштала ни запитаност о смислу властитих предузећа. Није губио из вида ни испитивање путева којима се може доћи до испуњења постављених задатака.

О његовим ставовима не треба нагађати. На много места он их је сам записивао, а забележени су и разговори и предавања у којима их је износио.

У већој мери по опредељењу и стварно, а у мањој формално, Радојчић се сматрао наследником руске школе историје уметности. „Имао сам срећу да ми учитељ буде Окуњев, представник оне озбиљне, солидно формиране школе коју је створио Димитрије Ајналов. Он је неговао потпуно модеран приступ историји уметности. Ја сам преко Окуњева прихватио тај метод и настојао да га пренесем на своје ученике. Покушао сам да се одвојим од једне иконографске дескрипције с патетичним патриотским упадицама каква је код нас историја уметности често бивала.“²²⁵⁶ Научни интерес му је био фокусиран на предмет који је и у оквирима руске школе био доминантан: уметност Византије и уметност народа из њеног комонвелта, пре свега и највише Срба у периоду од почетка 12. до краја 17. столећа. Радојчић се руској школи прикључио у време кад је и у њој модернизам наметнуо бављење историјом стила. Пришао јој је добро припремљен у бечкој школи историје уметности, која је почетком 20. столећа била перјаница историје уметности као историје стила.

Бављење стилем, које је у европској историји уметности губило примат а које је као новост увео у Србију, Радојчић се од почетка није безрезервно и

²²⁵⁶ У науци нема тачке, у: Политика 6. X 1974, 17.

искључиво држао: није губио из вида ни мајстора, ни дело, ни уметничку вредност, ни њихову друштвену условљеност.

Радојчић је више него Ајналов, Муратов или Окуњев био окренут традиционалном иконографском и фактографском приступу због тога што у Србији нису обављена основна истраживања историјско-уметничких споменика. У подручје са којим је почела савремена историја уметности у Русији – подручје минијатура и икона – у Србији, до Радојчићевих истраживања непосредно након Другог светског рата, малтене да нико није крочио.

Премда везан за базична истраживања, а можда управо због тога, Радојчић није губио везу са новим методолошким истраживањима у којима су углавном предњачили научници са запада Европе. Он је готово истовремено са Ервином Панофским усмерио интерес на смисао уметничког, а можда управо због основних истраживања и на појединачно дело и његову структуру на трагу Ханса Зедлмајра.

Због тога што има амбицију да дело и услове његовог настанка и рецепције обухвати у целини чини се да је карактер његовог приступа најпримереније означити већ на почетку као комплексан, универзалан можда чак и тоталан.

Сличан, али још наглашенији методолошки синкретизам се среће код најистакнутијих представника руске школе, нарочито код Кондакова.

Много онога што је било полазиште, циљ и пут руске школе од средине 19. столећа преживело је и у теорији и у методици историје уметности Светозара Радојчића. Код њега је трајно почетно руско генерално усмерење на везу уметности с „духом“ периода.²²⁵⁷ На нивоу појединости налазимо код Радојчића подударности са појединачним схватањима Буслајева, попут његове процене да уметност Византије почиње да губи доминацију у односу на западњачку од 14. столећа када је на Западу почео да се формира савез уметности и науке.²²⁵⁸ И Радојчић је, као и Буслајев, сматрао да јаке културе преузимају од других култура оно што је у складу са њиховом природом и то усвајају.²²⁵⁹

Радојчић је, као и Буслајев, сматрао да је западњачка историја уметности као наука отишла даље од оне која проучава уметност на истоку Европе и да од ње

²²⁵⁷ И. М. Снегирев, *О значенин отечественной иконописи*, Санкт Петербург 1848, 3.

²²⁵⁸ *Сликаство у Србији од почетка XIII до средине XV века*, 102.

²²⁵⁹ Буслаев, *Сочинения* II, 79; Радојчић, *Иконе Србије и Македоније*, 1961, 58.

треба учити. На крају и „универзалистичко“ опредељење школе коју је оставио Буслајев блиско је методолошкој сложености којом је уметничком делу прилазио Радојчић.

Кондаков је учитељу замерао естетски приступ уметничким делима.²²⁶⁰ Радојчић му то сигурно не би замерио. Тешко нам је претпоставити да би замерио Кондакову и што је уметност схватао као израз живота народа и његових духовних потреба. Кондаков је циљ сваке историјске науке видео у досезању народног погледа на свет или уметничког погледа на свет, што је проширило анализу споменика уметности и на њихову везу с различитим сферама идеологије и живота.

Веома је близак Радојчићевом схватању и захтев Кондакова да истраживање историчара уметности треба да почиње од споменика и да његово непосредно посматрање не смеју да ометају унапред постављене теорије о лепом.²²⁶¹

Склоност представника руске школе ка синтезама која се најпре испољила код Кондакова, наставила се преко Ајналова и Грабара, и кулиминирала у синтезама В. Лазарева, вероватно је охрабривала Радојчића у његовим пословима изграђивања целовите нарације о српском сликарству и српској уметности у целини.

У својој првој великој синтези *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам грчeskих рукописей* (1876) Кондаков није повезивао само сижее минијатура са текстом уз који су се налазиле већ се задржавао и на стилским паралелама ликовне уметности и литературе.²²⁶²

Уз овај Кондаков је спровео још један истраживачки поступак који ће Радојчић користити не само код истраживања минијатура већ сликарства уопште. Кондаков се на основу *Менелога* Василија II у коме су уметници били појединачно познати, посветио проблему различитих „руку“ у изради манускрипта. Теме које се налазе и код Радојчића и код Кондакова су однос традиционалног и индивидуалног у византијској уметности, те однос занатског приступа делу и слободе стварања.

²²⁶⁰ Н. П. Кондаков, *Предисловие*, у: Соч. I, Санктпетербург 1908, II – III.

²²⁶¹ *Наука класической археологии и теории искусства*, 4 – 5; *Византийские церкви и памятники Константинополя*, 228; *Византийские эмали*, 254.

²²⁶² *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам грчeskих рукописей* 10, 143, 202.

Уз сличност приступу Кондакова појединачним уметничким делима, Радојчић је близак и његовим теоретским полазиштима. Нпр. оне да осим унутрашњих, иманентних разлога кретања, на развој византијске уметности утичу и кретања друштва и то не толико она површинска, политичка, колико дешавања у привреди и унутрашња стања духа народа у његовим утицајним социјалним слојевима, нарочито двору и монаштву.²²⁶³

Кондаков се недвосмислено изјашњавао и против редуције историје уметности на историју стила коју је проводио Ригл.²²⁶⁴ Према је у свом раду полазио од појединачног уметничког дела, није се на томе заустављао, већ је рад усмеравао „према главним историјским обележјима изабране групе старина“.²²⁶⁵

На основу сликарства у цркви Христа Хоре Кондаков ће оценити сликарство Византије као боље од истовременог на Западу.²²⁶⁶

Тежња припадника руске школе да обухвате тоталитет уметничког дела Радојчићу је била примеренија од поступања западњачких научника који су апсолутизовали прихваћену методу ограниченог домета, без обзира да ли је она наслоњена на позитивизам или метафизику.

У руској школи се далеко пре дефинисања фаза иконолошке методе указивало на скривени смисао уметничких форми²²⁶⁷ који, између осталог, утиче на аутономну историју византијске уметности.²²⁶⁸

Радојчић је од Руса преузео и тему „утицаја“ која му је била нарочито значајна због специфичног положаја Србије између Византије и западне Европе. Разраду тезе Кондакова о односу уметности Византије и уметности народа који су улазили у њен круг²²⁶⁹ извршио је Радојчић у тексту *Лик светог Саве* у

²²⁶³ Н. П. Кондаков, *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*, Пловдив 2012, 147.

²²⁶⁴ Н. П. Кондаков, *Археологическое путешествие по Сирии и Палестине*, Санктпетербург 1904, 23 – 39.

²²⁶⁵ Н. П. Кондаков, *Памятники христианского искусства на Афоне*, Санктпетербург 1902, 60.

²²⁶⁶ Н. П. Кондаков, *Мозаики мечети Кахрие-џамиси в Константинополе*, Одесса 1880.

²²⁶⁷ Н. П. Кондаков, *Путешествие на Синай*, 145.

²²⁶⁸ *Исто*, 124.

²²⁶⁹ Н. П. Кондаков, *О научных задачах истории древнерусского искусства*, Санктпетербург 1899, 6, 44 – 45.

Доментијановом Животу.²²⁷⁰ И Радојчић попут Кондакова испод снажног утицаја Византије покушава да открије српске националне специфичности. У целини, међутим, ова тема је код Радојчића заузимала знатно скромнији простор него код Кондакова.

У расправама о специфичности словенске уметности Радојчић је био критичнији чак и од руских научника млађе генерације.²²⁷¹

Примарни извор за Радојчићево уважавање дела уметничког занатства није морало бити истицање његовог значаја за историју уметности од стране руских научника.²²⁷² Пре и наглашеније тај је однос према нижим врстама уметности био промовисан у бечкој школи. Проблеми које је Кондаков имао око периодизације византијске уметности пре Радојчића су били разјашњени и превладани у историји уметности и на Западу и у Русији. На крају, Шлосерово карактерисање „кретања“ византијске уметности кроз „перманентне ренесансе“ одредило је и Радојчићеве погледе на периоде кретања византијске уметности.

Радојчић је више него Кондаков, а приближно Буслајеву и Лазареву, на западњачку историју уметности гледао као на методолошки напреднију, али исто тако и као на ону која у уметности Византије није видела други и дуго времена квалитетнији пол европске уметности и у складу с тим јој поклањала одговарајућу пажњу. Са друге стране, историчарима византијске уметности замерао је што не користе методичка достигнућа западњачке историје уметности за истраживање свога предмета. Радојчићева процена је била да је В. Лазарев успео да историју византијске уметности на примерен начин укључи у заједничку историју уметности Европе, што је на Западу прошло готово непримећено. Његовој књизи *Византијско сликарство* Радојчић је спочитнуо одређен шематизам због тога што је исувише почивала на општости формално-стилског гледања. Али је истакао да је тај недостатак отклоњен у књизи *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI century* (1966). У њој је, по Радојчићевом суду, Лазарев избалансирао општу шему

²²⁷⁰ Лик светогa Саве у Доментијановом Животу и подвизима архиепископа све српске и приморске земље преподобног оца и богоносног наставника Саве, 215 – 216.

²²⁷¹ Прилози за историју најстаријег охридског сликарства, 125.

²²⁷² Н. П. Кондаков, *Византијские емали*, 254.

стилског кретања и непоновљивост појединачног дела. Тренд фокусирања пажње историчара уметности на појединачно дело у бечкој школи од почетка је у руској историји уметности пратио М. В. Алпатов.²²⁷³

Статус стилске историје уметности у четвром десетлећу већ је озбиљно био угрожен у самој бечкој школи структуралистичким приступом Ханса Зедлмајера, а ван ње можда још више наступајућом иконолошким методом Е. Панофског.

Да се Радојчићев интерес за стару српску уметност није задржавао само на њеној површинској појавности сведочи већ први у низу чланака објављених у Уметничком прегледу, *Наша стара уметност и ми*. Последњу интроспекцију властитог односа према предмету истраживања изнео је Радојчић у аутобиографским записима *Memorie di cose viste*.

У чланку *Наша стара уметност и ми*²²⁷⁴ Радојчић је изнео широку лепезу односа „нас“, српског друштва пред Други светски рат, и наше старе, од нас столећима удаљене уметности.

Чланак почиње са унеколико изненађујућом карактеризацијом односа старе уметности и најширег друштвеног слоја – „малограђана“²²⁷⁵ и сељака: они се „веома брзо и интимно саживљавају са старим сликарством“. Радојчић то тумачи тиме што њих не „оптерећује“ познавање каснијег уметничког развоја. Од грађана, који су за разлику од малограђана и сељака боље упућени у општу историју уметности, могу се, међутим, чути „чудне идеје о старој српској уметности“.

Већина грађана уметника олако процењује да је продрла „у уметничке тајне средњовековног колеге“. Али, „уживљавање у уметничке тежње XIII, XIV и XV века компликован је проблем“. За то није довољна само „интуиција“ или „смисао за уметност“.²²⁷⁶

Уз ове неодговарајуће односе према старој уметности, Радојчић констатује и оне који су мање или више социјално девијантни. Најпре, то је однос грађана

²²⁷³ Michail Alpatow, *Das Selbstbildnis Poussins im Louvre*, у: *Kunstwissenschaftliche Forschungen II* (1933), 113 – 130.

²²⁷⁴ Светозар Радојчић, *Наша стара уметност и ми*, 65 – 66.

²²⁷⁵ Изгледа да Радојчић овде реч „малограђанин“ користи у старом значењу градског пролетеријата или сиротиње, а не у значењу ситног буржуја.

²²⁷⁶ *Наша стара уметност и ми*, 65.

„утицајних аматера“, који заступају „национални стил“ на конкурсима на којима побеђују „обично људи који у данашњем уметничком животу не значе ништа“. На основу властитог искуства Радојчић наводи да грађане колекционаре искључиво занима да ли је новац уложен у наше старе иконе добро инвестиран.²²⁷⁷

Грађани, искрени љубитељи сликарске лепоте, „гледају често на иконе и на фреске очима савременог критичара ликовне уметности. Они процењују како су стари уметници решавали извесне сликарско-техничке проблеме који постоје и у данашњем сликарству“. Такав је „однос према старој, средњовековној уметности неправичан“. Али, процењивање слике изван њеног историјског оквира и по „принципима данашњег сликарства“ не врше само „културни аматери“, већ се тај „примитивни начин критиковања“ појављује и у пракси појединих научника.²²⁷⁸

Основни проблем у нашем односу према старој уметности и јесте у томе што љубитеље ове уметности нема ко да води. У нашој се науци, пише Радојчић, „још нико није озбиљно потрудио да напише макар кратак преглед старе српске уметности, да изнесе на једном месту све оне резултате до којих се до сада дошло“.²²⁷⁹ „Лако је“, пише он, „о Ђоту паметно говорити кад је о њему паметно и писано.“ Однос који је у центру Радојчићеве пажње у овом чланку је управо однос наше старе уметности и науке којој је она предмет. И у том односу није проблем само недостатак увида у целину старе српске уметности. Наука је открила ову уметност, али она стоји „као загонетна величина, много поштована и мало позната“. За разлику од осталих старијих „грана наше националне науке“ – „критички писане“ политичке историје и „критички писане“ средњовековне књижевности – историја уметности је још у стадијуму формирања, још је у романтичарским водама и често је „литература за јачање патриотске свести“.

²²⁷⁷ Тридесет година касније, у кратком уводном тексту за каталог збирке икона породице Секулић, даће Радојчић кратак преглед историје колекција у Срба од пописа икона удове краља Владислава из 13. столећа и „катастиса“ ризница најугледнијих манастира, преко колекције импресиониста краља Милана, до великих збирки изван дворске средине попут оних Јоце Вујића и Павла Бељанског. Паве и Милан Секулић су били „одушевљени сакупљачи старих икона“. Они су уз Љубу Ивановића били „на челу оне мале групе даровитих људи – између два рата – који су знали као пионири да скрену пажњу на још неоткривене вредности наше старе уметности“. Кад је настајала ова збирка није икона било по антикварницама, нити су постојали каталози и стручна литература. „Прикупљање икона захтевало је тада знатно веће напоре, па можда и трошкове.“ Ова збирка је претходница млађих колекција икона у Београду. *Збирка икона Секулић*, Београд 1967.

²²⁷⁸ *Наша стара уметност и ми*, 66.

²²⁷⁹ *Исто*, 65.

Њена би улога требала да буде да „делује као васпитачица у питањима старе домаће уметности“. Надати се да ће и историја уметности кад ојача „позитивно деловати на друштво“ тиме што ће „разбити многе заблуде које се сада тако често понављају када се поведе реч о старој српској уметности“.²²⁸⁰ Основа за изнесу визитију оптимистичког, просветитељског деловања историје уметности као науке у друштву је одређење односа саме науке и њеног предмета: „Да се осети и разуме нека фреска, треба имати поред смисла за уметност и знања. Треба имати много искуства у уметности и науци да се оживи неко старо уметничко дело, да фреска сликана пре неколико стотина година, постане живи организам.“ Да би се разумео „стари уметнички рад, треба знати како се реконструише процес уметничког стварања – а то је чисто историјско питање и ни у ком случају `психолошко`“.²²⁸¹

У овом чланку Радојчић је изнео програм свога деловања у историји уметности. Представио је правце у којима намерава да делује и начине на које мисли то да ради. Предмет истраживања – средњовековна српска уметност, представљена је као комплексна структура повезана многим везама са контекстом у коме се налази и које се не смеју кидати. Он пред историју уметности ставља задатак да се од романтичарског приступа уздигне на степен „критичке науке“ на којем се већ налазе остале националне науке – историја и историја књижевности.²²⁸² Уз романтичарске рецидиве, Радојчић у недостатке историји уметности у Србији уписује и недостатак воље и способности да се сагледа и изнесе целовита слика српске историје уметности.

Овај би чланак свакако имао само локални значај да се погледи на уметничко дело из далеке прошлости и на начин његове научне обраде готово у потпуности не подударају са погледима које ће две године после Радојчића, у једном од најзначајнијих текстова историје уметности двадесетог столећа, *Историја уметности као хуманистичка наука*, изнети Ервин Панофски.²²⁸³ Текст Панофског јесте опширнији, систематичнији од Радојчићевог, у њему се расправља о разлици између природних и хуманистичких наука, у шта се Радојчић у свом раду

²²⁸⁰ Исто, 66.

²²⁸¹ Исто, 65.

²²⁸² Концепт националних наука изнео је С. Станојевић у чланку у Политици 1931. Пренето у: Из наше народне прошлости I, Београд 1934, 1 – 4. Види сраницу 206 овог рада.

²²⁸³ Види странице 148 – 154 овог рада.

не упушта, али оно што је суштина, и Радојчић и Панофски задатак историје уметности виде у *реанимацији* помоћу *осећаја и разумевања* старог уметничког *организма*. Мишљења смо да без обзира на горепоменуто одступања и без обзира на различит теоретски ниво једног и другог текста, или различит формат обраде рецепције старих дела – код Радојчића је акценат на разлици у гледиштима разних социјалних слојева, а код Панофског на различитим приступима оних који се професионално баве уметничким делима – у оном суштинском: улози историје уметности, и њеној друштвеној мисији и смислу, погледи двојице аутора не разликују. Чак им је и терминологија идентична.

Своје најраније радове у којима обрађује иконографију српских средњовековних приказа усмерио је Радојчић на истраживање онога што је Панофски назвао „икконографија у дубљем смислу“ и на крају и „икконологија“, помоћу које се може открити суштински или симболички ниво ликовног дела у Касиреровом смислу. Оно што је посебност Радојчићевог приступа старом уметничком делу, а чему он сам додељује круцијалну важност у послу досезања смисла дела, је умеће реконструкције уметничког стварања, стварања које је везано уз личност и територијалну, временску и социјалну позицију конкретног уметника.

Пишући о проблемима грађења синтезе историје одређене уметности, Радојчић је забележио да се нашао надомак циља који је пред себе поставио тридесетак година пре. Он пише: кроз „обновљену слику стваралаштва почиње да струји живот прошлог времена у свој својој разноликости“.²²⁸⁴ Међутим, иза ове реченице налази се део текста који се може схватити и као упућивање на недостатке методе коју примењује Панофски. Новији писци, пише Радојчић, полихисторици, више страни него домаћи, „врше заиста насилне анализе; тражећи изворе појава, тема, идеја, они својим објашњавачким амбицијама разарају живо ткиво уметничког дела“. У њиховим текстовима „прочитани уметници сувише личе на досадне аналитичаре свезналице. Проблем личности у старој уметности знатно је остљивији. Само они који се доста сигурно крећу у ширим областима

²²⁸⁴ *Проблем целине у историји старе српске уметности*, 78.

интелектуалног и уметничког живота средњог века, могу се надати да ће из њих издвојити живу личност и живо дело, а не мртваца и фосил“.²²⁸⁵

Суштински разлог да се Радојчићева метода сматра иконолошком био је свакако у томе што је он тематизовао методу којој ће касније Е. Панофски дати име, а коју је пре Панофског и примењивао.

Док смо на име А. Варбурга у Радојчићевим списима наишли само на једном месту,²²⁸⁶ име Е. Панофског нисмо срели ни на једном. Оно због чега се, и пре него преко Панофског, Радојчићев метод могао повезати са иконолошким методом је веза коју има са разглашенијим делом Варбургове варијанте ове методе. Разлог због којег на нека питања из српске историје уметности до сад није одговорено Радојчић је нашао у томе што се још увек чувају границе између појединих епоха и наука. Тај разлог је више пута поновио.²²⁸⁷

Радојчић је пришао једној великој теми историје византијске умености – преласку класицизма прве половине 14. столећа у експресионизам друге половине тога столећа – у духу сентенце која обухвата Варбургов метод: „драги бог се крије у детаљу“. Он је у скривеним детаљима изведеним на фрескама у грисају почетком столећа препознао семе које ће проузроковати тектонске поремећаје на пољу византијске уметности средином 14. столећа.²²⁸⁸ Идентичан детаљ на једној минијатури и на сопоћанској фресци усмерила је Радојчића на нове путеве тражења порекла сопоћанске уметности.²²⁸⁹

На фрескама у Краљевој цркви у Студеници Радојчић у сцени *Рођења Богородице* препознаје приказе слушкиња које су пресликане са античких рељефа и скреће пажњу на неке монументалне фигуре пророка у тамбуру куполе које

²²⁸⁵ Исто, 79.

²²⁸⁶ Сујеверице учених, 30. У тексту Радојчић презентује резултат истраживања живота Византинаца у „хаосу вере, сујеверице и науке“ у 14. столећу. Варбурга наводи као онога који је у студијама о вези ренесансне уметности с астрологијом истраживао сличне околности живота хуманиста у исто време на Западу. У напмени везаној за Мирослављево јеванђеља Радојчић обавештава да најновије радове Витковера у којима је „највише студирао миграције симбола“ није успео да набави. *Stare srpske minijature*, 18. У Радојчићевој библиотеци се налази први том Варбургових радова *Gesammelte Schriften*, Band I, Leipzig 1932 и три књиге Панофског: *Handzeichnungen Michelangelos* из 1922, издање *Idea* из 1960. године и *Ikonološke studije* (1975).

²²⁸⁷ Темнићки натпис, 12; Светозар Радојчић, *О неким заједничким мотивима наше народне песме и нашег старог сликарства*, 115.

²²⁸⁸ *Ars arcana*, 26.

²²⁸⁹ Псалтир бр. 46 из Ставрониците и сопоћанске фреске, 192.

показују „колико су стари кипови копирани и студирани до најситнијег детаља“ у уметничким споменицима у време краља Милутина.²²⁹⁰ То нису ликови чији аксесоари вијоре на ветру у интеријеру, као у кватроченту који истражује Варбург. „Хеленистичку екстазу“ која је напустила „ведрине“ митологије старих Грка²²⁹¹ Радојчић препознаје у сликарству интелектуалне елите – пустињака-емиграната – у пећинама балканских шума.²²⁹² Он је, попут Варбурга, на примеру кентаура пратио како су бића из античке митологије у средњем веку попримала „развратне и грозне форме“. Према у средњем веку симболика животиња и фантастичних животиња није била устаљена, кентаур ће „готово увек бити означен као демон ђавола“.²²⁹³ Уметности која садржи трагове страха од природе и хаотични немир примитивца Радојчић је налазио у бројним српским минијатурама 13. столећа.²²⁹⁴

У тексту који је писао 1962. године о фрескама Нереза Радојчић је констатовао два лица византијске уметности: „свечаност и живот“,²²⁹⁵ а од почетка је показивао интерес за тему односа живота, позоришта и ликовне уметности.

Попут Варбурга, и он је уметничко дело на крају схватио као заједнички продукт наручиоца, књижевника (инспиратора) и уметника у тумачењу лепоте. При том, лепота треба да одговара потребама и могућностима – политичким, економским, материјалним – наручиоца, идејама инспиратора и ликовној визији и способности мајстора да је реализује. Тако је уметничко дело престало да буде само продукт воље и способности уметника и постало збирно хтење ктитора писца и уметника.

Њега су, слично Варбургу, посебно интересовали периоди између појединих стилова: време уласка Словена у византијску уметност, период између класике Ласкариса и класицизма Палеолога, затим период између класицизма Палеолога и моравског стила у српском сликарству, и прелазак византијске централистичке уметности у полицентричну поствизантијску.

²²⁹⁰ Краљева црква у Студеници, 144.

²²⁹¹ Одјек „Песме над песмама“ у српској уметности XIII века, 233.

²²⁹² Постанак сликарства ренесансе Палеолога, 149.

²²⁹³ Кентаур-стрелац у српској пластици XII века, 138.

²²⁹⁴ *Stare srpske minijature*, 11; *Уметност књигописаца*, 5.

²²⁹⁵ *Фреске Нереза*, Београд 1962. (Каталог изложбе)

Оно што је било заједничко Радојчићу не само са Панофским и Варбургом већ и са свим осталим иконолозима је тема порекла ренесансе, посебно кроз разматрање односа антике и средњег века. Завршни Радојчићев текст који обрађује ову тему је *Уметност првог миленијума*.²²⁹⁶

У годинама у којима је Панофски истраживао природу ренесансе на северу и југу Европе Радојчић се прикључује мишљењу оних историчара уметности (Мацулевич, Вајцман, Моле, Шлосер, Швајнфурт) који су тврдили да су између византијске и италијанске ренесансе постојали сасвим незнатни, краткорочни утицаји и „да су оба уметничка покрета настала сваки за себе“.²²⁹⁷

Код Радојчића, рекли смо на почетку овога поглавља, има веома мало места за нагађања и домишљања. Он се представљао као ђак бечке и руске школе. Он јесте обрађивао теме које обрађивао и Варбург и приступао им је слично Варбургу. Имао је и ставове сличне Варбурговим, а можда и стил излагања, али се у целини не може установити ништа више од аналогije и фрагментарне подударности. Методолошки је у првој половини своје научне каријере веома близак са Панофским, међутим, склони смо поверовати да је једна оштра критика без адресата упућена управо Панофском. Све горенаведено Радојчићу није било довољно да се сам представи као историчар уметности који се користи иконолошком методом.

Представљајући интелектуални пут Јорја Тадића, Радојчић је написао да је он у Прагу на Карловом универзитету слушао историју уметности која је тада била под доминантним утицајем „преображене бечке школе Дворжака и његових следбеника; била је строга научна дисциплина јако ослоњена на методе археологије и историјских помоћних наука“. Та историја уметности као једна од „дисциплина историје“ се „неговала и на историји уметности на обновљеном Београдском филозофском факултету“.²²⁹⁸ Неговао ју је наравно, он, Светозар Радојчић.

²²⁹⁶ *Уметност првог миленијума*, у: Одабрани чланци и студије. 1933 – 1978, 62 – 64.

²²⁹⁷ *Улога средњевековне Србије у развоју источно-хришћанске уметности*, 5.

²²⁹⁸ *Академик Јорја Тадић као истраживач у историји уметности*, 45.

Касније ће успут и кратко оценити наслеђе бечке школе у западним југословенским крајевима: тамо научници западају у „промашеност помућених оцена оних типичних писаца провинцијске културе“.²²⁹⁹

Радојчић се врло ретко позива на старије представнике бечке школе, што сигурно не значи да не користи резултате њихових разматрања и увида.²³⁰⁰ Од свих бечких историчара уметности најчешће је цитирао Јулијуса Шлосера. Поновиће његов став о паралелистичким облицима у уметности источне и западне Европе,²³⁰¹ с тим да је и по Шлосеровом мишљењу византијска уметност западњачкој све до ренесансе, па и у ренесанси, била узор.²³⁰² Као одредница за суштину стила византијске уметности послужиће му Шлосерова синтагма „перманентна ренесанса“.²³⁰³

Ханса Зедлмајра²³⁰⁴ Радојчић је поменуо на једном месту, готово успут.²³⁰⁵ Али, у расправи у којој га је споменуо Радојчић пише да структуру дела која се „одликују високим уметничким квалитетима“ чине техника, цртеж, колорит и састав композиције уметничких дела.²³⁰⁶ Он је пре рата почео да бит уметничких дела тражи „у видљивој структури слике“.²³⁰⁷ На предавању из 1968. године је за фреске у Краљевој цркви рекао да импресионирају између осталог и „логиком своје структуре“.²³⁰⁸ У годинама у којима се осврће на полихисторике који уметничко дело третирају као фосил²³⁰⁹ у Радојчићевим текстовима наилазимо на изјаву да су

²²⁹⁹ *Путеви српског барока*, у: Летпис Матице српске 3, Нови Сад 1972, 313.

²³⁰⁰ Види нпр. однос савременог посматрача и старе уметности код Ригла (62. страница овог рада) и Радојчића (572. страница овог рада).

²³⁰¹ *Класично доба старог српског сликарства*, 23.

²³⁰² *Уметност првог миленијума*, 64.

²³⁰³ *Исто*, 64; *Класично доба старог српског сликарства*, 23.

²³⁰⁴ Ханс Зедлмајр (1896 – 1984), представник је „друге“ или „нове“ бечке школе. Почео је да студира архитектуру, а затим је 1920. прешао на историју уметности код М. Дворжака. Докторирао је код Ј. Шлосера на делима Ј. Б. Фишера вон Ерлаха. Био је професор историје уметности у Бечу до 1945. када је због чланства у Нацистичкој партији Аустрије био смеђе. Прелази у Немачку и од 1951. у Минхену предаје историју уметности. Године 1965. прелази у Салзбург у коме до смрти интензивно ради на заштити градитељског наслеђа.

²³⁰⁵ *Улога антике у старом српском сликарству*, 67.

²³⁰⁶ *Исто*, 65.

²³⁰⁷ *Фреске у Милутиновим задужбинама* 1939, 204.

²³⁰⁸ *Краљева црква у Студеници*, 211.

²³⁰⁹ *Проблем целине у историји старе српске уметности*, 79.

његови чланци намењени „читаоцима старих слика“.²³¹⁰ Или мисао да би било „наивно и лакомислено кад би се заносили да смо их све прочитали“.²³¹¹

Ово је само део ставова С. Радојчића који се подударају са онима у којима је Х. Зедлмајр заговарао структуралну анализу-синтезу уметничких дела на трагу В. Хумболта (W. Humboldta), В. Дилтаја и Х. Лерша (H. Lerscha).²³¹²

Нешто касније Радојчић ће констатовати да „последњих деценија у светској историји уметности све се више осећа тежња да се уметност испитује у контексту општег духовног живота“, али не као што је чинио Дворжак, који је, „везујући ликовну уметност за историју духа, сводио уметничко дело на илустрацију неке скоро популарне филозофије.

Нова европска испитивања, нарочито ренесансе и барока строго чувају тежиште и важност уметничког дела које се не схвата као илустрација филозофских система, већ као самостални, посебни сублимни израз, који са сасвим посебног становишта осветљава општи менталитет епохе“.²³¹³ Појединачно дело се као приоритетна тема историје уметности издигло са захтевом за структуралистичким приступом уметности. Упозоравајући на опасности које прете савременој историји византијске уметности: једна је бирократско-картотечни, а друга уопштавајући приступ, Радојчић, као и Зедлмајр, решење налази у повратку поједином уметничком делу.²³¹⁴ И Радојчићу и Зедлмајру уметничко дело је живи организам или космос у малом који захтева специфичан приступ. Историја уметности која се бави само мртвим формама без обзира што јој оне омогућују егзактнији приступ не може постати права историја уметности.²³¹⁵

Зедлмајр задатак историчара уметности види у томе да у „својој дјелатности међусобно повезује двије потпуно различите функције: он је тај који изнова оживљује дјела неке раније, прошле умјетности и који истражује коначни, уистину

²³¹⁰ *Текстови и фреске*, 1965, 6.

²³¹¹ *Исто*, 7.

²³¹² Hans Sedlmayr, *Problemi interpretacije*, 1957, у: Umjtnost i istina. О теорији и методи повјести умјетности, Zagreb 2009, 141 – 147. Превела Даниела Ткалец.

²³¹³ *Путеви српског барока*, 313.

²³¹⁴ *Белешка уз један цитат из Сопоћана*, 197.

²³¹⁵ Hans Sedlmayr, *Povijest umjetnosti kao znanost*, 1958, у: Umjtnost i istina. О теорији и методи повјести умјетности, Zagreb 2009, 12.

прошли догађај, из којег су та дјела једноћ настала“.²³¹⁶ Проблем науке о уметности у два њена вида – као прве науке о стилу и друге науке о уметности, о оном живом уметничком у уметничком делу које је Зедлмајр тематизовао у чланку *О строгој науци о уметности*,²³¹⁷ напустиће Радојчић средином шездесетих у убеђењу да смисао историје уметности није у тумачењу уметничког у уметности, већ идеала лепоте који утиче на структуру уметничког дела.²³¹⁸

Поглед на целину српске историје уметности

Радојчић себе у српској историји уметности није видео као појаву без икаквог ослоња и издвојену из целине. У слици те целине коју је сам градио и презентовао Радојчић је пратио интересе и методе историје уметности и њихове носиоце.

Тридесетак година после представљања њеног стања у чланку *Наша стара уметност и ми* Радојчићева слика наше историје уметности из времена кад је он ушао у њу није се много изменила. Он пише: „Између 1925. и 1935. фреска је постала у нашој средини поново слика, оно што је била од почетка. Тих су година у нашој средини били нарочито популарни Нерези и Сопоћани.“ Њихове фреске су постале „интимно блиске нашем тадашњем човеку“. Али, тај субјективни однос имао је у себи опасности: „склоности ка самовољи аматеризма, амбиције дневног критичарства и намерно игнорисање историјске стварности из које је стара уметност изникла.

Ругајући се старим испитивачима иконографске садржине, нови писци – естетичари губили су се у магловитим произвољностима. Претила је опасност да се старе наивности једног искључивог, уско схваћеног панхисторизма понове у нешто мутнијем амбијенту јако пролазног естетицизма.“

²³¹⁶ Hans Sedlmayr, *Problemi interpretacije*, 179.

²³¹⁷ Hans Sedlmayr, *Povijest umjetnosti kao povijest umjetnosti*, 1931, у: *Umjtnost i istina. О теорији и методи повјести умјетности*, Zagreb 2009, 70 – 80.

²³¹⁸ „У средњем веку иза слика стајала је идеја која је одлучно утицала на формалну структуру уметничког дела – постојала је посебна средњевековна естетика са својим идеалима лепоте; та стара естетика доста се сигурно реконструише.“ *Откриће Сопоћана*, 9.

Почетна одушевљења естетским својствима сликарства Нереза и Сопоћана из данашње перспективе „изгледају наивна и што је још горе доста надахнута провинцијским претеривањима“. Радојчић овде не указује само на непримереност у приступу старим делима са ентузијазмом аматерског естетицизма већ узмиче и од своје ране тезе да се живот у организму уметничког дела може успоставити само на основу реконструкције процеса уметничког стварања. Он у проучавању старих дела акценат пребацује на упознавање естетских идеала времена у коме је дело настало уз напомену да тај нови естетички приступ подразумева као основу резултата основних историјскоуметничких истраживања и тананију осетилност. „Способност уочавања тога аутентичног живота у старом уметничком делу свакако није сваком од нас дата. Ми се можемо само надати и тешити да својим покушајима припремамо пут некој, сопоћанској уметности, дораслијој генерацији историчара“ која ће „више од нас сазнати“, и жешће осетити пулс ове уметности која се „донекле захваљујући и нашем раду враћа у сфере свог првобитног, истинског, живота.

Уживљавање у сопоћанско сликарство не може се остварити једино посматрањем самих фресака. Припреме за тај крајњи процес испитивања – са којима још неки наивнији аматери почињу – постају све опширније и сложеније. Наш XIII век има своју књижевност у којој има много речима ухваћених слика; у њој има и трагова естетских схватања; већ и сам стил текстова често се поклапа са стилем фресака“.²³¹⁹

Од шездесетих Радојчић почиње са објављивањем текстова о историографији старе српске уметности. Први објављени и најопширнији из овога жанра је текст *Проблем целине у историји старе српске уметности*.²³²⁰ Написан је на основу искуства са обрадом и уобличавањем целине старог српског сликарства у првој половини шездесетих. Текст садржи поглед на историју уметности код Срба и истовремено је инвентарска листа недостатака историје уметности у Србији који су се временом кроз њен развој елиминисали.

²³¹⁹ *Откриће Сопоћана*, 10.

²³²⁰ *Проблем целине у историји старе српске уметности; Старо српско сликарство; Србија. Сликаство од XII до средине XV века*, Енциклопедији ликовне уметности 4, Загреб 1966.

Грађење целине ликовних уметности у историји уметности у Србији почело је са архитектуром. Милутиновић и нарочито Валтровић направили су њену историју. Радојчић сматра да је Валтровићева подела на приморски, византијски и моравски период и данас релевантна. О прецизности и општости те поделе говори и чињеница да се могла применити и на периодизацију сликарства. Затим је Габријел Мије паралелно испитивао и архитектуру и сликарство.

Велики пионири Г. Мије, В. Петковић и Н. Окуњев „оцртали су доста јасно проблематику једне младе науке која је тада, срећом, строго дефинисана“. Они су посао одрадили критично и трезвено. Оно што су они тада открили, средили и систематизовали остало је до данас „основна грађа наше историје средњовековне уметности“.²³²¹ Својим фактографским и иконографским методом они су дошли до мора „сигурних чињеница које су прикупљене у прецизном и стрпљивом раду“ и које су су уз „ригорозну критичност (...) организовали у један пребогати архив чињеница који није ни најмање застарео“.

Оно што Радојчић види као недостатке у њиховој концепцији је што није обухватила у потпуности давање естетске оцене – била је шематска – и што је синтеза остала на рудиментарном покушају.

Ни хронолошке границе у почетку нису обухватале целину старе уметности. Истраживачи су је делили на византијску и поствизантијску, а естетски критеријуми су били ти који су ометали изградњу целовите слике: у синтезе које су правили стављана су само дела која су њима била допадљива. Биле су то „ревије појединачних укуса“ које су гушиле „суштину старе уметности, стварни ток живота са свим висинама и падовима, лутањима и промашајима“. Радојчић им приговара и то што ни све врсте уметности нису равноправно третирали: премда фреска јесте оправдано постављана као главни репрезент не само сликарства него и наше средњовековне уметности у целини, превиђало се да она кроз сва столећа није имала предност. После монументалног стила наступали су периоди кад се „икона истицала као елитни представник слике“.²³²²

²³²¹ *Проблем целине у историји старе српске уметности*, 76.

²³²² *Исто*, 77.

Радојчић ће поновити своју стару мисао о целовитом организму храмовне уметности коју је формулисао пре рата и забележио у *Старинама*:²³²³ „Наша стара ликовна уметност била је сложен организам у коме су и фреска и икона и оков на њој, и тканина испод ње, и декоративна скулптура, и унутрашња и спољашња архитектура представљали извесну вишу целину у којој су се поједини елементи међусобно попуњавали и објашњавали.“ Захватање целине обавезује и на уважавање разлика тих организама условљених тиме да ли су везани за владарску, монашку, градску или сеоску средину. Целина подразумева и укључивање у истраживање личности уметника.²³²⁴

Радојчићево је мишљење да се целина не може постићи ни уколико историја уметности остане, као до сада, изолована од других наука. Проблем јој представља и недостатак геополитичке и предметне целовитости подручја истраживања: Балканска уметност средњег века политички је подељена на турско, грчко, бугарско, румунско и наше подручје, што уз расутост ситног материјала по целом свету онемогућује шире видике.²³²⁵

Ширење испитивања на све периоде у континуираном развоју старе српске уметности – период младости, цветања и старости – омогућило је и *продубљивање* истраживања уметности зрелог периода. Уметност 13, 14. и раног 15. столећа сад се испитује у „контексту ширих проблема“. Упознају се успони, али и падови уметности 13. столећа; сагледава се „хаотична неуједначеност“ уметности 14. столећа. „Осветљена контрастима свога доба, многа ремек-дела наше старе уметности постају јаснија и чвршће међусобно повезана. Раније често монотона свечана похвала наше старе уметности постепено се преображава у њену знатно живљу и истинитију историју.“

Напредовање наше историје уметности Радојчић види као тражење веће целине и захватање у „шире и сложеније теме“. Наши истраживачи су при томе успостављали интензивније односе са старим делима и старим уметницима. Тиме

²³²³ *Старине Црквеног музеја у Скопљу*, 19.

²³²⁴ *Проблем целине у историји старе српске уметности*, 78.

²³²⁵ *Исто*, 79.

„стара фреска, икона или зграда, престаје да буде споменик – она постаје уметничко дело које носи у себи живе поруке“.²³²⁶

Историји историографије старе уметности прикључио је Радојчић 1977. године историографију новије уметности.²³²⁷ Тиме се комплетирао његова слика српске историје уметности. Представљену целину Радојчић је окарактерисао као „трагичну располовљеност“. Са једне стране била је историја српске средњовековне уметности која се већ радом М. Валтровића и Д. Милутиновића дигла на висину тадашње европске науке.²³²⁸ На другој страни била је историја српске уметности која је, као и српска уметност од „краја барока до смрти Уроша Предића“, била вицинална.²³²⁹

После Валтровића и Милутиновића историја наше старе уметности се нашла „у интернационалном кругу европске византолошке науке“; водећи историчари византијске уметности били су и оснивачи нове историје српске уметности средњег века. Уз Н. П. Кондакова, Петра П. Покришкина, Г. Мијеа и Ј. Сштиговског стајао је и Владимир Р. Петковић. Он први почиње и са издавањем монографија о манастирима. Текстови у њима су се делили на два дела: један опширни о иконографији и један сасвим кратки о стилу, припадности школи и о сликаној орнаментици.

Историја старе уметности се између два рата проучавала у Паризу, Прагу, Београду и Скопљу. Доминирао је Г. Мије, чији су ученици били Ћ. Бошковић, А. Дероко и И. Здравковић.²³³⁰

Међу српским научницима јавио се „научни патриотизам“. Милоје Васић се питао: „шта ће Рус у Ђурђевим Ступовима?“. Радојчићу је то „смешно, провинцијско и померених критерија“, али је срећом ређе него код наших суседа Бугара, Румуна и Грка.²³³¹

²³²⁶ Исто, 80.

²³²⁷ О српској историји уметности, 3 – 8.

²³²⁸ О српској историји уметности, 3.

²³²⁹ Исто, 6.

²³³⁰ Исто, 4.

²³³¹ Исто, 6.

Између 1920. и 1940. године снажан је био утицај руске дијаспоре. Чеси су имали амбицију да наследе царску Русију у истраживању старих Словена и Византинаца. Покренули су *Byzantinoslavica*, у којој је радове из историје старог српског сликарства објављивао Н. Л. Окуњев.²³³²

Владајући правац у истраживању старе уметности у Србији био је „догматска“ иконографска дескрипција, услед чега је претила „опасност да се опет тежишта модерног испитивања пренесу у иностранство“.²³³³ Нови круг у историји уметности који су отварили Растко Петровић и Александар Дероко и у коме су уз њих узели учешће критичари, кописти и сликари, за „строге учене“ је био аматерски, непрецизан, литерарно обојен, путописни.²³³⁴

Након прекида са старом уметношћу Срби нису примили ни усвојили „интернационалну уметност касног барока“. „Нова српска грађанска уметност била је у Војводини као и у осталим аустријским земљама, усмерена на споредни колосек `земаљске` историје.“ Ова уметност крајем 19. столећа добија своју „типично градску историју“. Радојчић зна да је усмену, сјајну историју војвођанског сликарства, коју је на својим предавањима на карловачкој Богословији износио прота Герасим Петровић, претворио кроз критичку обраду у писану историју његов син Вељко Петровић. Радојчић истиче Новака Радоњића као онога који је „јасно посматрао и своју и општу скученост војвођанске уметности“.²³³⁵

У уводној речи на свечаној академији у Новом Пазару поводом 700 година Сопоћана Радојчић је презентовао историографију једног споменика.²³³⁶ У почетку је представио преглед поступака са којима им се прилазило и оцена којима су

²³³² Исто, 4.

²³³³ О диспропорцији између имања споменика и поседовања знања писао је Радојчић у *Извештају о учешћу на VII међународном конгресу за хришћанску археологију, у Тријери, септембра 1965:* „Представници земаља са развијеном хришћанском археологијом мучили су се са обрадом доста скромног новог материјала, или са реинтерпретацијом одавно познатих споменика, док су се представници земаља са слабо развијеном археологијом теже сналазили пред проблемима које им је наметао изузетно драгоцен и важни нови материјал.“ Радојчић оцењује да је конгрес допринео нивелацији неуједначених знања. Гласник САНУ за 1965, 1968, 224.

²³³⁴ Исто, 5.

²³³⁵ Исто, 7.

²³³⁶ *Откриће Сопоћана*, у: Борба, 12. септембар 1965, 9 – 10, и *Величина сопоћанске уметности*, у: Политика, 12. септембар 1965, 435.

оцењиване фреске Сопоћана од народних песама до данас. На крају је указао који још посао предстоји историји уметности уколико жели да допре до иманентног живота сопоћанског сликарства.

На ранг листи народног песника Сопоћани су на петом месту. Како нису били везани за неке значајније историјске догађаје ни у 19. столећу нису привлачили посебну пажњу. В. Петковић и Г. Мије „сувише занесени дешифровањем иконографских мотива“ нису обраћали пажњу на фреске Сопоћана. Тек је Окуњев 1929. године у *Vyzantinoslavici* II скренуо пажњу на сликарске вредности сопоћанских фресака. „Преношење тежишта испитивања од иконографије на уметничке, естетске вредности фреске текло је доста споро и изазивало је оштре сукобе у тадашњој историографији старе српске уметности.“ Спорило се око тога да ли „је XIII век велика епоха српског сликарства – или XIV век“. Превладао је став Окуњева, али уз помоћ „нових схватања у живом београдском сликарству“. Старе фреске су престале да буду део прошлости и историјски документ: оне су постале „живи елемент претежно естетског карактера“. И кописти су допринели новој оцени уметничке вредности фресака. Историјско-уметничка литература, „лепа и свежа за нашу средину“, није била за „извоз“. „У често хиперболичним прецењивањима било је и извесне трагике: свима је било јасно да откривена уметност превазилази границе националног, али се осећала немоћ да се та европска вредност нашег порекла нашом речи и нашим мислима изнесе пред свет“.

Донедавно су нам још странци помагали да схватимо дела наше старе уметности, а „сада не стојимо као странци пред делима својих предака“. Премда постоји наша научна литература о Сопоћанима, која није ни мала ни застарела, у целини се ово ремек-дело наше и средњовековне уметности није обухватило. Радојчић очекује да ће се хватање „живе супстанције сопоћанског сликарства“ обавити ако се исконска лепота „старог дела што јаче веже за естетске идеале његовог времена“.

Неколико првих страница студије *Облик и мисао у старом српском сликарству* Радојчић посвећује историографији естетског суда о старим

уметничким делима и уметничким вредностима старе уметности.²³³⁷ Након периода у коме је интернационална историја византијске уметности била „сувише везана за проблеме основних истраживања“, у „књижевности, нарочито у есејима“ појавиле су се њене прве естетичке оцене. Радојчић пише да је у Србији тридесетих година 20. столећа Перо Слијепчевић био први који је могао „да напише дужи текст о уметничким вредностима наших старих споменика“, али његов рад није био научни. „Он је као зналац модерне посматрао дела средњовековне уметности, судећи савременим схватањима вредности једне уметности која је ипак имала своје вредности стварања.“

Резултати истраживања писаних извора о иконоклазми, које је тридесетих година проводио Георгије Острогорски, укључени су у историју духа што је већ „био одлучни корак ближе историји византијске уметности“. Андре Грабар је 1957. године у књизи о иконоборству у Византији извео „повезивање историје идеја са ужом историјом уметничких дела“.²³³⁸

Путеви према старој српској и византијској уметности

Уз каталог уметничких споменика манастира Хиландара, у тексту *Уметнички споменици манастира Хиландара*²³³⁹ Радојчић описује и начин на који је обрађивао те споменике. Пре тога он наводи циљ свога пута који је био „доста обиман и компликован“: пре свега, он је хтео да утврди стање у коме се споменици налазе. Закључак му је да „и поред све бриге хиландарског братства неки објекти стално се руше и коначно ће пропасти ако им се не укаже најхитнија стручна помоћ“. Следеће је било „прегледање уметничких споменика, са свим предходним техничким радовима, мерењем, описивањем и снимањем“.

Због обиља нове грађе она се није могла одмах ни „описати, а још мање анализовати и класификовати. Техника посла наметала нам је ред испитивања. На првом месту прегледани су рукописи с минијатурама. Овај избор био нам је најкориснији и због тога што смо кренули од грађе која је најбројнија и најмање

²³³⁷ *Облик и мисао у старом српском сликарству*, 253 – 255.

²³³⁸ *Исто*, 254.

²³³⁹ *Уметнички споменици манастира Хиландара*, 163 – 194.

позната. Из хиландарских рукописних књига снимљен је микрофотографски сав важнији сликани и цртани уметнички украс; све минијатуре, скоро сва орнаментисана заглавља и највећи део иницијала“.²³⁴⁰

У методу Радојчићевог теренског рада може се стећи увид и преко извештаја са пута по Италији који је потписао заједно са Александром Дероком.²³⁴¹ Пре поласка направљен је план обиласка са пописом места. Иако је цела италијанска обала Јадрана одиграла „важну улогу у нашој политичкој, економској и културној историји“, путовање су ограничили на област која је најјаче везана за наше крајеве, Апулију. Кренули су од Св. Николе у Барију. Снимали су детаље фасаде као „драгоцени компаративни материјал за проучавање пластике рашке школе“. У лапидарију је сниман византијски материјал за компарацију са македонском пластиком и нашим минијатурама 13. столећа. Прегледана је и икона Св. Николе, поклон Стефана Дечанског док тзв. икона Св. Луке није могла видети јер је потпуно премазана у 18. столећу. Збирку илуминираних рукописа нису могли видети јер је због рестаурације затворена. Након обиласка осталих споменика Апулије попут катедрале у Битонту која има фреске из 13. столећа налик онима из старе милешевске припрате, српски научници су на повртаку обишли музеје, збирке и споменике у Напуљу, Риму, Фиренци и Венецији.²³⁴² Како италијанске ауторе „уметничке везе између Апулије и наших земаља“ нису занимале, у њиховим делима се није могло наћи ништа што би било од помоћи за решавање проблема „како су се развијале уметничке везе између наших земаља и Апулије и какав је био карактер тих односа“.

На путу је сваки научник „посебно бележио своја запажања, а сви су споменици и уметнички предмети заједнички прегледани и продискутовани“. Снимљено је 300 фотографија и направљен „велик број цртежа“ које су планирали касније да обраде. Извештај завршава предлогом да се истраживање прошири на

²³⁴⁰ Исто, 164.

²³⁴¹ Извештај дописника С. Радојчића и А. Дерока о петнаестодневном научном путовању по јужној Италији, Гласник САН 9/1, 1958, 296-298.

²³⁴² Исто, 297.

Анкону у којој су сачувана три дела Јураја Далматинца, и да се наставе „одавно прекинути радови по архивама истих области“.²³⁴³

И у Радојчићевим извештајима са научних скупова понекад се нађу подаци о његовим интересима у местима у којима су скупови одржавани и теренским активностима које је потом предузимао. Након завршетка византијског конгреса у Оксфорду прегледао је у Бодлејани византијске и српске рукописе и правио белешке о њима. После тога је три дана обилазио касноантичке и византијске збирке Музеја Викторије и Алберта и Британског музеја.²³⁴⁴

После предавања које је одржао у Аустрији и Немачкој Радојчић је трагао за нашим споменицима „који су у турским ратовима XVII и XVIII века доспели на Запад“. Пронашао је део старог иконостаса српске цркве у Пешти који је пренесен у парохијалну цркву у Бајербрун. У Минхену је разгледао изложбу Жоржа Брака.²³⁴⁵

О својим мање обавезним истраживањима на терену Радојчић је записао: „У својим спиралним кретањима ка периферији држао сам се давно стечене испитивачке дисциплине археолога на терену. Ништа ми није било тешко, да ломим врат до Петровића, да тамо копирам натпис, да у Дубровнику прелиставам Допа Тугагум, да пратим генеаложке односе Влаха-ктитора, да све то – за себе – урадим, упишем у своје свеске – и оставим. У суштини тај ме је посао највише забављао, да нешто научим. Нисам, међутим, волео да те појединости публикујем.“²³⁴⁶

Третман података до којих је долазио на амбициознијим и плоднијим истраживачким турама био је различит у даљој обради. Оно што је на први поглед било откриће у Хиландару 1952. године то је одмах и објављено. Али оно у чему је Радојчић већ тад видео крајњи смисао је да се „после детаљног испитивања и с

²³⁴³ Исто, 298.

²³⁴⁴ Извештај о учешћу на XIII међународном конгресу византијских студија, у Оксфорду од 5. до 10. септембра 1966. год, Гласник САНУ за 1966, 1968, 238.

²³⁴⁵ Извештај о научном путовању у Аустрију и Западно Немачку, од 5. до 17. новембра 1963, Гласник САНУ за 1963, 1967, 219. У те године објављеној монографији манастира Милешеве детаљи са фресака манастира се упоређују са Браковим мртвим природама. Види стрницу 272 овог рада.

²³⁴⁶ *Memorie di cose viste*, 60.

компаративним материјалом (...) реше још многи проблеми, који сада, једва наговештени у снимцима и белешкама, чекају на детаљнију и спорију обраду“.²³⁴⁷

Радојчић нам је оставио опис и тога каснијег рада и његовог циља. „Тај посао радио сам зими и он је био само проширени наставак теренских испитивања.“ Прегледавајући снимке и белешке орнамената, иницијала и минијатура, могао је „методски чисто радити за писаћим столом и то на дуге стазе“. То је радио у уверењу да ће се „из тог материјала моћи да извуку неке шире чињенице и идеје које ће много осветлити почетне облике словенске уметности која је код свих православних Словена била највише одвојена од високог стила чистог византског порекла“.²³⁴⁸

Радојчићеви интервјуи су брeвијари у којима је изложена његова метода. У три интервјуа која је дао новинарима у двадесетак година на најсведенији начин су изложени његови научни интереси, амбиције, достигнућа и пут до њих. У првом интервјуу који је дао НИИ-у 1959. године Радојчић као свој основни посао у историји уметности истиче теренска испитивања.²³⁴⁹ Напомиње да их је било тешко проводити у послератном периоду због проблема око фотографисања и недостатка библиотека.²³⁵⁰ Нагласио је и да је за историју уметности битно „стрпљиво неговање односа према ономе што је давно створено“.

У набрајању послова којима се бавио у историји уметности на прво место ставља датирање. Затим се усмерио према гранама сликарства за које није постојао већи интерес, попут сликарства минијатура. Уследило је испитивање икона. „Бавећи се испитивањем сликара разних техника покушао сам да дођем и до реконструкције личног уметничког рада. Схватало се да је и наша и византијска ликовна уметност била сувише безлична, уметност анонима. Међутим, то није тачно“.

²³⁴⁷ Уметнички споменици манастира Хиландара, 190.

²³⁴⁸ *Memorie di cose viste*, 61.

²³⁴⁹ Један тренутак са др Светозаром Радојчићем, НИИ 439, 31. мај 1959, 8.

²³⁵⁰ У последњем интервјуу из 1978. године снажније је истакао значај теренског рада у свом приступу науци и место фотографије у њему. „Да се разумемо: све само зидао на терену пред оригиналном фреском, пред самом архитектуром. Фотографија ми је само увек подсетник.“ *Нема свршеног посла*, 45.

На крају је рекао да је у фази у којој паралелно испитује текстове средњовековне књижевности и дела сликарства са циљем да покаже „у каквој је интелектуалној атмосфери живео и стварао наш средњовековни уметник“.

Од средине педесетих и Радојчић је почео са паралелним истраживањима текстова и уметничких дела помоћу „научних дисциплина које су до јуче биле строго одвојене“.²³⁵¹ Резултате тих истраживања објавио је у књизи *Текстови и фреске*. У уводу је навео да се чланци одабрани за ову књигу односе на времена у којима је постојала сад већ ишчезла хармонија између речи и слике.²³⁵² Радојчић је кроз њих покушао да читаоцима протумачи стара средњовековна схватања. Због тога се задржава „на идејним позадинама, на поводима и узорима који су инспирисали сликаре. (...) Покушао сам да обновим и опишем атмосферу из које је израстало наше старо сликарство, да ухватим оне почетне импулсе који су преходили самом процесу стварања“.²³⁵³

Уз изучавање византијске и српске уметности после пада Цариграда и Смедерева искрсло је пред Радојчића питање због чега византијске фреске 17. столећа попут новооткривених у манастиру Ново Хопово које су у функцији „сложеним теолошким идејама и плод су толико старих естетских искустава“ наилазе на омаловажавање. Одговор на ово питање почео је да гради од студије *О естетској вредности нашег сликарства XVII века*. „Примитивна квази-супериорност“ у односу на естетске вредности уметности овога периода последица је тога што и наши истраживачи од романтичара до оних који су школовани у традицијама западне европске историје уметности намећу развоју нашег сликарства „западне шеме“. По тим шемама византијска уметност после пада Цариграда почиње да одумире.²³⁵⁴ Радојчић је убеђен да је „поствизантијска уметност и у новим националним оквирима“, а на подручју од фурланског

²³⁵¹ *Облик и мисао у старом српском сликарству*, 255. Поменуо је рад Гојка Суботића из 1965. у коме је Суботић „широко“ упоредио Доментијана и фреске 13. столећа. Радојчић је оценио да његовом раду недостаје повезивање појединости из области књижевности са онима из области сликарства.

²³⁵² У интервјуу 1959. је рекао: „Сада паралелно испитујем текстове средњовековне књижевности и дела сликарства уопште. Мени се чини да ћу из паралелног испитивања извући извесне резултате који ће нарочито моћи да покажу у каквој је интелектуалној атмосфери живео и стварао наш средњовековни уметник.“ *Један тренутак са др Светозаром Радојчићем*, НИН, 31. мај 1959, 8.

²³⁵³ *Текстови и фреске*, 1965, 5.

²³⁵⁴ *О естетској вредности нашег сликарства XVII века*, 264.

Београда, преко Српског Ковина до северних руских манастира одржавала „своје заједничке основне естетске принципе“. Он овде први пут као аргумент у прилог своје тезе користити савремену уметничку праксу и естетске категорије на којима она почива. Поствизантијска уметност са својом мешавином „наивног и префињеног“ је декадентна, али не у пејоративном смислу. „Декаденција, као чињеница и нужност, можда нам је данас знатно ближа него људима раног XX века. Смело би се скоро рећи да савремено сликарство васпитно утиче на историчаре уметности.“²³⁵⁵

Са западњачким погледом на византијску уметност у целини, а не само на њен поствизантијски део Радојчић је све чешће улазио у полемику. Прва његова гласнија реакција била је у осврту на један симпозијум одржан у Сарбрикену који је имао за тему „недовршено у уметности“. Излагач савршено није познавао „толико зналачки пробраних намерних недовршености у византијском сликарству. Сва најлепша дела касновизантијске фреске и минијатуре створена су у кратком, лако наговештају облика“.²³⁵⁶ Иза онога што неискусноме историчару уметности на Западу може изгледати као непомична маска византијске уметности назире се прави лик „унутрашњег, тајног живота византијске уметности који би се могао назвати *ars arcana* Византије“.²³⁵⁷

Док је у овом чланку реаговао на предрасуду о потпуној завршености облика у византијској уметности, у тексту каталога *Фреске Нереза* (1962) констатовао је да су Нерези, након што их је 1924. године открио Н. Л. Окуњев, „заиста разбили бајку о безосећајности византијске слике“. „Док су се предрасуде из историографије византијске политичке прошлости губиле, захваљујући новим делима историчара, у области историје уметности још су се задржавала стара схватања о непомичности, упорном трансцедентализму, стилизованости и хладној уређености византијског уметничког израза.“ Сцена преноса Христа у гроб „је оштро демантовала сва често понављана домишљања о ексклузивно западњачкој црти сентименталности у европској средњовековној уметности“.²³⁵⁸

²³⁵⁵ Исто, 265.

²³⁵⁶ *Ars arcana*, 28.

²³⁵⁷ Исто, 29.

²³⁵⁸ *Фреске Нереза*, 1962, каталог изложбе.

Радојчић није дизао глас само против третмана византијске уметности у западњачкој историји уметности. Дизао га је и против византијске историје уметности када она није користила достигнућа западњаче историје уметности у проучавању споменика који би омогућили потпуније захватање и споменика Византије. У приказу књиге свога ђака Дејана Медаковића Радојчић је упутио на нове приступе у светској историји уметности који нису у довољној мери прихваћени у проучавању византијске уметности. У духу „строге“ Зедлмајрове науке о уметности он позива на повратак ка стварима.²³⁵⁹ Овај методолошки захтев Радојчић ће поновити и конкретизовати у спису *Белешка уз један цитат из Сопоћана*. Савремену историју византијске уметности он представља у овој расправи као „опасно“ раздвојену на две половине. На једној страни су се истраживања о теорији стварања „скоро одвојила од уметничког дела које се једва и спомиње“. На другој се и „оно, чешће, дескриптивно и иконографско коментарисање (...) удаљује од живог и појединог уметничког дела“. Уз то, у савременој историји византијске уметности заборавља се и „основна особина византијске уметности, њена истинита спиритуалност и загонетност. Западњаци, чак и савршено обавештени боландисти не крију да им је тешко разумљива источна, византијска религиозност, а византијска уметност олако се везује за схватања која су инспирисана мислима западноевропске схоластике“.²³⁶⁰

Везивање за појединачна дела ствара „живље и дубље могућности прилажења облицима наше старе уметности. Екстензивни и упоредни начин досадашњих испитивања већ прети да се разлије у уопштеност која се сувише одваја од привлачности појединих уметничких дела“. На три примера варијација облика и израза у приказу грифона у српској уметности – на рељефу из Раванице, иницијалу из Београдских паримија и рељефу из Сустјепана – Радојчић је демонстрирао „живље и дубље“ прилажење делима старе уметности.²³⁶¹

Исте године он је у тексту *Грачаничке фреске* написао да се пут византијског сликарства од краја 12. столећа до 1321. године може „схватити на исечцима из сцена, а не на описима бескрајних циклуса“. Показао је то

²³⁵⁹ *Путеви српског барока*, 313.

²³⁶⁰ *Белешка уз један цитат из Сопоћана*, 196.

²³⁶¹ *Исто*, 197.

анализирајући приказе *Вечере у Емаусу* у четворојеванђељу из Лауренцијане, из Монреала и Грачанице.²³⁶²

Радојчић начин да се избегну две опасности које прете савременој историји византијске уметности – поновимо, једна је бирократско-картотечни, а друга уопштавајући приступ – поново види, слично Зедлмајру, у повратку поједином уметничком делу. Методе историје византијске уметности којима је приступала старом уметничком делу те године није Радојчићу изгледала обећавајуће: „Цели садашњи алат историје византијске уметности већ постаје застарео, у свету и код нас. Тежња ка прецизности и свеопштости постаје хладна и сувише одвојена од првобитне спиритуалности и човечности уметничког дела. Ствара се од науке о старој уметности нека дисциплина која постаје сама себи циљ и која себи закрчује прилаз старом оригиналу.“²³⁶³ Једном, пре већ ослобођена зачураности сада је поново „скоро вештачки себе ограничила на послове археолошког истраживања; као да привремени приступ, под егидом дисциплиноване стручности представља крајњи циљ. Сада се продужава трајање једног увода који већ замара и који се губи у обманама самозадовољства. Као да смо опет запали у времена кад обдарени писци ближе прилазе старој уметности него стручњаци. Не бојим се да ћу унизити правила учене солидарности ако признам да ми више говоре о сликарству стихови савремених песника него учени коментари о иконографским загонеткама о којима и сам пишем“.²³⁶⁴

Мисао о стагнацији српске историје уметности оптерећивала га је до краја живота. Погледи на њу изнесени у *Белешци уз један цитат из Сопоћана* само су једна од првих варијанти испољеног незадовољства. У мемоарским записима дата је друга варијанта: „Свака наука, па и историја уметности, креће се у ритмичком смењивању количине и вредности (скоро онако као што то понављају марксисти). Технички успеси наших истраживања: откривања, чишћења и заштите напредују циновским корацима. Велика галерија нашег старог сликарства постаје све импозантнија – а снаге које би морале да ту ризницу пренесу у модерну мисао постају све немоћније. Била би обична самообмана кад би се ослањали на

²³⁶² *Грачаничке фреске*, 239.

²³⁶³ *Белешка уз један цитат из Сопоћана*, 197.

²³⁶⁴ *Исто*, 198.

површности. Број стручњака расте – али се начин истраживања расплињује у досадну екстензивност неке усавршеније дескрипције. Нова откривања показују све импозантније висине и дубине наше старе уметности, а наука о њој и даље траје у вредним праксама археолошке и теолошке интерпретације. Инсистира се на објашњавању и доцирању о неким споредностима у уметности; она постаје до краја јасна стручњацима који и не прилазе уметности. Наша наука почиње да траје у заморним констатовањима евидентних другостепених појава.“ Након оваквог описа стања шта се може очекивати друго него старозаветни вапај: „Има ли ко снаге да кретања у нашој историји уметности подигне у вертикални правац?“²³⁶⁵

Све замерке на однос према византијској уметности и западњачких и источноевропских научника објединио је Радојчић у опширном чланку у *Политици* под насловом *Слика немоћи и растресености*,²³⁶⁶ а поводом Петнаестог конгреса византолога у Атени. Овде велику тему стања у науци којим се бави Радојчић није сакрио иза наслова као у *Белешка уз један цитат из Сопоћана*. Наслов у *Политици* *Слика немоћи и растресености* не прикрива ништа ако се изузме то да се „немоћ и растресеност“ из наслова не односе на конгрес византолога из поднаслова чланка већ пре свега на немачко издање историје византијске уметности. Заклоњено је унеколико и разочарење што дело В. Н. Лазарева није препознато од светских византолога као копула са западњачком историјом уметности која на методичком пољу предњачи испред оне која има за предмет уметност Византије. „Откако су ушле у нову европску науку и историја уметности западне Европе и историја византијске уметности живе посебним одвојеним животом.“

Развој једне и друге одредио је њихов почетак: историја уметности Запада била је у непосреднијој вези са савременом уметношћу која се брзо мењала што је посредно утицало и на историографију уметности Запада. Интерес за византијску уметност почиње тек од краја 19. столећа у оквиру нове византологије. „Тесна

²³⁶⁵ *Memorie di cose viste*, 66.

²³⁶⁶ *Слика немоћи и растресености*, Политика 16. октобар 1976.

повезаност нове историје византијске уметности са историјом, филологијом, археологијом и теологијом била је судбоносна за њен каснији развој.²³⁶⁷

Географска распрострањеност византијских споменика условила је да су први велики историчари византијске уметности били велики путници. „Тај учени туризам наставио се и траје до данас.“ Али питање је да ли је данас „то путешественичко одушевљење једина и крајња задаћа савременог историчара византијске уметности“. По Радојчићевом мишљењу, у „савременој историји византијске уметности све се судбоносније врши замена вредности, техника истраживања и снимања све се више усавршава, док битни споменици и проблеми стоје на нивоу већ сасвим престарелих оцена и схватања“.

Радојчић није учествовао на конгресу византолога у Атини поводом кога се огласио у *Политици*, али је учествовао у једном другом пројекту светских византолога којему је накнадно, у истом тексту, упутио више замерки. Међу новим томовима новопокренутих *Пропилеја*, изашла је опширно илустрована књига о византијској уметности. У тој књизи објављеној 1968. Радојчић је написао део о византијској уметности у Југославији, а В. Лазарев део о руској уметности.²³⁶⁸ Оцена коју јој Радојчић даје не оставља никакве дилеме: „Та књига је очевидно промашена. (...) Књига Пропилеја о Византији тачна је слика немоћи и растресености да не рекнем хаоса, данашње историје византијске уметности.“ Књига је промашила по Радојчићевом суду на нивоу концепције. Византијску уметност је механички поделила по шеми уметничке топографије. „Велика интернационална византијска уметност распарчана је мрежом данашњих политичких граница скоро до апсурда“, а „савремена историја византијске уметности већ се годинама бави споменицима провинцијског значаја и квалитета. Тај маргинални посао постепено је померао главне научне проблеме ка периферним појавама. Сада се све више пише о заштити и рестаурацији великих споменика и историја византијске уметности све више тоне у технику и дескрипцију“.

²³⁶⁷ Ово је понављање става који је изнео у приказу књиге В. Лазарева пре неколико година...

²³⁶⁸ *Byzanz und christliche Osten*, Berlin 1968, (Propyläen Kunstgeschichte, Bd.3).

Да би нагласио слабости ове књиге Радојчић је упоређује са књигом *Византијско сликарство* В. Н. Лазарева, за коју наглашава да је „чудно (...) остала без одјека“. Изостанак похвале и критике књиге која је по суду Радојчића „велики подвиг једног импресивног уопштавања, који је обухватио историју целокупног византијског сликарства“ можда је, по његовом мишљењу, зависио „од старе лежерности у Европи: SLAVICA NON LEGUNTUR“. Лазарев није ишао стопама савремене европске историје византијске уметности у којој господаре полихисторичари и у којој се „сав учени коментар филолошког, историчарског, теолошког и нарочито иконографског карактера, даје (...) in extenso, уз бројне екскурсе литургичког објашњења о систему цикличног распореда“. Савремена европска историја византијске уметности највећи напор улаже „да се објективно и исцрпно извуче из слике онај материјал који се преноси у картотеке“, а запоставља се „све оно што је битно за слику као сликарство: уметничка структура дела која се укључује у одређене токове и концепције, онај покретни, променљиви елемент слике која има квалитет, темперамент – оно што и у византијској слици даје уметничком делу живост оригинала, одређеног израза који измиче свакој механичкој дескрипцији разложеној до краја на количине материјала за картотеке и компјутере“. Сам начин истраживања који проводи „непомична историја византијске уметности – сада сведена на исцрпно коментарство“ иде „у прилог оној старој предрасуди о непомичној Византији“ и „замагљује право лице византијске уметности која је много ближа савременом човеку и његовој уметности“. И на последњем византолошком конгресу у Атини, који је био повод Радојчићу да напише текст у *Политици*, доминирала је амбиција да се осетљива материја „уметности подреди једном привидно егзактном начину испитивања, једном старинарству које је од увек било и остало немоћно да се приближи естетским вредностима византијског уметничког дела“. Радојчић закључује да „док књижевне вредности византијске литературе остају под бригом филолога и теолога остаће и уметничке вредности византијског сликарства и архитектуре под коментарима археолога“.

Радојчић у тексту у *Политици* није описао приступ Лазарева историји византијске уметности нити прецизирао начин на који је он повезао историју

уметности на Западу са оном у Византији. Задржао се на набрајању онога што је сматрао непримерним у савременом приступу изучавању византијске уметности вероватно и због тога што је неколико месеци пре тог чланка писао о В. Лазареву. Те 1977. В. Н. Лазареву, који је умро претходне 1976. године, Радојчић је написао некролог. У њему, између осталог, стоји да је руски историчар уметности био „у исти мах вредни испитивач, специјалиста и човек широких погледа и снажне синтезе“.²³⁶⁹

Можда бисмо то схватили као рутинску хвалу у оквиру посмртног жанра да на основу ранијих Радојчићевих текстова о Лазареву нисмо дошли до закључка да је Радојчић методе Лазарева узимао готово као канон за обраду уметности византијског комонвелта. Приказујући књигу Лазарева о старим руским муралима и мозаицима од 11. до 16. столећа, Радојчић је подсетио да је већ у великој општој руској историји уметности Лазарева руско сликарство било приказано „као монументална фреска која – истина подигнута у вишу сферу уметности – у основи илуструје ток развоја опште руске средњовековне уметничке културе“.²³⁷⁰ У овој новој књизи Лазарев је у „фрагментима задржао, као позадину, приказ развоја руске средњовековне образованости, али је као главну тему веома рељефно издвојио унутрашњу историју развоја руског средњовековног монументалног сликарства“. То историчари византијске уметности ретко постижу због тога што се „у сувише изолованом подручју историје византијске уметности осећа (...) још увек снажни утицај централне науке византологије; она у своме крилу и даље негује извесни осећај обавезне скупности и повезаности: византијске историје, филологије, теологије, археологије, помоћних историјских наука; међутим, ма колико та ширина византологије позитивно утицала на прецизност испитивања византијске историје уметности, она свакако омета спонтаније контакте са општом историјом уметности“. Због тога се „историја византијске уметности све судбоносније одваја од испитивања уметности, пловећи ка удаљеним обалама: упоредне историје религије, теологије, књижевности, политичке идеологије и културне историје“. Лазарев, знајући све „лабиринте идејних позадина

²³⁶⁹ Виктор Никитич Лазарев (1897 – 1976), у: Годишњак САНУ 83, за 1976, 1977, 287 – 289.

²³⁷⁰ V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI century*. London 1966., у: Зограф 1, 1966, 45.

византијских мозаика и фресака, не упада у клопку ерудиције да објашњавајући тему заборави на слику и њене естетске вредности“. Он на споменицима проналази, пратећи технику и уметнички израз, склоност руских уметника „да подвуку линију, да стилизују форму, да нагласе контраст, да покажу нагли гест и оштри поглед“. Одређујући координате руско-византијских уметничких односа и специфичности једних и других, Лазарев је у овој књизи „суверено јасно пружио општу слику једног процеса који се често понављао и у осталим словенским земљама под утицајем Византије“. Концепције и приступ Лазарева Радојчић препоручује истраживачима византијске уметности у Србији, Грчкој, Бугарској и Румунији који су још увек оптерећени „старинским патриотско-романтичарским схватањима“.

Лазарев у књизи прати и „токове уметничких схватања, не задржавајући се сувише на границама средњовековних држава у области византијске уметничке културе“, а да се при томе не би губио у „неодређеностима литературе и есејистике“ он сваку тврдњу прати доказом или сликом. „Израстајући хармонично, Лазарев је у зрелим годинама постао и велики мајстор детаља. Његови монументални, широки прикази задржали су чврсте, велике димензије и сада у крајњем савршенству добијају и исцизелирани детаљ, као последњи украс једног оплемењеног искуства.“²³⁷¹

Премда свестан да се „у монументално конципираној архитектури своје историје византијског сликарства“ Лазарев „морао држати широких хоризоната“, Радојчић му ипак приговара што је био удаљен од појединог уметничког дела. Тај недостатак је у последњој књизи Лазарева отклоњен.

Изузетност Лазарева Радојчић објашњава тиме што је руски историчар уметности, након бављења општом историјом уметности, ушао у историју византијске уметности, а у руску историју уметности из византијске.²³⁷²

Дело Лазарева ће бити мера којом ће Радојчић мерити досега домаће²³⁷³ и стране историје византијске уметности,²³⁷⁴ премда је са њим често улазио у

²³⁷¹ Лазарев је изнео своје погледе на методику савремене историје уметности 1971. године. Савременим историчарима уметности приговорио је једностраност, расплинутост и искључивост. Заговарао је обједињавање свих постојећих метода – иконографије, иконологије, формалне методе, фактографске, атрибуционе, социолошке у једну органску синтетичку методу у којој би сви елементи били у пропорцији. В. Н. Лазарев, *О методологији савремене науке о уметности*, у: Свеске 14, Београд 1983, 1 – 3.

²³⁷² V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI century*, 46.

полемику око неких не претерано периферних тема византијске историје уметности.

Радојчић се није слагао са погледима Лазарева ни на почетак ни на крај византијске уметности међу Словенима. Он оспорава тезу Лазарева да је најстарије сликарство у Светој Софији у Охриду извела словенска сликарска школа.²³⁷⁵ Радојчић је оспорио и тезу Лазарева да је уметност Комнина постепено прешла у уметност Палеолога. Он је заступао тезу да је између уметности Комнина и уметности Палеолога постојала посебна стилска група од које је сачувана скупина рукописа и сликарство Мораче, Бојане и Сопоћана.²³⁷⁶ Радојчић је Лазареву приговорио и недостатак ширине при оцењивању минијатура минхенског српског псалтира.²³⁷⁷ Одбацивао је и више пута изнесени став Лазарева да се византијска уметност после пада Цариграда скаменила и одумрла. Он стоји на позицији да та уметност не смо да није умрла са политичким и економским животом у Византији него је блистала снагом и разноврсношћу.²³⁷⁸

Када говори о престарелости касног византијског сликарства и за пример узима конзервативни академизам касног 14. столећа који се угледа и на монументални стил 13. столећа, Лазарев, по Радојчићевом мишљењу, заборавља да је то само један од сликарских праваца тога времена.²³⁷⁹ И за дело Лазарева *Византијско сликарство*, за које није штедио лепе речи, написаће на једном месту да се монументални ток излагања у њему, „лапидаран и прегледан у својој логици“, намеће као сувише „строга формула која не допушта да приђемо ближе и мајсторима и њиховим делима“.²³⁸⁰

²³⁷³ *Византијске фреске у Југославији*, у: *Летопис Матице српске* 2, Нови Сад 1975, 223.

²³⁷⁴ *Слика немоћи и растресености*, 16.

²³⁷⁵ *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства*, 125; *Псалтир бр. 46 из Ставрониките и сопоћанске фреске*, 191.

²³⁷⁶ *Постанак сликарства ренесансе Палеолога*, 126.

²³⁷⁷ *Минхенски српски псалтир*, 284.

²³⁷⁸ *Византијско сликарство од 1400. до 1453. године*, 251.

²³⁷⁹ *Исто*, 252.

²³⁸⁰ *Исто*, 249.

Поглед у будућност

Радојчић тражи „неко мудрије искуство о старој српској уметности које би нам пружио наду да се сигурније приближимо старим мајсторима, скоро као неки њихови саучесници, да заједно са њима стекнемо већу способност виђења њихове лепоте“.

Он полаже наду у историчаре византијске уметности новог профила који неће бити „неки необавештени побожни аматери, оптерећени склоностима интензивног доживљавања, још мање вредни стручњаци византијске провинцијске археологије“. „Ното повус историје византијске уметности“ морао би да има, пре свега, „искуства из двоструког познавања античке мисли и уметности од Платона и Фидије, преко римског царства до Византије“. За истраживање и наше средњовековне уметности била би „преко потребна дуга и солидна уводна духовна и естетска егзерциција пред великом галеријом античке уметности и са текстовима макар, негде од Квинтилијана, Плотина, Псеудо-Дионисија и њихових читача у каснијим временима. Наша велика галерија старог сликарства обавезује на упорније амбиције и на сигурније познавање оних унутрашњих снага које су одржавале живот једне искусне и сложене уметности“.²³⁸¹

Пут којим они морају да се крећу неминовно треба да полази од оригинала. Радојчић указује и на спасоносни пут изласка: „Преиспитивања великих споменика водећих дела наше старе уметности једино могу да спасу и одрже у животу наше досадашње напоре.“²³⁸²

Проблем је што „млади стармали“ историчари уметности сувише инсистирају „на бесмислици као да ће имитирана наука претходника остварити нове могућности приближавања старој уметности. Наука искусних стараца не може да прелази неизмењена у менталитет младих, она у њиховој немоћној мисли постаје празна формула. Нова кретања у историји уметности не почињу у

²³⁸¹ *Белешка уз један цитат из Сопоћана*, 198.

²³⁸² *Memorie di cose viste*, 66.

текстовима, од лавиринта примедби и класификованих репродукција; она полазе увек од оригинала, које све више замењују фотографије и репродукције у боји“. Заборавља се да „велика загонетна снага уметности увек зрачи само из оригинала, од њих и само од њих, полази нетакнути доживљај уметничког дела и први импулс новијег схватања старе уметности“.

Кретања науке Радојчић види као кругове и то не оне који се врте на истом месту; отварају се нови кругови и нови почечи „који одржавају у науци бескрајно привлачни ритам кретања“. Утисак му је „да смо у првом кругу нових испитивања наше средњовековне уметности приближили дела старих мајстора нашем савременом човеку, његовим очима, његовим узбуђењима, његовом миру и његовој мисли“.

До престанка развоја мисли и духа, по Радојчићевом мишљењу долази од „заустављених појединаца који се напрасно понављају. Та црта је нарочито честа у неформираним срединама у којима цветају писци пиљари који деценијама продају исту робу, исти текст у ступцима каталога, у часопису, па у једној варијанти књиге и исто поновљено у другој варијанти књиге“.²³⁸³

Радојчић је од 1945. до 1977. године формирао и био део онога што је названо „београдска школа историје уметности“.²³⁸⁴ Нема сумње да је учитељ

²³⁸³ Исто, 67. Своју оцену масовне продукције историјско-уметничког штива изнео је Радојчић 1964. у тексту *На границама науке и књижевности*, у: Политика, 27. септембар 1964, Култура – уметност, 8. Док се група историчара уметности пре рата није „нарочито трудила око популарисања науке“, данас се историја уметности „чак и сувише амбициозно, више него што знање и таленти дозвољавају, претапа у теорију уметности и у чисту књижевност, мислим по намери“. Стара историја уметности као „строго научна“ дисциплина „у нашој средини – није ни привлачна ни позната, ни цењена“. Историја уметности „која тражи широки круг читалаца“ пре свега је она која се налази у издањима намењеним туристима. Из тих издања Радојчић у овом тексту издваја едицију малих монографија о манастирима коју је покренуо Светислав Мандић. Аутори, међу којима је и он, у своје монографије често уносе „драгоцену нову запажања.“ Текстови нису писани са књижевним амбицијама. Они су строго компоновани, „често садржајни“, и писани у енциклопедијском стилу.

²³⁸⁴ Сретен Петковић, *Светозар Радојчић*, 1979, 7; Сам Радојчић је о томе изнео своје мишљење у *Memorie di cose viste*: „У парадним тренутцима, о јубилејима или приликом примања награда, последњих година често се у нашем уском и доста самодопадљивом кругу спомињало како сам ја створио београдску школу историчара уметности. Споља гледано то привиђење изгледа доста убедљиво. Све зависи од тога како се схвата именица школа. Ако се том термину не прида неко шире значење – не бих желео да потцењујем свој утицај на ђаке – смело би се рећи да су сви бољи студенти наше катедре (и касније Одељења) примили више или мање систематизовано знање и одређени начин рада. Код нас се неговало теренско испитивање, код нас се потенцирало на самостални рад са оригиналима. Београдски историчари уметности, формирани после 1945.

„школе“ у потпуности трасирао историју уметности у Србији у другој половини 20. столећа.

Нека мишљења најистакнутијих ученика „школе“ о учитељу изнели смо у претходном делу рада са намером да у што је могуће већој мери осветлимо његову личност. Како је, са друге стране, учитељ вредновао доприносе својих најбољих студената и каснијих наследника на катедри историје уметности, па са тим и резултате свог педагошког рада и наставак свог научног пута, може се, чини ми се, најпоузданије сагледати читањем Радојчићевих објављених приказа њихових дела. Први објављени текстови у којима се осврће на радове својих ђака објављени су 1961. а у вези са 12. византолошким конгресом у Охриду.

У *Уводној речи* у каталогу изложбе *Иконе Југославије* приређене у Охриду чији је аутор био Војислав Ј. Ђурић Радојчић је указао на њен пионирски положај и иновативни карактер њене концепције. Изложба је „први покушај ове врсте и, према томе, мора да има, у извесној мери, експериментални карактер. Новина њене концепције највише се испољава у намери да се сажето, најлепшим примерцима, илуструје још ненаписана историја иконе једне области на којој су се укрштали хетерогени утицаји и која је због тога имала сложен и динамичан развој“. Радојчић је уверен да ће Ђурићеви „подаци и његова објашњења много користити стручњацима да се снађу у материји која је у исти мах и нова и сложена“.

У исто време и истим поводом као и изложба икона у Охриду организована је и у Београду изложба *Орнаменти фресака*. Изложба Загорке Јанц, пише Радојчић у приказу, „не само да привлачи – он(а) осваја“. План ауторке „био је одређен самом проблематиком музеја у коме ради и излаже. Природно је да Музеј примењене уметности негује испитивање орнамената најомиљеније теме старог

добијали су одређена знања из историје уметности, из историје, из историских помоћних наука и археологије. Уопштено речено: на Београдском универзитету неговала се историја уметности као историска дисциплина, без већих излета у области теорије и естетике. Помало суви, концизни, уздржљиви у излагању, млађи су се историчари уметности – са београдске катедре – више свиђали историчарима и археолозима који су их примали као писце добро повезаних чињеница, који су се лако уклапали у историју и културну историју. Извесна компактност на београдској историји уметности постигана је методом истраживачког рада. Неке сувише строге концепције у ставу према уметности, или историји уметности, београдска школа није имала. Она је, чини ми се срећом, остала школа у стриктно школском смислу – заједница обавештених која се није излагала опасностима теорисања.“ *Memorie di cose viste*, 63.

уметничког заната. Тешко би било и набројати практичне користи од систематске колекције орнамената фресака“, али Радојчић се пита да ли је ова колекција „у уметничком погледу довољно занимљива и садржајна да се може показати на изложби?“

Критика изложбе у приказу се односи на то што на изложби нема орнамента који је „она унутрашња декорација која живи у фигуралним композицијама“, на одећи, оружју или као монохроне фигуре које су изведене као рељефи на насликаним зградама и намештају. Ипак он закључује да су ти фигурални прикази који су од изузетног значаја за историју уметности мање блиски проблемима савременог сликарства од „траке и површине орнамената на нашим старим фрескама.“²³⁸⁵

Књигу Дејана Медковића *Путеви српског барока* (1972) Радојчић представља као хетерогено дело које садржи основна историјско-уметничка истраживања од дескрипције, историјских података до мале синтезе и „искусно и осетљиво написане исцрпне студије о основним проблемима српске барокне уметности“. Упркос разноврсности, Радојчић налази да је Медаковић у књизи „постигао јединство, неку спонтану кохерентност“. Као њене недостатке он наводи „нескривене супротности у ритму трајања“ излагања и „отворене разлике у интензивности обраде“ појединих делова, али хвали обавештеност аутора, затим његову способност да акцентује најважније и да се не задржава на појединости ни да је, чему су специјалисти склони, прецени. Радојчић наглашава код Медаковића „сигуран суд“ захваљујући коме се вешто креће кроз широке просторе српског барока од Угарске до Свете Горе. Медаковић познаје политичку историју, блиски су му водећи људи и цела српска средина 18. столећа са својим осетљивим посебностима. Ни над минијатурама српских књига 18. столећа у чијој наивности ужива Медаковић не губи „свој чврсти критериј историчара европског барока.“²³⁸⁶

Са позиција европске савремене историје уметности он у европским оквирима одмерено и критички сагледава српску уметност 18. столећа.

²³⁸⁵ *Орнаменти фресака*, у: НИН 556, 3. IX 1961, 8 – 9.

²³⁸⁶ *Путеви српског барока*, 313.

Осврћући се на методе које Медаковић користи, Радојчић цени то што се у испитивању „идејних и естетских узора српског барока“ не задржава на пола пута код формалних утицаја, већ пратећи уметнички развој он „заиста талентовано показује општу атмосферу духовног живота из кога израста уметничко дело“. Радојчић цени и то што Медаковић у обрађивању тема ученог карактера – персонификација врлина, Христових параболо – не „запада у замке сувише учене историје уметности која прецењује знање и убија живу уметност“. Медаковић има и једну све ређу црту: „он ненаметљиво излаже своја открића.“ Он нема склоност ка поучавању. Он показује галерију српског барока са богатим коментарима остављајући могућност читаоцу да се и он сам „приближи личностима и делима“. Њега „занима сложена метаморфоза облика и идеја у српском бароку; он запажа прелазна стања и рађање новог“. Медаковић не верује у механички карактер напуштања и примања. Осетљиви приступ Д. Медаковића биће по Радојчићу од користи и историчарима књижевности. Он је дошао до логичног ритма развоја у коме варијанте не избијају „немотивисане и неочекиване“.²³⁸⁷ Радојчић мисли „да у Дејану Медаковићу постоји нека природна подобност да се бави српским бароком“ и да он поседује и искуство и осетљивост које од историчара уметности захтева нова концепција историје уметности. Његову књигу *Путевима барока* Радојчић препоручује као модел по коме треба да се обрађује наша нововековна уметност у целини.

Приказ књиге дејана Медаковића крцат је похвалама аутору. У приказу књиге В. Ј. Ђурића *Византијске фреске у Југославији*²³⁸⁸ Радојчић такође није шкрт у похвалама, најпре књизи, а затим аутору. Већ у поднаслову Радојчић је написао да је Ђурићева књига „најбоље технички изведена књига о уметности“ и једна од „најлепших књига о нашој старој уметности“. Хвали и аутора: Ђурић је 1961. године као млад човек написао каталог *Иконе из Југославије*, који је до данас остао „најопширнија и најсигурнија стандардна књига о иконама нашег подручја“. Заснована је на „прецизном теренском испитивању“. Ђурић се, полазећи од „принципа аутопсије“, у њој показао и „као зналац који се истовремено сналазио

²³⁸⁷ Исто, 312.

²³⁸⁸ *Византијске фреске у Југославији*, у: *Летопис Матице српске* 2, 1975, 218 – 224.

пред оригиналима икона и у опширној и растресеној литератури о њима“. Радојчић пише да на сличним концепцијама почива и ова књига. „Он бира широке географске и хронолошке оквире; склон је екстензивном раду – у најбољем смислу – он полази од нишке гробнице и фрагмената из Стобија и зауставља се на временима Ђурђа Бранковића.“ Радојчић Ђурића сврстава у ред „великих путника – истраживача византијске уметности“ са почетка века – Кондакова, Мијеа и Сштриговског.²³⁸⁹

Утисак је да се на примедбе аутору *Путева српског барока* Радојчић једва одважио. Овде примедбе чине већи део приказа књиге. Истина Медаковић је обрађивао тему која се није налазила у фокусу Радојчићевог научног интереса. Ђурић јесте.

Облик и садржај Ђурићеве књиге натерали су Радојчића да њен приказ „претвори у трактат о писању наше историје уметности“.²³⁹⁰ Тај трактат садржи и део посвећен и личности историчара уметности. Почиње са општом констатацијом да оцена једне књиге полази од „дневног стања науке у којој аутор ствара“ и од стваралачког тренутка аутора. Научна књига која је „нова по садржини и начину писања“ показује однос „између знања и искуства“ писца. „Знање без искуства и искуство без знања увек остају на граници недореченог. Само у срећној констелацији усклађеног знања и искуства пружају се могућности неког савршенијег стварања.“²³⁹¹ „Привидне зрелости у науци нема“, а оно што указује на њено постојање или непостојање је присуство или одсуство личних утисака. Радојчић још додаје да „није лако сагледати суму свега насликаног што треба видети и суму свега написаног што треба прочитати“. Он оцењује да је Ђурић обдаренији за расправе него за синтезе које је писао само у пригодним приликама – за предавања и у уводима великих каталога. Овде су две трећине синтеза – почетна и завршна, док средишња трећина „лебди у живим неодређеностима свежег утиска и хипотезе“. Остаје још питање „суптилније оцене уметничких квалитета“.²³⁹² Радојчић је мишљења да од „драгоцене амбиције да се сви споменици о којима се

²³⁸⁹ Исто, 218.

²³⁹⁰ Исто, 221.

²³⁹¹ Исто, 223.

²³⁹² Исто, 221.

пише виде својим очима и такну својим рукама, почињу све одлике и тешкоће Ђурићевог плодног научног стварања²³⁹³. Радојчић препознаје Ђурића као научника који је дошао до нивоа на коме је дружење са оригиналима превазишло телесно виђење и прешло у „искуснију фазу предочавања које сигурно превазилази границе обичне визуелне меморије“. Али и на тој степеници, на којој се искуства сређују, „њихово уобличавање није лако и не тече без лутања. То се осећа и у структури основног Ђурићевог текста, по насловима поглавља и њиховом обиму. Наслов књиге је и привлачан и претеран и намерно нов“. Историографија старих писаца на Балкану патила је од „скоро примитивне патриотске искључивости“. Имајући то на уму, Ђурић истиче „јединство византијске уметничке културе“. Али, Радојчић процењује да та идеја остаје код њега „скоро декларативна“. Затим у историјском и програмском уводу Ђурић „одмах истиче своју омиљену тезу да су из „престонице и другог града царства Солуна, црпени сокови (...) и надахнуће за стваралаштво“. По Радојчићевом суду такво „оштро дефинисање свакако је сувише схематично“.

„Искусно и са много нових података и запажања написано је поглавље о фрескама Македоније под Византијом, од XI до XIII века.“ И „уметак о далматинским комунама (...) драгоцен је, пун новости, али се тешко уклапа у целину, са сувише скромним фрагментима“. Тешко се уклапа чак у целину уметности средњовековне Далмације, а камоли у целину уметности унутрашњег Балкана.

Радојчић у Ђурићевој обради теме препознаје стајање уз Мијеово одмерено и прецизно схватање које „одваја две уметности: l'art byzantin и l'art chez les Slaves“.

Ђурић остаје у „стварности историје“, али га „новост проналаска заводи (...) да не поштује увек обавезне размере целине, он краће пише о ономе што је боље познато, а задржава се дуже на тек откривеном“. Његове „опширне белешке“ заправо и нису белешке. „У њима се и пречесто говори о битним стварима. На пример, белешка о Грачаници (...) по садржини и обиму више је расправа него

²³⁹³ Исто, 218.

информативна библиографија.²³⁹⁴ Такав неодговарајући размер, као и „она сасвим нова поглавља у историји нашег монументалног средњовековног сликарства“, за Радојчића представљају проблем структуре књиге. Ђурићева теренска испитивања дала су „изузетну вредност“ његовој књизи, „али су га истовремено завела на преране и неуједначене оцене“. Два велика периода уметности Немањића, 13. и 14. столеће, „неједнако су показана и оцењена“: рашко сликарство, које је годинама Ђурић успешно испитивао и открио „многе нове и важне новости“, сложио је „срећом (...) у једну убедљиву кохерентну синтезу“. Али, пишући о уметности 14. столећа, Ђурићу су „у велике линије развоја упала и дела која би се могла споменути са три, четири речи“. Премда је расправа о новом „виђењу сликарства у држави краља Марка“ узорна, она заузима 11 страница у књизи у којој је времену краља Милутина посвећено 7.²³⁹⁵

Радојчић аутору приговара што је у књизи одсутан *Минхенски псалтир*, чије се минијатуре „намећу као елеменат везе“ између фресака.

Кад пређе на „поглавља која су се у његовој научној мисли већ сложила у трајнија разматрања, ближа синтези“, Ђурићева „прекипела спонтаност“ се стишава. Сликарство Моравске Србије, обрађено је као и оно Рашке, „одмерено и јасно“ и „бираним оценама дефинисано“. У средњем делу, међутим, проблем је у томе што се у њему укрштају хетерогени елементи: резултати теренског рада и књижевни облици расправе са живим асоцијацијама (компаративне природе), и полемика.

Шему развоја Ђурић поставља на чврсту и местимично нову хронологију споменика. На маргине главног текста он је извукао године које су „проширени и исправљени летопис старог српског сликарства“.²³⁹⁶ Висока уметност је изабрана за табле у боји.

Радојчић није лењ да наброји манастире чије фреске нису објављене у колору. За избор онога што је дато у боји Радојчић не криви Ђурића, али му приговара невољност да суптилније оцени њихове уметничке квалитете и опортун став у односу на естетске вредности наших фресака. „Свет наших фресака

²³⁹⁴ Исто, 219.

²³⁹⁵ Исто, 220

²³⁹⁶ Исто, 221.

закључан у једну богату, хронолошки широку галерију добро очуваних дела, без каснијих ретуша, међусобно упоређен доста јасно објашњава сама себе – али ипак не до оне мере која би била крајња.“ Наши савремени историчари уметности, па тако и Ђурић, су се с „успехом бавили ширим упоређењима текстова и фресака, претежно с намером да сложена књишка садржина фреске постане разумљива“. Радојчић налази да је мана испитивања ове врсте у томе што се трага за „једним и јединим изворим насликане теме“. Бавећи се темом односа фреске са књижевношћу преко одабраних примера што једино и допушта формат књиге, Ђурић показује да „тежи ка све богатијем попуњавању историје нашег старог монументалног сликарства неком сложенијом унутрашњом садржином“.²³⁹⁷

За разлику од Лазарева који полази од интернационалног и долази до дефиниције националног, Ђурић, полазећи од Србије и Македоније, „инсистира на општости и јединству византијског уметничког израза“. Разлика између старијих и млађих историчара уметности је у томе што у „каснијим годинама све се мање верује обмани о свршеном послу и осећа се све јача жеља да се одавно познато ипак боље и дубље упозна“. Ђурић није ушао у највећу заблуду млађих који се рано одвоје од „извора и оригинала“ и који „тежећи прерано ка синтези остају за вечна времена незналице“.

На крају приказа књиге Радојчић даје похвалу Ђурићевој методи и резултатима постигнутим на другом колосеку: у својој приступној академској беседи и последњим расправама Ђурић „је заиста одређено уобличио своја упоредна испитивања сложенијих збивања у српској прошлости и њиховог утицаја на идејну садржину српског монументалног сликарства“.²³⁹⁸

Књигу своје ученице Јованке Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*,²³⁹⁹ Радојчић представља као рад који испуњава један од примарних задатака српске историје уметности. Историјско-уметнички радови о скулптури су у дефициту у односу на радове о сликарству чија је историја знатно „потпунија и ближа проблематици европске историје уметности“. Стара српска скулптура везана је неодвојиво за архитектуру, али „целокупна историја старе српске архитектуре,

²³⁹⁷ Исто, 222.

²³⁹⁸ Исто, 223.

²³⁹⁹ Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Зограф 6, Београд 1975, 77.

као историја уметничких струјања и уметничког израза – не постоји“. Оскудни су и покушаји „истовременог проучавања архитектуре и скулптуре“. Све недостатке и промашаје у књизи Јованке Максимовић Радојчић своди „на основну потешкоћу: како ценити, у категоријама естетских вредности, једну архитектонску скулптуру издвојену од архитектуре“.

Радојчић хвали Максимовићкину „беспрекорну обавештеност“, присуство исцрпне документације, доследност у браћењу свог мишљења „о природи, пореклу и вредности споменика“. Спочитава јој то што су у „у ширим поглављима и пасусима синтезе, често (...) нешто улепшани судови“. Примећује и да „узддрљивост која је свакако драгоцену особина Ј. Максимовић као писца местимично прелази у неодлучност“.

Приказ завршава констатацијом да је Максимовићка „дала једну довољно поуздану и прецизно документовану књигу о старој српској скулптури; њено излагање хронолошки, географски и по стилу, повезано је дисциплинованом мирном линијом пажљиве анализе“.

Историја српске уметности турског периода тек је у почецима, а Сретена Петковића у приказу његове књиге *Манастир Свете Тројице код Пљеваља*²⁴⁰⁰ Радојчић представља као научника који има највише знања о српској уметности тога времена и који је ушао у „срж проблематике тих времена“. По Радојчићевом суду, Петковић је „озбиљни и прецизни истраживач“.²⁴⁰¹ Уз остале вредности, „као и све успеле књиге критички претресане садржине“, и ова књига има једну вишу вредност: она „отвара погледе око себе на личности и токове који су водили и уобличили врхунце нашег уметничког стварања у турском периоду“.²⁴⁰²

На почетку приказа књиге Бојане Радојковић *Ситна пластика у старој српској уметности*²⁴⁰³ Радојчић износи властито сећање на појаву интереса историчара за ситне украсне предмете у време његових студија у Бечу, а затим подсећа и на то да је најзначајнији српски историчар уметности из прве половине

²⁴⁰⁰ О књизи Сретена Петковића *Манастир Свете Тројице код Пљеваља*, у: *Летопис Матице српске* 5, Нови Сад 1977, 681.

²⁴⁰¹ *Исто*, 682.

²⁴⁰² *Исто*, 683.

²⁴⁰³ *О нашој старој уметности*, у: *Политика* 12. новембар 1977, 2.

двадесетог столећа Владимир Петковић код Адолфа Голдшмита у Халеу докторирао са темом о једном рељефу од слонове кости.

У уводној „синтези Бојана Радојковић показала је убедљиво ритам спајања и одвајања уметничких токова“. Хаос шарених драгоцености у овој књизи „вешто је уређен и повезан са токовима уметности иконе и фреске“ без штете по „битне и самосталне особине ситне пластике“. Минијатурна дела такође „сажимају визију монументалне пластике“.

Б. Радојковић је критички претресла досадашња датирања и порекла. „Материјал је осветљен из разних страна: као уметнички израз, као символ везан за иконографска значења, као символ и украс литургијских свечаности.“ Ауторка није ситну пластику потопила „у антикварство старијих текстова о истој теми“. Али, најважнија је свакако Радојчићева оцена која Бојану Радојковић позиционира уз Дејана Медаковића на најистакнутије место међу његовим ђацима: она је, пише Радојчић, погодила „изгледа, праву меру да остане подједнако учена и уметнички осетљива. Обично се нова поглавља наше историје уметности тешко уклапају у целну дотадашње синтезе. Нове теме, стручно и посебно обрађене, годинама задржавају приметну одвојеност. На пример, минијатуре остају везане за текст и за палеографска испитивања. Прецизност обраде, природно тежи ка савршенству, али се из тих амбиција често рађа нека скоро опасна отуђеност која одваја и старог мајстора од његовог света и савременог посматрача од спонтаности некадашњег уметничког стварања“.

Интроспекција

Податке о почетку рада на београдском Филозофском факултету свео је Радојчић у интервјуу који је објављен у *Политици* недељу дана после његове смрти на неколико следећих реченица: „Од 1945. до 1950. живео сам само за семинар и за студенте. (...) Без књига и без фотографија, од почетка сам држао вежбе пред оригиналима у музеју. Често смо одлазили у манастире.“²⁴⁰⁴ И док је на почетку

²⁴⁰⁴ *Нема свршеног посла*, 42.

његове каријере у историји уметности владала пустош, данас је у њој све „попуњено, не само наставницима и стручњацима, него и њиховим књигама“²⁴⁰⁵

Иза Радојчића су остали рукописи мемоарске садржине у којима су детаљније и сликовитије описана стања и дешавања на почетку и на крају његове београдске универзитетске каријере.²⁴⁰⁶

Карактеристично је да Радојчић свој посао учитеља и рад својих студената у тим записима представља као заједничко прегнуће: „Ја ни данас, из даље перспективе, нисам кадар да објективно проценим какав је био стварни ниво тог нашег заједничког посла: предавања, учења, испитивања, вежбања, теренских радова. Чини ми се ипак да смо сви заједно стекли извесну интензивност и ширину интереса – особине које су наше напоре издизали изван просечног рутинског школског рада. Бежећи из шулмајстераја можда сам и квариио ђаке сугеришући им да знају више и да могу више. Учини ми се по неки пут да сам их више инспирисао него што сам их учио.“²⁴⁰⁷

Интерактиван карактер односа са студентима био је нарочито наглашен у следећим пасусима: „Професори обично не признају да на њихово формирање утичу ђаци. Мени се међутим чини да су на мене ђаци много утицали и то на два начина.“ Прво су му помогли да се одвоји од строге историјско-археолошке интерпретације и усмери на естетске проблеме, а кад су ученици „ушли у науку“ у првој фази су га, како то обично бива, спонтано подражавали и он је у њиховој имитацији видео властиту карикатуру што му је помогло да се контролише. „Не бих смео рећи да се усавршавам, али свакако да увиђам грешке прошлога – или, једноставно, да се мењам.“²⁴⁰⁸

Слика самих ђака у очима професора, ако се изузму они који су се бавили каснијим периодима попут Медаковића и Петковића и истраживањем уметничког заната – Б. Радојковић,²⁴⁰⁹ видели смо, није блистала нарочитим сјајем. „Вечито у близини ниског, или почетног, познавао сам добро живот и менталитет оних испод

²⁴⁰⁵ Исто, 43.

²⁴⁰⁶ *Испис из рукописа Светозара Радојчића Memorie di cose viste*, у: Споменица Светозара Радојчића, Београд 2009, 25 – 69.

²⁴⁰⁷ Исто, 55.

²⁴⁰⁸ Исто, 56.

²⁴⁰⁹ Исто, 61.

мене – без икаквих илузија. Подизао сам знајући унапред да ће полетарци увек – и против њихове воље – мене као сведока њихове преисторије, хаотичне и скромне, у дну душе тешко подносити.²⁴¹⁰

На крају педагошког рада Радојчић је записао да је, и то само у ведрим тренуцима, доказивао себи да је као учитељ имао среће и да је „добрио најбоље ђаке који су се могли добити. Знао да са ђацима нисам онолико успео колико сам желео, али мене не напушта нада. Можда ће се моје амбиције наставити у неким мојим ђацима који нису моји наследници преко живе речи – можда ће бити моји мени ближи ђаци неки много удаљенији и каснији читачи мојих текстова – мислим оних који ће ме можда преживети“.²⁴¹¹

Одговарајући на анкету новинара *Политике* *Ко је на вас пресудно утицао и зашто?*,²⁴¹² Радојчић је изнео податке које ће детаљније обрадити у мемоарским списима *Љубљанске године* и *Memorie di cose viste*. Међутим, у овом тексту има и таквих података који се у потоњим неће пронаћи. Такав је нпр. податак да је његов отац помагао Сштиговском код обраде српског Минхенског псалтира којег сада он са једном Францускињом и једним Русом припрема за штампу.

За нас је у овом интервјуу најзначајније то што је одговарајући на анкетно питање себе представио преко Окуњева као наследника школе „модерног приступа“ који је увео Ајналов и чији приступ и он настоји да пренесе на своје ученике. „Покушао сам да се одвојим од једне иконографске дескрипције с патетичним патриотским упадицама каква је код нас историја уметности често бивала.“

Полазећи од чињенице да је српска средњовековна уметност сложена, увидео је да мора „веома добро познавати садржину средњовековног интелектуалног живота. (...) Књижевност и ликовна уметност у средњем веку биле су блиске дисциплине, одвојености није било. То се задржало код нас све до романтизма... (...) Духовни живот у средњем веку није био испарцелизован као сада, то је била једна јединствена целина.“

²⁴¹⁰ Исто, 57.

²⁴¹¹ Исто, 66.

²⁴¹² Проф. др Светозар Радојчић, *У науци нема тачке*, Анкета *Политике*: Ко је на вас пресудно утицао и зашто? Бележи Д. Адамовић, *Политика* 6. X 1974, 17.

Одговор на анкету закључио је речима из којих је изведен и наслов: „У историји никад ништа није заувек објашњено, заувек испитано... Забуне долазе тек онда кад неко неће да схвати да у науци не може никад да се „удари“ тачка. И не само у науци.“

Последњи интервјуу *Нема свршеног посла*, који је такође дао *Политици* самим насловом наставља претходни интервју истом листу. У разговору са новинаром Радојчић је изнео резиме научних резултата и погледа на стару српску уметност, на главне станице свога научног пута од теренских истраживања у Македонији до бављења темама српске средњовековне естетике.

У јужној Србији затекао је „богата налазишта“ оригиналних уметничких дела и сусрет са њима га је, каже, све „више и дубље одводио у науку. (...) Стојећи сам пред фрескама Леснова и Дечана могао сам да осетим мутност и неодређеност мог књижевног знања, које је пред оригиналима све више постајало бистрије и интензивније“. Знања, нарочито она добијена од Н. Окуњева, „оживела су и постала самостална тек на налазиштима и у манастирима“.²⁴¹³

Каже, даље, да је широко отворене границе историје уметности и сам у истраживањима користио, али да се при томе „држао једног чврстог оквира: историје уметности као историјске дисциплине“.²⁴¹⁴ Због тога се „београдској историји уметности, а нарочито мени лично, пребацује велика блискост историји. Ја ту замерку схватам као комплимент, као похвалу“.²⁴¹⁵

Као ђаку бечке школе у раду му се наметало истраживање паралеле „развој ликовне уметности – развој мисли“. Оцењујући своје вишегодишње бављење „паралелним истраживањима облика и књижевности српског средњег века“, признаје да није „далеко одмакао од почетка“.²⁴¹⁶

Без обзира на то што је наша средњовековна уметност била под снажним утицајем византијске – истина тај утицај је био различитог карактера и интензитета у различитим временима – Радојчић је убеђен да је „наша средњовековна ликовна култура израстала из наше средине. То се и, посредно, може пратити по нашем

²⁴¹³ *Нема свршеног посла*, 41.

²⁴¹⁴ *Исто*, 44.

²⁴¹⁵ *Исто*, 52.

²⁴¹⁶ *Исто*, 44.

духовном развоју. Наша средњовековна књижевност пролази кроз исте фазе као и ликовна уметност“.²⁴¹⁷

Његово бављење „лаичком иконографијом и лаичком уметношћу“ настављају његови ђаци и отварају „погледе у уметничку уобличеност свакодневног живота и изван граница цркве и манастира“.

О свом месту у српској историји уметности каже: „Ја сам чврсто убеђен да сам покренуо нека питања. Новим генерацијама у нашој историји уметности нису остали остаци, младима се отварају нове могућности, шире и веће од наших садашњих.“²⁴¹⁸ На крају интервјуа каже да без „без познавања савремене уметности и књижевности не бих кренуо у средњи век“. Он при читању старих аутора Доментијана или Теодосија полази од контекста „нашег савременог духа“ који чини Михаиловићев *Петријин венац*. Он пише да то ради да би оголио дистанцу „између трагике менталитета данашњег неуобличеног човека и његовог сапатника, сувише култивисаног и везаног у Средњем веку“.²⁴¹⁹

О улози историје уметности у обликовању „неуобличеног“ савременог човека говорио је Радојчић на предавању које је одржао 1966. године у Суботици.²⁴²⁰ Претходно је износио своја схватања задатака историчара уметности у односу према предмету истраживања. Улагао је труд да пронађе најпримереније методе којима је те задатке могуће извршити. На овом предавању изнео је поглед на задатак историчара уметности у друштву. Позив историчара уметности представио је у широком хоризонту кризе хуманистичких наука и човека као њеног предмета не само код нас него на цивилизацијском нивоу. Почео је са констатацијом да се историја уметности и код нас и у свету често потцењује као нешто „на граници између доколице и сувишности“ пошто је непрактична наука. Школама и универзитетима циљ је брзо формирање способног специјалисте. Радојчић то види као последицу лоше постављеног образовног система и код нас и у свету. Опасност које је повезано са тим стањем је у томе што специјалисти постају рутинери, односно аутомати. Радојчић зна да историчари уметности процес

²⁴¹⁷ Исто, 46.

²⁴¹⁸ Исто, 50.

²⁴¹⁹ Исто, 53.

²⁴²⁰ Место историчара уметности у савременом друштву, Уметност 8, Београд 1966 3 – 10.

аутоматизовања човека не могу да промене, „али могу и то веома ефикасно – да утичу на савременог човека, да му помогну да се спасе и заштити од убиствене монотоније“.²⁴²¹ Он не прихвата тезе по којима је уметност само декорација животу. За Радојчића је уметност „неодвојива потреба сваког – и најпросечнијег – човека“, а средња школа „све се мање бави формирањем хармонично образованог човека“.²⁴²² Илузија је, по његовом мишљењу, да се уметнички садржаји вишег образовања могу додати дефинисаној личности. Та „надоградња“ је, у ствари, „део скелета, део језгра човекова бића“. Радојчић у хармонично и природно развијеној личности балканског сељака која „стапа у себи ратника, радника, говорника, певача, играча и гуслара-песника“ види личност „срећнију и савршенију“ од „сивих креатура `напредних средина` који чекају новине да се у њима обавесте шта ће мислити, шта осећати, шта ће гледати, куда ће ићи, шта ће радити“.²⁴²³ И старо, класично образовање „стварало је можда слабије стручњаке, али је успевало да формира интелектуално и осећајно уравнотежене људе“. Нова школа избацује поводљивог получовека, који није далеко од шизофреније. Сав очај човека који завршава у алкохолу и дроги почиње са досадом од које се брани „примитивном забавом“. Досада је знак промашеног васпитања. „Ако млад човек од детињства развија у себи способност да спонтано у себи осећа да му је музика, слика, књига насушна потреба“ – и стабилизатор унутрашњег живота, он у животу неће имати потешкоћа које има онај који је недовољно образован.²⁴²⁴

Историја уметности и уметност или историја књижевности и књижевност „неодвојиве су од живота и због тога судбоносније од егзактног знања“ иако су стручњаци практичних наука боље плаћени и код нас и у свету од стручњака из хуманистичких наука.²⁴²⁵ Историчари уметности у нашем друштву имају двострук и двостепен задатак: у оквиру своје науке они су научници, као што су то научници у другим наукама. Уз то, они онима који су склони уметности помажу да се кроз уметност подигну, ослободе и оплемене. Радојчић функцију историје уметности

²⁴²¹ Исто, 3.

²⁴²² Исто, 4.

²⁴²³ Исто, 5.

²⁴²⁴ Исто, 8.

²⁴²⁵ Исто, 9.

види у томе да она заједно са осталим хуманистичким наукама у оквиру образовног система допринесе да се уобличи „не само ефикасни, већ и срећни човек“.²⁴²⁶

Годину дана пре предавања у Суботици објавио је и властити циљ бављења историјом уметности. Циљ му је да онима који воле нашу стару уметност помогне да своје естетске доживљаје вежу „за ухватљиве историјске чињенице некадашњег духовног живота“. Себе представља као путовођу „кроз лавиринт знања, мисли и намера једног света који је знао да се изрази облицима вечито живе лепоте“.²⁴²⁷ Али само као привременог путовођу, пошто би било „наивно и лакомислено“ кад би се заносили мишљу да смо све наше фреске „прочитали, да смо одгонетнули њихову садржину и схватили њихову стару првобитну, естетску вредност“.²⁴²⁸

²⁴²⁶ Исто, 10.

²⁴²⁷ *Текстови и фреске*, 1965, 6.

²⁴²⁸ Исто, 7.

V Закључак

Радојчић је дошао у средину у којој су резултати историје уметности у фактографским и иконографским истраживањима били на европском нивоу, међутим ни та истраживања нису обухватила неке предметне целине нити све временске периоде. Недостајали су погледи на целину старе српске уметности и утемељени вредносни судови. Интроспективних погледа на место, задатке и начине рада властите науке једва да је било. На српску историју уметности још увек су снажно утицали Валтровићеви патриотски погледи из средине 19. столећа.

Радојчић је већ при уласку у историју средњовековне српске уметности скицирао план своје делатности. Пре свега то је било попуњавање хијата – комплетирање сазнања о областима у којима се пре њега није истраживало, затим грађење слике целине, захватање појединачног уметничког дела као живог организма уз истовремено истраживање закона живота облика. Радојчић је, за разлику од претходника, уметничко дело схватао као мултидимензионалан феномен. Оно више није било само носилац историјске информације, илустрација сакралне или лаичке приче, шема формалних елемената или тачка у апстрактном развоју стила за коју није важно ко ју је и у којим околностима поставио на развојну линију ликовних облика. Оно је у Радојчићевом разумевању било све то и поврх тога субјект са властитом органском структуром и вредношћу. Такво схватање предмета истраживања условило је и Радојчићеву праксу: мултидимензионалност предмета захтевала је обједињавање и проширење методолошких поступака и алата којима им се приступа и којима се обрађују. И то не само оних које су се до тад искључиво или спорадично у њој користиле: фактографске, иконографске, културолошке, формалне, историјске, већ и психолошке за истраживање како психологије стваралаштва тако и психологије форме, социолошке и естетске.

Радојчић је дао печат историји уметности у Србији не толико својом науком колико приступом. Својим ученицима он је демонстрирао лепезу тренутних методичких могућности историје уметности с тим да ју је и даље остављао отвореном за разне методичке захвате. И професор и ђаци су знали да он мање учи, а више инспирише.

У Радојчићевим педагошким постулатима уочљива је једна противречност: премда је његов став да историја уметности утврђује однос појединог дела и схватања лепоте одређеног места и периода захтевао од истраживача поседовање ширег теоретског хоризонта, он је био задовољан што његови студенти нису ишли на веће излете „у области теорије и естетике“. Примећено је и забележено Радојчићево избегавање друштвеног ангажмана што је отежавало ширење и успостављање квалитетне институционалне мреже за истраживање и ширење знања о историји уметности. Приговарано му је – истина посмртно – да није одобравао докторате са монографским темама. Разлог због којег је тако поступао није наведен и о њему можемо само нагађати.

Радојчић историју уметности у задњој истанци није схватао као теоријску, већ као примењену науку с обзиром да јој крајњи циљ није теорија већ практична примена. Он је у историју уметности ушао са жељом да је изгради као критичку националну историјску науку чија би функција била изградња патриотске свести. Иза себе је оставио као историјску науку, али не у функцији јачања нације већ у функцији постизања среће индивидуе. Њен циљ више није испуњење посматрача дела националним поносом и љубављу према домовини и саплеменицима него изградња хармоничне личности која има могућност да досегне естетског задовољства при посматрању вечне лепоте.

Дакле, сврха историје уметности се не исцрпљује у привођењу посматрача археолошким знањима о уметничким делима, нити у откривању подударности литерарне нарације и ликовног приказа, ни у историјско-уметничким знањима о развоју њиховог стила, или културолошко-социјално-психолошким знањима о интелектуалним и материјалним условима његовог настанка.

Циљ који је Радојчић поставио пред историју уметности је да се посматрач помоћу ње приведе доживљају лепоте коју споменик садржи, лепоте коју је у дело

„уградио“ уметник, коју је непосредно доживљавао „конзумент“ савремен делу, а коју уз помоћ знања које даје историја уметности може да доживи и данашњи осетљиви посматрач. Практично знање до кога се долази методама историје уметности није техничко знање које обезбеђује материјалну корист, већ знање које у сусрету са оригиналним уметничким делом доприноси задовољењу човекове природне потребе за лепотом изван себе и равнотежом и хармонијом у себи. Без тога знања нарација о уметности је или литература коју испуњавају описи прелести субјективне занесености, или, уколико остане само на знању до кога се долази сакупљањем података дескриптивним путем који одређују бирократско – археолошки формулари, историја уметности такође неће додати до одговарајућег захватања уметничког у уметничком делу. Радојчић је и „чистим“ историчарима, наследницима И. Руварца, приговарао ригорозност због које њиховом приступу многе димензије историјског предмета кога истражују измичу. Претерану критичност је приговорио и Милоју Васићу.

Историја уметности је за Радојчића не само практична већ и чудесна наука која омогућује човеку да живи са оживљеним лепотама прошлих времена које она на врхунцу своје мисије васкрсава из уметничких дела. Да би успела у свом послу она се не сме задржавати на нивоу аутопсије нити се користити са једном или неколико метода, већ са свима. Само са њиховом тоталном употребом може да се захвати на старом уметничком делу и оно што је стално и оно што је променљиво, оно што је материјално и оно што је духовно, оно што је доступно разуму као и оно што је на нивоу чула и осећања.

Схватање да је уметничко дело сложени живи организам подразумева обавезујуће знање да оно почива на лабавој равнотежи елемената који га чине и да је живо док између њих траје равнотежа. Прерастање или изостанак неког од елемената значио би губитак основе на којој дело може да живи. Због тога Радојчић никада није своја истраживања сводио само на форму дела и њену укљученост у живот облика, а још мање на иконографску анализу или психичке и социјалне услове његовог настанка.

Радојчић је био у сталном дијалогу са историјом уметности на западу Европе коју је сматрао развијенијом од оне у источном делу Европе. Ишао је са њом упоредо или је пратио укорак у настојању да њене најновије методе примењује у изучавању средњовековне уметности на истоку Европе. Сам се убројао у ред историчара уметности који је почео да се формира у Русији средином 19. столећа, а у којем су стајали Ф. И. Буслајев, Н. П. Кондаков, Д. Ајналов, П. Муратов, А. Грабар и Н. Л. Окуњев и на крају В. Н. Лазарев.

Предмет Радојчићевог истраживања – стара уметност, није постављена као ентитет одвојен од уметника, других врста уметности, а нарочито не од литературе и схватања која су јој савремена. Она није одвојена ни од друштва свога времена, али ни од будућих времена и генерација. Међутим, ни стајалиште историчара уметности Радојчић не види као фиксно. Он се приближава делу насталом у средњем веку, најчешће на потицај и са упориштем у савременој уметности, а затим се уз његово корење спушта до антике која је плодно тло из кога се уметност Византије кроз сво време свога трајања напајала.

Радојчић није издвојио један елемент или неколико елемената уметничког дела и везао се за њихово истраживање, већ је на дело гледао као на целовит организам којег има смисла проучавати само као целину унутрашњих и спољњих односа. Целину дела није схватао само као објекат доступан посматрању и опису његовог фактичког стања и онога што је на њему приказано и на који је начин приказ изведен. У њу је улазио и смисао дела у времену у коме је настало, и управо кроз потрагу за тим смислом и његовим кореном Радојчић је осмислио инструмент веома налик ономе који је у исту сврху користио Е. Панофски. Премда се није попут иконолога ограничавао на уже теме и премда је писао синтетичке радове који су у широким потезима пратили унутрашња кретања уметничких облика, он никада није губио из вида значај појединачног дела. Радојчић је прилазио организму уметничког делу кроз „аутопсију“, вршио анализу његове структуре и утврђивао функције појединих његових „органа“ како би материјални предмет који има потенцијал да постане уметничко дело реанимирао; без поузданог знања о његовој анатомији оживљавање не би било могуће. Међутим, то није био крајњи смисао предузећа историчара уметности.

Радојчић је у задњем периоду свог научног пута, на основу предмета којег је проучавао – византијског уметничког дела – дошао до закључка да је оно у свим фазама свога живота, за разлику од ликовних дела на Западу, било у функцији лепоте и то небеске лепоте као божје карактеристике. Та је лепота истог порекла у сачуваним делима из периода у којем је владала Византијом македонска династија, као и у онима у Сопоћанима, Грачаници, Каленићу, Новом Хопову или у Подмаинама.

Радојчић је престао да у средњовековној литератури тражи паралеле на нивоу приче или стилских подударности слике и текста и усмерио се на потрагу за местима која могу да послуже као доказ за тврдњу да је византијско уметничко дело у својој сталности и својој променљивости условљено лепотом која се схвата као божја интервенција у свету. Уметност је међу нама, како пишу стари мајстори, да би улепшала смртни свет (Свети Никита поред Скопља), и као дар божји из руке сликара (Св. Димитрије у Пећкој патријаршији). У византијском комонвелту уметност је дошла до свог врхунца. Она се није могла даље развијати, а дела су се само мењала овисно о томе како су онима који су гледали небо у поједином тренутку изгледали небески предели и личности. Метаморфозе њихове лепоте могу се следити праћењем перманентне ренесансе византијске религиозне уметности.

Сликари су били само њени тумачи.

Радојчић је трагао за нарацијом којом би се на одговарајући начин суштина дела могла испричати, али кад би се та нарација приближавала дефиницији, а термини које је користио појмовима, стил његовог писања је чувао и у тим реченицама неразмрсиву испреплетеност карактеристичну за живи организам. Радојчић није допуштао да његов израз окује шематизам и мртвило картотечног формулара и да га удаљи од живота уметничког дела. Његов стил изржавања подсећа на Варбургов стил „супе од јегуље“ и на оно „плетеније“ које је карактеристика облика говора, минијатура и архитектуре у моравској Србији.

Васкрсавање уметничког дела није био крајњи циљ Радојчићеве историје уметности. Крајњи циљ није био у делу него у ономе ко га је васкрсао и ко је са њим ступио у контакт као са живим организмом.

Савремени посматрачи дела старих мајстора тек су, по Радојчићевом мишљењу, у наше време, у коме равноправно коегзистирају разни савремени стилови, дошли до могућности да виде и једнако вреднују све врсте лепотā које су отеловљене у целини византијске уметности. Општа осећајност је осигурала простор за наступ свих видова старе лепоте, а историја уметности омогућује долазак до знања која су, као и у приступу савременој уметности, неопходна да би старо дело и савремени посматрач могли у потпуности да „комуницирају“.

Извори

Архив Српске академије наука и уметности у Београду

Архив Филозофског факултета у Београду

Архив Југославије у Београду

Литература

I – Списи Светозара Радојчића:

Менада из Тетова, Гласник Скопског научног друштва 12, 193, 243—252.

Портрети српских владара у средњем веку, Скопље, 1934.

Berichtigung, *Byzantinische Zeitschrift* 36, Berlin 1936, 281 – 282.

Наша стара уметност и ми, Уметнички преглед 3, Београд 1937, 65—66.

Грачаница, Хришћанско дело 1, Београд 1938, 24—34.

Изложба италијанског портрета кроз векове у Музеју кнеза Павла у Београду, Јужни преглед 5, Скопље 1938, 210—213.

Италија и Византија, Уметнички преглед 6/7, Београд 1938, 173—176.

Минијатуре у српским Александридама, Уметнички преглед 5, Београд 1938, 138—141.

Сликарство и књижевност у нашој уметности средњег века, Уметнички преглед 12, Београд 1938, 357—360.

Фреска Константинове победе у цркви св. Николе Дабарског, Гласник Скопског научног друштва 19, 1938, 87—102.

Грачаница и Дечани, Уметнички преглед 4 – 5, Београд 1939, 130—133.

Икона „Хвалите Господа“ из Црквеног музеја у Скопљу, Гласник Скопског научног друштва 21, 1939, 109—118.

М. Каџанин, L'art yougoslave des origines à nos jours, Annales de l'Institut Kondakov (Seminarium Kondakovianum) 11 Beograd 1939, 274—276.

Ругање Христу на фресци у Старом Нагорићину, Народна старина 14, Zagreb 1935, 15—32.

Средњевековне фреске у Јужној Србији пропадају, Време 15. март 1939, Београд, 12.

Улога средњевековне Србије у развоју источно-хришћанске уметности, Уметнички преглед 1 – 2, Београд 1939, 3—9.

France Mesesnel, Ohrid, varoš i jezero - starine, okolina. Skoplje 1934, Народна старина 14, Zagreb 1939, 140-141.

Фреске у Милутиновим задужбинама, Уметнички преглед 7, Београд 1939, 202—207.

Старине Црквеног музеја у Скопљу, Скопље, 1941. (Књига је уништена у штампарији од стране бугарских окупаторских власти. Репринт без репродукција је објављен 1969.)

Улога антике у старом српском сликарству, Гласник Државног музеја у Сарајеву. н. с. 1, 1946, 39—50.

Pregled razvoja stare srpske umetnosti, Beograd 1947.

Работа по византиноведениу в Југославији 1939—1945 г.г. (са Г. Осгрогорским), Byzantinoslavica 1, Prague 1947, 133—142.

Везе између српске и руске уметности у средњем веку, Зборник Филозофског факултета Универзитета у Београду 1, 1948, 241—258.

Византиске старине у Јабланици и Пустој Реци, са А. Дероком, Старинар. н. с. 1, 1950, 175—181.

Класично доба старог српског сликарства, Уметност 2, Београд 1950,) 22—32, 93.

Откопавање Царичиног града 1947 године, са А. Дероком, Старинар. н.с. 1, 1950, 119—142.

Stare srpske minijature, Beograd 1950.

Les fresques dans les églises du Moyen âge en Serbie, en Monténégro et en Macédoine, Beograd 1950.

A. Benac, *Radimlje*, Старинар. н.с. 2, 1951, 330—332.

Л. Мирковић, *Мирослављево јеванђеље*, Старинар. н. с. 2, 1951, 330.

Николај Лвович Окуљеџев, Старинар. н. с. 2, 1951, 354—356.

Die „Porta speciosa“ in Gran und deren serbische Parallelen, Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte 1, Klagenfurt 1952, 356—366.

Stare srpske minijature, Jugoslavija 6, Beograd 1952, 89—94.

Harsen Meta, *The Néksei - Lipócz Bible, A Fourteenth Century Manuscript from Hungary in the Library of Congress*, Историјски часопис 3, 1951-1952, 291-295.

Црква у Коњуху, у: Зборник радова САН 21, Византолошки институт 1, 1952, 148—167.

Историја народа Југославије. Књ. 1, Београд 1953, чланци: *Уметност код Срба у рано феудално доба*, 252—255 и 259—260; *Српска уметност од XII—XV века*, 480—488 и 512—514; *Уметност у Босни од XII—XV века*, 565—569 и 576.

Једна сцена из романа о Варлааму и Јоасафу у цркви Богородице Љевшике у Призрену, Старинар. н. с. 3-4, 1952-1953, 77-81.

О неким заједничким мотивима наше народне песме и нашег старог сликарства, Зборник радова САН 36, Византолошки институт 2, 1953, 159—178.

О сликарству у Боки Которској, Споменик САН 103, Одељење друштвених наука 5, 1953, 53—69.

Les fresques médiévales [en Serbie], La Revue française 48, Paris 1953, 61—65.

Frescoes of Sopoćani, Beograd 1953. (На више језика)

Sarajevska Hagada : Jevrejske minijature u Sarajevu XIV vek, Jugoslavija 7, 1953, 69—76.

Хилендарске иконе Светог Саве и Светог Симеона — Стевана Немање, Гласник : службени лист Српске православне цркве 1-2, 1953, 30—31.

Gabriel Millet (1875—1953), Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 20, 1954, 389—390.

De Joegoslavische middeleeuwse muurschilderingen, (каталог) Utrecht, 1954.

Mittelalterliche Fresken aus Jugoslawien, (Текст каталога изложби у Минхену, Бечу, Хамбургу и Цириху који је написао заједно са Миланом Кашанином; текст је публикован и под насловом *Die mitralterliche Kunst Serbiens und Macedoniens*), 1954.

Τό Βυζάντιον καί μεσαιωνική Γιουγосλαωική τέχνη, Νέα Εστία. 652 (1. Σεπτέμβριου 1954) 1296-1299.

Опита историја уметности I – II, (са М. Стевановићем), стенографске белешке предавања, Београд 1954.

Affreschi medievali jugoslavi, (текст каталога изложбе који је написао са Миланом Кашанином), Venezia-Milano, 1955.

G. Millet, La peinture du Moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro). Album présenté par A. Frolov, fasc. I, Paris 1954, *Byzantinische Zeitschrift*. Bd. 48, Heft 2, 420—422, 1955

Elemente der westlichen Kunst des frühen Mittelalters in den ältesten serbischen Miniaturen, у: *Actes du XVIIe Congrès international d'histoire de l'art*, Amsterdam, La Haye 1955, 199—206.

Enciklopedija Jugoslavije 1, Zagreb 1955, чланци: *Arhandeli, manastir kod Prizrena*, 169; *Arilje*, 204; *Banja, manastir sv. Nikole kod Priboja*, 344—345.

Мајстори старог српског сликарства, Београд, 1955.

Die Meister der altserbischen Malerei vom Ende des XII bis zur Mitte des XV Jahrhundert, Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου (Θεσσαλονίκη, 12-19. απριλιου 1953). Τομος Α, Αθήναι 1955, 433—439.

Yugoslavia: mediaeval frescoes, (UNESCO world art series ; vol. 4) предговор David Talbott Rice, а увод Светозар Радојчић, 1955. Изашло је француско, немачко, италијанско, шпанско и српско издање.

Уметнички споменици манастира Хиландара, Зборник радова САН 44, Византолошки Институт 3, 1955, 163—194.

Епизода о Богородици-Гори у Теодосијевом „Животу св. Саве“ и њена веза са сликарством XIII и XIV века, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 3 – 4, 1956, 212—222.

Ritratto del patriarca serbo Pajsij nel Museo Nazionale di Ravenna, Felix Ravenna. Terza ser. 19 (LXX), 1956, 31—37.

Die serbische Ikonenmalerei vom 12 Jahrhundert bis zum Jahre 1459, Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft 5, Graz—Köln, 1956, 61—83.

Фреске Марковог манастира и Живот св. Василија Новог, Зборник радова САН 49, Византолошки институт 4, 1956, 215—227.

Владимир Петковић : 30. IX 1874 – 13. XI 1956, Гласник САН 8, 1957, 257 -259.

Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, кореферат са О. Демусом, Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress München 1958, München : In Kommission bei C.H.Beck, 1958, 29-32.

Die Entstehung der Malerei der paläologischen Renaissance, Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft 7, Graz—Köln 1958, 105—123.

Извештај о петнаестодневном научном путовању по Јужној Италији, са А. Дероком, Гласник САН 9, 1958, 296-298.

Извештај о учешћу на XI Међународном византолошком конгресу у Минхену, Гласник САН 10, 1958, 386-387.

Сујеверице учених : Фрагмент из историје српског сликарства раног XIV века, Летопис Матице српске 4, 1958, 319—326.

Бронзани крстови — реликвијари из раног средњег века у београдским збиркама, Zbornik za umetnosno zgodovino. n. v. 5-6, 1959, 123—134.

Један тренутак са др Светозаром Радојчићем, НИИ 439, 31. мај 1959, 8.

О естетској вредности нашег сликарства XVII века, Летопис Матице српске 2, 1959, 111—116.

Studien zur Geschichte der Kunst im XIII Jahrhundert, Bulletin de l'Académie serbe des sciences. Section des sciences sociales. n. s. 24 : 7 (1959) 12-13.

Студије о уметности XIII века . - Résumé: Etudes sur l'art du XIIIe siècle, Глас САН 234, Одељење друштвених наука 7, 1959, 49—102.

Фреска покајања Давидовог у охридској Св. Софији, Старинар. н. с. 9-10, 1959, 133—136.

Ликови инспирисаних, Летопис Матице српске 4, 1960, 293—301.

Српска уметност, Историја народа Југославије. Књ. 2 : од почетка XVI до краја XVIII века, Београд 1960. Стр. 539-545.

Српске иконе : од XII века до 1459 године, Београд 1960. See: Die serbische Ikonenmalerei vom 12 Jahrhundert bis zum Jahre 1459.

Σχεδιάσμα Ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την άλωση, 'Αθήναι 1957, — 'Αρχαιολογική εταιρεία, (приказ књиге) Byzantinische Zeitschrift 53, 1960, 417—419.

Überblick über die Kunstdenkmäler Jugoslaviens, Baedekers Autoreiseführer : Jugoslawien und Griechenland mit europäischer Türkei. Zweite Auflage, Stuttgart 1960, 33-39.

Византијска уметност и наш иконопис Данас 9, Београд 1961, 11.

Дивошево јеванђеље : Нови споменик старог српског минијатурног сликарства, НИН 531, 12. III. 1961, 8.

Уводна реч Иконе Југославије, (каталог) Београд 1961.

Орнаменти фресака, НИН 556, 3. IX. 1961, 8—9.

Релефи босанских и херцеговачких стећака, Летопис Матице српске 1, 1961, 1—15.

„Чин бивајем на разлученије души од тела“ у монументалном сликарству XIV века, Зборник радова Византолошког института 7, 1961, 39—52.

Ars arcana, Летопис Матице српске 5, 1962, 423—426.

The Golden Age of Wall Painting, The Atlantic (Boston). December (1962) 101—104.

Deroko Aleksandar, Enciklopedija likovnih umjetnosti 2, Zagreb 1962, 37.

Изложба "Фреске Нереза", Политика 1. јун 1962, Култура- уметност, 273.

Од Дионисија до литургијске драме : Белешке о позоришту и представама у нашим крајевима од Антикe до XV века, Зборник Музеја позоришне уметности 1, Београд 1962, 5—32.

Rapports artistique serbo-roumains de la fin du XIVe jusqu'à la fin du XVIIe siècles à la lumière des nouvelles découvertes faites en Yougoslavie, Actes du Colloque international de civilisations Balkaniques, Sinaïa, 1962, 23—30.

Freske Nereza, (каталог) Београд 1962.

The icons of Serbia and Macedonia, Београд 1963. (Објављено и на француском, италијанском и српском).

Jugoslavia : Età médiévale e moderna, Enciclopedia universale dell'arte, Venezia - Roma, 1963. Vol. VIII, 377—386.

Der Kentaure — Bogenschütze in der serbischen Plastik des späten 12. Jahrhunderts Südost—Forschungen 22, München 1963, 184—191.

Malerei im elften und zwölften Jahrhundert in Mazedonien, кореферат, Actes du XIIe Congrès international d'études Byzantines, Tome 1, Београд 1963, 357—361.

Милешева, Београд 1963.

Катедра за историју уметности, (Светозар Радојчић, Јованка Максимовић, Дејан Медаковић) у: Сто година Филозофског факултета, Београд 1963, 263 – 272.

Минхенски српски псалтир, Зборник Филозофског факултета 8/1, Београд 1963, 277—285.

Namesto uvoda, Razstava ikon, 1963, 7-8.

La pittura in Serbia e in Macedonia dall' inizio del secolo XII fino alla meta del secolo XV, X Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1963, 293—325.

Kalenić, Београд 1964. Објевљено и на француском, немачком и српском.

На границама науке и књижевности, Политика 27. септембар 1964, Култура-уметност 387.

Una roenitentium. Марија Египатска у српској уметности XIV века, Зборник Народног музеја 4, Београд 1964, 255—265.

Прилози за историју најстаријег охридског сликарства, Зборник радова Византолошког института 8/2, 1964, 355—382.

Проблем целине у историји старе српске уметности, Споменица у част новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности, књ. 26, Београд, 1964, 169—174.

У Подмаинама, Књижевност 9, 1964, 177—184.

Уметност једног животног стила, Политика 8. новембар 1964, Култура-уметност 393.

Уметност књигописаца, Летопис Матице српске 1, 1964, 1—6.

Шта нам поручују фреске из Истре, Политика 13. децембар 1964, Култура-уметност 397.

Величина сопоћанске уметности, Политика 12. септембар 1965, Култура-уметност 435.

Једна сликарска школа из друге половине XV века : прилог историји хришћанске уметности под Турцима, Зборник за ликовне уметности 1, 1965, 69—104.

Откриће Сопоћана, Борба 12. септембар 1965, 9-10.

Сликарство Сопоћана, Београд 1965, 21—26. Исто и на француском.

Текстови и фреске, Нови Сад 1965 (збирка објављених текстова). Друго преснимљено изд. – Горњи Милановац, 2002.

Archbishop Danilo II and the Serbian Architecture Dating from the Early 14th Century Serbian Orthodox Church : its past and present 2, 1966, 11—19.

V. Lazarev: Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI century, (приказ), Зограф 1, 1966, 45-46.

Зидање Раванице, Летопис Матице српске 5, 1966, 399—403.

Зографи : о теорији слике и сликарског стварања у нашој старој уметности, Зограф 1, 1966, 1-15.

Zur Geschichte des silbergetriebenen Reliefs in der byzantinischen Kunst, Tortulae : Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten, Römische Quartalschrift. 30 Supplementheft, 1966, 229—242.

Место историчара уметности у савременом друштву, Уметност 8, Београд 1966, 3—10.

Srbija. Slikarstvo od XII do sredine XV veka, Enciklopedija likovnih umjetnosti. 4, Zagreb 1966, 269-275.

Старо српско сликарство, Београд 1966.

Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству, Хиландарски зборник 1, 1966, 41—50.

Avant-propos, L'art byzantin du XIIIe siecle : Symposium de Sopoćani, 1965. Beograd, 1967, VII-VIII:

Збирка икона Секулић, Београд 1967.

Извештај о научном путовању у Аустрију и Западну Немачку, од 5. до 17. новембра 1963, Гласник САНУ за 1963, 1967, 219

Inledning, у: Jugoslavien, medeltida fresker, Örebro, 1967, (Unescos stora konstbibliotek, 7)

R. Hamann-Mac-Lean und H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Bildband, Giessen 1963, (приказ књиге) Zeitschrift für Kunstgeschichte 30, München—Berlin 1967, 96—97.

Sopoćani et l'art européen du XIIIe siècle, L'art byzantin du XIIIe siecle, Beograd 1967, 197—206.

Les stećci de Bosnie et d' Herzegovine et leurs reliefs, Annales de l'Institut français de Zagreb 1966-1967, 18-19.

Црвац, Зограф 2, 1967, 30—31.

Извештај о учешћу на XIII међународном конгресу византијских студија, у Оксфорду од 5. до 10. септембра 1966. год, Гласник САНУ за 1966, 1968, 237-238.

Извештај о учешћу на VII међународном конгресу за хришћанску археологију у Тријеру, Гласник САНУ за 1965, 1968, 223-224.

Icons from South Eastern Europe and Sinai, (остали аутори Kurt Weitzman, Manolis Chatzidakis, Krsto Miatev), London 1968. Књига је од 1966 до 1972 године објављена и на француском, немачком, руском и српском. (Вроеге – Ден хаг, холандски?)

Jugoslawien, Byzanz und der christliche Osten, Berlin, Propyläen Verlag, 1968, 257—275.

Мило Милуновић, Летопис Матице српске 3, 1968, 229—234.

La pittura bizantina del 1400 al 1453, Rivista di studi bizantini e neoellenici n.s. 5 (XV), Roma 1968, 41—60.

Predgovor, Umetnost vizantijskog doba, David Talbot Rice. – Beograd 1968.

Реферат о раду Слободана Ненадовића Душанова задужбина манастир Св. Арханђела, (са А. Дероком) Гласник САНУ за 1964, 16, 1968, 192 - 194.

Реферат о раду Слободана Ненадовића Душанова задужбина манастир Св. Арханђела, (са А. Дероком) Гласник САНУ за 1965, 17, 1968, 67 – 69.

Извештај академика Светозара Радојчића о учешћу на XIII међународном конгресу византијских студија у Оксфорду, Гласник САНУ за 1966, 18, 1968, 237 – 238.

Милорад Панић – Суреп, (1912 – 1968), Зборник заштите споменика културе 19, Београд 1968, 5 – 7.

Шарл Пикар : In memoriam, Гласник САНУ за 1966, 1, 1968, 11-13.

Geschichte der serbischen Kunst, Berlin 1969.

Кијевски рељефи Диониса, Херакла и светих ратника, Старинар. н.с. 20, 1969, 331—338.

Косовка девојка, Летопис Матице српске 6, 1969, 587—593.

Сликарство у Србији од почетка XIII до средине XV века, Српска православна црква 1219 – 1969, Београд 1969, 93-110.

Старине Црквеног музеја у Скопљу, Београд 1969. (Репринт издања из 1941 без репродукција)

Темнићки натпис, Зборник за ликовне уметности 5, 1969, 3 – 11.

Успомени Радослава М. Грујића, Зборник за ликовне уметности 5, 1969, 4 – 8.

Фреске средњевековне Србије, каталог Галерија САНУ 5, Београд 1969.

Академик Јорјо Тадић као истраживач у историји уметности, Посебна издања САНУ, 348. Споменица 46, Београд 1970, 45-47.

Опасности стварања као тема у народном песништву, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 3-4, 1970, 183—195.

Петар Колендић : In memoriam, Гласник САНУ 1, 1970, 7-9.

Борђе Сп. Радојичић : *In memoriam*, Гласник САНУ 1, 1971, 11-13.

Михаило Динић : *In memoriam*, Посебна издања САНУ 441. Споменице 48, Београд 1971, 7 – 8.

Насловна застава Хиландарског Шестоднева из 1263 год., Хиландарски зборник 2, 1971, 69—91.

Облик и мисао у старом српском сликарству, Летопис Матице српске 1-2, 1971, 1—8.

La Yougoslavie byzantine, L'art en Yougoslavie de la Préhistoire à nos jours, Paris 1971, 69-97.

Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века, Зборник радова Византолошког института 13, 1971, 293—312.

Slavi centri e correnti : centri serbi, Enciclopedia universale dell'arte, Venezia – Roma, 1971. Vol. XII, 602-611.

Фрески Каленича, Андрей Рублев и его епоха : сборник статей под редакцией М. В. Алпатова, Москва 1971, 250-261.

Чудесна оздрављења и свети лекари у старом српском сликарству, 700 година медицине у Срба, каталог Галерије САНУ 13, Београд 1971, 77—106.

Византијско сликарство од 1400. до 1453, Моравска школа и њено доба. Београд 1972, 1-12.

Популарни стил сликарства XIV века, Дневник, Нови Сад 20. фебруар 1972.

Путеви српског барока (приказ књиге) Летопис Матице српске 3, 1972, 311-313.

Werden des Europa im Frühen und Hohen Mittelalter. Die Ausstrahlung der byzantinischen Kunst auf die slavischen Länder in der Zeit vom 11. Jahrhundert bis zum Jahre 1453, Kunst und Geschichte in Südosteuropa. 9. Internationale Hochschulwoche der Südosteuropa – Gesellschaft, Recklinghausen 1973, 35—50.

Изображение отрока при церковном входе в сербской живописи начела XV века, Византија, Южне Славјане и древна Русь, Западна Европа. Искуство и култура. Сборник статей в часть В. Н. Лазарева. Москва 1973, 324—332.

Плоча са ликом владара у крстионици Сплитске катедрале, Зборник за ликовне уметности 9, 1973, 3—12.

Die Reden des Johannes Damaskenos und die Koimesis — Fresken in den Kirchen des Königs Milutin, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 22, 1973, 301—312.

Уз вест о смрти Франца Стелеа, Зборник за ликовне уметности 9, 1973, 341—343.

Белешка уз један цитат из Сопоћана, Летопис Матице српске 6, 1974, 597—602.

Грачаничке фреске, Обележја 4, 1974, 93—106.

Ikonen : mit Fünfzig Farbtafeln, Herrasching am Ammersee 1974.

Der Klassizismus und ihm entgegengesetzte Tendenzen in der Malerei des 14. Jahrhunderts bei den orthodoxen Balkanslaven und den Rumänen, Bucarest 1974, Vol. I, 189—205.

У науци нема тачке, Политика 6. октобар 1974, 17.

Византијске фреске у Југославији : Војислав Ј. Бурић, Византијске фреске у Југославији, (приказ књиге) Летопис Матице српске 2, 1975, 218-224.

Јованка Максимовић, Српска средовековна скулптура, (приказ) Зограф 6, 1975, 77.

Naša srednjeveška umetnost je zapletena, (intervju) Delo, Ljubljana 24. maj 1975.

Одјек Песме над песмама у српској уметности XIII века, Рашка баштина 1, 1975, 29—32.

La table de la Sagesse dans la littérature et l'art serbes du début du XIIIe jusqu' au début du XIVe siècles, Зборник радова Византолошког института 16, 1975, 215—224.

Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975. (зборник објављених текстова; на српски су са немачког, енглеског и италијанског преведени радови: *За историју сребрног рељефа у византијској уметности*, 53 – 72; *Постанак сликарства ренесансе Палеолога*, 125 – 153; *Беседе Јована Дамаскина и фреске Успења Богородичиног у црквама Краља Милутина*, 181 – 193; *Архиепископ Данило II и српска архитектура раног XIV века*, 195 – 210; *Портрет патријарха Пајсија у Националном музеју у Равени*, 283-286.)

Хиландарци о Светој Гори и Хиландару, Српска православна црква, њена прошлост и садашњост 5, 1975, 12 – 20.

О временима стварања српске монументалне уметности, Зборник за ликовне уметности 12, 1976, 3 – 22.

Слика немоћи и растресености, Политика 16. октобар 1976,

Виктор Никитич Лазарев (3. септембар 1897 – 1. фебруар 1976), Годишњак САНУ 83 за 1976, 1977, 287 – 289.

Злато у српској уметности XIII века, Зограф 7, 1977, 28 – 35.

О књизи Сретена Петковића, Манастир Свете Тројице код Пљеваља, Летопис Матице српске 5, 1977, 679 – 683.

О нашој старој уметности, Политика 12 новембар 1977, 14.

О српској историји уметности, Jugoslovenski istorijski časopis 1-2, 1977, 3 – 8.

Сулејман и Рокселана или о катедарској реторици, Летопис Матице српске 6, 1977, 809 – 814.

The Art of the Morava School: sensitivity and grace in fifteenth-century Serbia, The Unesco Courier 31, august - september 1978, 41 – 42. Објављено и на француском и шпанском.

Yugoslavie : Les icônes de Yougoslavie du XIIe à la fin du XVIIe siècle, Le grand livre des Icones, (са К, Weitzmann, М. Chatzidakis) Paris 1978, 137 – 218. Објављено и на италијанском.

Грачаничке фреске, Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1978, 173 – 182.

Љубљанске године (одломак успомена), Летопис Матице српске 3, 1978, 389 – 404.

Нема свршеног посла, Политика 28. октобар 1978, 15 – 16.

Поговор, (у књизи Кнез и деспот Стефан Лазаревић Миодрага Ал. Пурковића), Београд 1978, 149 – 150.

Предговор, (у књизи Хиландар аутора Д. Богдановића, В. Ђурића, Д. Медаковића), Београд 1978, 18 – 19.

Der Stil der Miniaturen und die Künstler, Der serbische Psalter (са Suzy Dufrenne, Rainer Stichel, Ihor Ševčenko) Faksimile, Wiesbaden 1978, 271 – 298.

Лик светог Сава у Доментијановом Животу и подвизима архиепископа све српске и поморске земље преподобног оца и богоносног наставника Сава, Међународни научни скуп Сава Немањић – свети Сава, Београд 1979, 215 – 221.

Одабрани чланци и студије : 1933-1978, Београд, Нови Сад 1982. (У овом зборнику се уз већ објављене публикују и следећи необјављени радови: *Уметност првог миленија*, 62 – 64; *О чулима и чулности у српској књижевности с краја XII и из XIII века*, 211 – 222, а у преводу са немачког, италијанског и руског на српски: *Зрачење византијске уметности на словенске земље у времену од XI века до 1453. године*, 97 – 108; *Кентаур-стрелац у српској пластици касног XII века*, 135 – 139; *О Трпези Премудрости у српској књижевности и уметности од раног XIII до раног XIV века*, 223 – 229; *Портрет младића на доворотнику у српском сликарству XV века*, 241 – 247; *Византијско сликарство од 1400. до 1453. године*, 248 – 257;

Srpska umetnost u srednjem веку, Београд, Загреб, Mostar 1982.

Краљева црква у Студеници, Осам векова Студенице, Београд 1986, 207 – 214.

Грачаница, Задужбине Косова, Призрен, Београд 1987, 175 – 177.

Каленић, Крагујевац 1987.

Косовка девојка, Задужбине Косова, Призрен, Београд 1987, 289-291.

Портрети српских владара у средњем веку, 2. изд. – Београд 1996.

Милешева, Мултимедијална издања. IV коло, Српски манастири 1 CD-ROM, Београд 1998.

Српске минијатуре XIII века, Београдске новине посебан број, 800 година Хиландара, мај 1998, 36 – 38.

Кашанинова тријада, (1979) У Милан Кашанин, Камена открића, Случајна открића, Са Миланом Кашанином, О Милану Кашанину, Београд 2004, 281 – 282.

Предговор, са А. Дероком за књигу Светислав Страле, Орнаменти на средњовековном зидном сликарству у Србији, Македонији и Црној гори, Београд 2006, 3 – 9.

Сликарство Краљеве цркве у Студеници, звучни записи предавања на Коларцу на DVD, Београд 2007.

Ученици и творци, Политика 24. новембар 2007, Култура- уметност-наука, 3.

Идеја о савршеном граду у држави кнеза Лазара и деспота Стефана Лазаревића, Зограф 32, 2008, 5 – 12.

Исписи из рукописа Светозара Радојчића Memorie di cose viste. (Одабрао Б. Тодић) Споменица Светозара Радојчића, Београд 2009, 20 – 69.

О алегорији, Споменица Светозара Радојчића, Београд 2009, 128 – 130.

Старо српско сликарство, Нови Сад, Београд 2010.

II – Коришћена литература:

Д. В. Айналов, *Академик Н. П. Кондаков как историк искусства и методолог*, у: Н. П. Кондаков, *Воспоминания и думы*, Москва 2002.

Viktorija D. Aleksander, *Sociologija umetnosti*, 2007.

М. В. Алпатов, *Ф. Буслаев и русская наука об искусстве*, у: *Искусство* 8, 1961, 61 – 67.

Katarina Ambrozić, *Radović Svetozar*, *Enciklopedija likovnih umjetnosti IV*, Zagreb 1966, 47.

Art History and its Methods. A critical Antology, London – New York 2009.

Oskar Bätschmann, *Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, Zagreb 2004.

Bečka škola povijesti umjetnosti, Zagreb 1999.

Hans Belting, *Kraj istorije umetnosti?* Zagreb, 2010.

Hans Belting, *An Anthropology of Images*, New Jersey, 2011.

Jan Białstocki, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb 1986.

Димитрије Богдановић, *Стара српска књижевност у делу Светозара Радојчића*, ЗЛУ 15, Нови Сад 1979, 15 – 18.

Gottfried Boehm, *Свеске 11*, МСУ, Београд 1987.

Ђурђе Бошковић, *Св. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, у: *Гласник скопског научног друштва XV – XVI*, 1936, 390 – 396.

Т. И. Буслаев, *Русский лицевой Апокалипсис I-II*, Санктпетербург 1884.

Ф.И. Буслаев, *Мои воспоминания*, Москва 1897.

Т. И. Буслаев, *Общая понятия о русской иконописи*, у: Сочинения Т. И. Буслаева I, Санктпетербург 1908.

Најнрих Велфлин, *Problem stila u likovnoj umetnosti*, превела Ђордана Јурела, у: Delo, avgust-septembar 1984, 102 – 108.

Најнрих Велфлин, *Razmatranja o istoriji umetnosti*, Sremski Karlovci – Novi Sad 2004.

Герольд Иванович Вздорнов, *Материалы для биографии Н. Л. Окунева*, у: Зборник за ликовне уметности 12, Нови Сад 1976, 309 – 318.

Јохан Јоахим Винкелман, *Историја древне уметности*, Сремски Карловци, Нови Сад, 1996.

Theodor Fridrich Vischer, *Das Symbol*, у: Philosophische Aufsätze, 1887, 153 – 193.

Високошколска настава архитектуре у Србију 1846 – 1971, Београд, 1996.

Ignacij Voje, *Delo dr Karla Kovača v dubrovniškem arhivu*, у: Архиви XI, Ljubljana 1988, 27 – 28.

Gilbert – Kun, *Istorija estetike*, Beograd 1969.

Carlo Ginzburg, *Clues, Myths and the Historical Method*, 1992.

Мирјана Глигоријевић-Максимовић, *Светозар Радојчић, истраживач античке и средњовековне уметности*, у: Антика и савремени свет. Научници, истраживачи и тумачи, Београд 2013, 178 – 186.

E. H. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, London 1970.

E. H. Gombrich, *Symbolic Images*, London 1972.

E. Gombrich, *Umetnost i iluzija*, Beograd 1984.

E. H. Gombrich, *Tributes*, New York 1984.

E.H. Gombrich, *Aby Warburg: his Aims and Methods*, an Anniversary Lectur, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 62. (1999).

Ернесто Граси, *Теорија о лепом у антици*, Београд 1974.

Danko Grlić, *Estetika – Епоха estetike*, Zagreb 1976.

Чарлс Дарвин, *Изражавање емоција код човека и животиња*, Београд 2009.

Вилхелм Дилтај, *Суштина филозофије*, Сремски Карловци – Нови Сад 1997.

Предраг Драгојевић, *Историја уметности у Србији у првој половини XX века*, докторска дисертација (у рукопису) Београд 1996, 396.

Предраг Драгојевић, *Одељење за историју уметности*, у: Филозофски факултет 1838 – 1998, Београд 1998, 361 – 393.

dr Predrag Dragojević, *Patriotism and Science. Art Hisotry in Serbia as a Discipline of Strategic Interessts*, Расински анали 1, 2003, 35 – 46.

Предраг Драгојевић, *Вредновање старе српске уметности током формирања српске историје уметности*, Зограф 34, Београд 2010, 153 – 163.

Предраг Н. Драгојевић, *О уделу археологије у заснивању историје уметности у Србији*, у: Зборник Народног музеја у Београду. Археологија 20/1, 2011, 489 – 501.

Предраг Драгојевић, *Упоредни метод Стишиговског и његов пријем у Србији – идеолошко и методолошко у мишљењу о уметности*, ЗМС за ликовне уметности 40, 2012, 63 – 172.

Предраг Н. Драгојевић, *Иконографски метод у темељима београдске школе историје уметности – начини увођења, варијанте, место у методологији и утицај на развој историје уметности у Србији*, у: Језик музике : музика и религија. & Реч и слика : иконографија и иконографски метод - теорија и примена, Крагујевац 2012, 315 – 325.

Предраг Н. Драгојевић, *Литерарно тумачење ликовног дела – примери из методологије српске историје уметности прве половине 20. века*, Наслеђе 20, Крагујевац 2011, 155 – 165.

Иван М. Ђорђевић, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008.

Војислав Ј. Ђурић, *Рад и улога Светозара Радојчића*, у: Светозар Радојчић, Одабрани чланци и студије 1933 – 1978, 1982, 11.

Војислав Ј. Ђурић, *О научном раду на историји уметности и још понечему*, у: Свеске 18, Београд 1987, 21 – 26.

В. Ђурић, *Корак са светом*, Књижевне новине, јул 1995.

Znanost o slici. Discipline, teme, metode, Zagreb 2006.

Mirko Zurovac, *Tri lica lepote*, Beograd 2005.

Ideal, forma, simbol, Zagreb 1995.

Ideje srpske umetničke kritike i teorije. 1900 – 1950, 1- 3, Beograd 1980 – 1981.

Милош Јевтић, *Историчари уметности*, Београд 1995.

Миодраг Јовановић, *Над књигом о методологији историје уметности*, у. Свеске 16, Београд 1985, 1 – 13.

Миодраг Јовановић, *Научни рад историчара уметности*, Свеске 17, Београд 1986, 63 – 64.

Margarethe Jochimsen, *Drveni sanduk Josepha Beuysa – konfrontacija sa načelima deskripcije i tumačenja dela likovne umetnosti Erwina Panofskog*, у: *Gledišta*, Београд, 3 – 4, 1987.

Ernest Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika, Prvi deo, Jezik*, Novi Sad 1985.

Милан Кашанин, *Средњовековни портрет српски*, Правда 6, Београд 6. јануар 1930, 19.

И. Л. Кызаслова, *История изучения византийского и древнерусского искусства в России*, Москва 1985.

Ан Коклен, *Теорије уметности*, Вања Лука – Београд 2005.

Н. П. Кондаков, *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам грческих рукописей*, Одесса 1876. (Пловдив 2012, 31)

Н. П. Кондаков, *Мозаики мечети Кахрие-џамиси в Константинополе*, Одесса 1880.

Н. П. Кондаков, *Путешествие на Синай в 1881 году. Из путевых впечатлений. Древности Синайского монастыря*, Одесса 1882.

Н. П. Кондаков, *Русские древности в памятниках искусства I – VI* (Санктпетербург 1888 – 1899, коауторство са И. И. Толстојем).

Н. П. Кондаков, *Памятники христианского искусства на Афоне* (Санктпетербург 1902).

Н. П. Кондаков, *Лицевой иконописный подлинник, Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа* (Санктпетербург 1905),

Н. П. Кондаков, *Македония. Археологическое путешествие* (Санктпетербург 1909),

Н. П. Кондаков, *Русская икона I - IV* (Праг 1928 – 1933)

Никодим Павлович Кондаков, 1844 – 1925. *Личность, научное наследие, архив*, Санкт Петербург 2001.

М. Костић, *Научно животно дело Николе Радојчића*, Историјски часопис 15 – 16, Београд 1965, 595 – 601.

(Гордана Радојчић-Костић), *Библиографија Светозара Радојчића*, у: Споменица светозара Радојчића, Београд 2009, 127 – 157.

Tomas Kun, *Struktura naučnih revolucija*, Beograd 1974.

Udo Kultermann, *Povijest i povijest umjetnosti*, Zagreb 2002.

V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI century*. London 1966.

В. Н. Лазарев, *Никодим Павлович Кондаков*, у: Византијска живопис, Москва 1971.

В. Н. Лазарев, *О методологији савремене науке о уметности*, у: Свеске 14, Београд 1983, 1 – 3.

Radivoje Ljubinković, *Majstori starog srpskog slikarstva. Povodom knjige profesora Svetozara Radojčića*, Naše starine IV, Sarajevo 1957, 187 – 204.

Ciril Mango, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, 1961, XI.

Karl Manhajm, *O tumačenju vizije sveta, Veltanschauung*, у: Karl Manhajm 1893 – 1947, Novi Sad 2010, 109 – 165.

Ђорђе Мано-Зизи, *Светозар Н. Радојчић, Улога антике у старом српском сликарству. Гласник државног музеја у Сарајеву, Нова серија 1946. Друштвене науке, св. I, стр. 39 – 50, са 3 табле*, Старинар н.с. I, Београд 1950, 278.

Ђорђе Мано-Зизи, *Svetozar Radojčić, Stare srpske minijature, Beograd, Naučna knjiga, 1950, Biblioteka Istorijskog društva NR Srbije*, Старинар н.с. II, Beograd 1951, 328 – 330.

Дејан Медаковић, *Научна бдења Светозара Радојчића*, Летопис Матице српске, 424, Нови Сад 1979, 758.

Дејан Медаковић, *Истраживачи српских старина*, Београд, 1985.

Дејан Медаковић, *Ефемерис III*, Београд 1992.

Дејан Медаковић, *Дани, сећања I*, Београд 2003.

Дејан Медаковић, *Дани, сећања II*, Београд 2003.

F. Mesesnel, *Светозар Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку. Скопље 1934. – Посебна издања Музеја Јужне Србије у Скопљу, књ. I. – Стр. 105, 25 таблица, Narodna starina 34, Zagreb 1934, 213 – 215.*

Десанка Милошевић, *Сећање на професора Светозара Радојчића*, у: *Свеске 5 – 6*, Београд 1978, 1 – 5.

К. Milutinović, *Nikola Radojčić istoričar*, у: *Studije iz srpske i hrvatske istoriografije*, Novi Sad 1986, 184 – 212.

Мир Кондакова, Москва 2004.

W. J. T. Mitchell, *Ikonologija. Slika, tekst, ideologija*, Zagreb 2009.

В. А. Мошин, *Под теретом*, Панчево 2008.

Музеј кнеза Павла, Београд 2009.

Павел П. Муратов, *Древнерусская живопись*, 2005.

Paolo Muratoff, *La pittura Bizantina*, Roma (1928).

Николајевић С. Божић, *Из минулих дана. Сећања и документи*, Београд 1986.

Н. Л. Окунев, *Стари српски живопис и његови споменици у ближој околини Скопља* објављен у часопису *Црква и живот II*, 1 – 2, Скопље 1923.

Проф. Н. Л. Окунев, *Сербскія средневековыя стенописи*, Прага 1923.

N. L. Okuněv, *Портреты королев-ктиторовъ въ сербской церковной живописи*, у: *Byzantinoslavica II*, Prague 1930.

О научном раду на историји уметности и још понечему, *Свеске 18*, Београд 1987, 21 – 24.

Г. Острогорски, *О веровањима и схватањима старих Византинаца*, Београд, 1970.

Erwin Panofsky, *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, *Bogovađa*, Beograd, 1998, 1999.

Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1939.

Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, N.Y. 1955.

Erwin Panofsky, *Povijest umjetnosti kao humanistička disciplina*, у: *Život umjetnosti* 13, Zagreb 1971, 86 – 96

Erwin Panofsky, *Ikonografija i ikonologija: uvod u proučavanje renesansne umjetnosti*, у: *Život umjetnosti* 17, Zagreb 1972, 67 – 79.

Erwin Panofsky, *Umetnost i značenje: ikonološke studije*, Beograd 1975.

Владимир Р. Петковић, *О значају естетске анализе у уметности. Угредне рефлексије*, Нова Искра 2, 1907, 293 – 295.

В. Петковић, *Уметност у Срба IX – XVIII века*, Нова Искра 6, 1911, 175 – 180.

В. Петковић, *Српски споменици XVI – XVIII*, Старинар н.р. I – II, 1911, 165 – 203.

Владимир Петковић, *Ликови ктитора у старим црквама српским*, у: Нова Искра 10, Београд 1911, 299 – 304.

Владимир Петковић, *Ликови наших старих владалаца*, у: Време, Београд 6, 7, 8 јануар 1924, 25.

Др Влад. Р. Петковић, *Старине, записи, написи, листине*, Београд 1928.

Владимир Р. Петковић, *S. Radojčić, Die Bildnisse der serbischen Herscher im Mittelalter (serb.). Skoplje 1934*, Byzantinische Zeitschrift XXXV, Berlin 1935, 248 – 249.

Владимир Р. Петковић, *S. Radojčić, Die Bildnisse der serbischen Herscher*, Byzantinische Zeitschrift XXXVII, Berlin 1937, 574.

Владимир Р. Петковић, *S. Radojčić, Die Tonsur des hl. Sabbas, Godišnjak muz. Südserbiens 1 (1937) 149 – 159*, Byzantinische Zeitschrift XXXVII, Berlin 1937, 570.

Влад. Р. Петковић, *Минијатуре Александриде у Народној библиотеци београдској*, у: Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд 1937, 77 – 80.

Сретен Петковић, *Историја и историја уметности*, Трећи програм, пролеће 1971, Београд, 443 – 449.

Сретен Петковић, *Историја уметности код Срба у XIX веку*, Зборник Филозофског факултета XII/1, Београд 1974, 479 – 498.

Сретен Петковић, *Свеобухватна историја. С. Радојчић, Српска уметност у средњем веку*, Београд – Загреб – Мостар, 1982, Политика 21. новембар 1982, 14.

Сретен Петковић, *Сто година изучавања средњовековне уметности и археологије на страницама Старицара (1884 – 1984)*, Старицар н.с. XXXV, Београд 1984, 111 – 118.

Sreten Petković, *Radović Svetozar*, у: Likovna enciklopedija Jugoslavije 2, Zagreb 1987, 678 – 679.

Сретен Петковић, *Књига Светозара Радојчића „Портрети српских владара у средњем веку“, шест деценија касније*, у: С. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, Београд 1997.

Сретен Петковић, *Истанчани естетски судови. Две и по деценије од смрти Светозара Радојчића*, Политика 27. марта 2003, В1 – В2.

Сретен Петковић, *Књига Светозара Радојчића Портрети српских владара у средњем веку шест деценија касније*, у: Светозар Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, Београд 1996, 133.

Сретен Петковић, *Светозар Радојчић*, ЗЛУ 15, 1979.

Пера Ј. Поповић, *Фреске ктитора у манастиру Милешеви*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор VII, св. 1 – 2, Београд 1927, 91.

Јанко Радовановић, *Лазар Мирковић као проучавалац црквене уметности првог миленијума*, у: Богословље 1 – 2, Београд 2004, 193 – 236.

Ђорђе Радојичић, *Никола Радојчић*, у: Зборник за друштвене науке 39 Матице српске, Нови Сад 1964.

Никола Радојчић, *Карло Крумбахер*, Летопис Матице српске 2, 1910.

Никола Радојчић, *Дон Фране Булић*, Летопис Матице српске, књ. 310, Нови Сад 1926, 421 – 427.

Никола Радојчић, *Модерна српска историографија*, Летопис Матице српске 312, 1929.

Никола Радојчић, *Белетристична историографија*, у: Летопис Матице српске 330, Нови Сад 1931, 101 – 110.

Никола Радојчић, *Порука младим истраживачима, Марљивост и самосталност*, Дан, Нови Сад, 22 – 26. април, 1938.

Н. Радојчић, *Стерија и српска историја*, у: Зборник МС за књижевност и језик IV – V, 1956/57, Нови Сад 1958, 5 – 26.

Е. К. Редин, *Феодор Иванович Буслаев. Обзор (преглед) трудов его по истории и археологии искусства*, у: Ф. И. Буслаев, *Древнерусская литература и православное искусство*, Санкт Петербург 2002, 31.

Alois Riegl, *Historical Grammar of the Visual Arts*, (first version 1897 – 1898) New York, 2004.

Salomon Reinach, *Метода у археологији*, у: *Методе у наукама*, Београд 1937, 154 – 164.

Cesare Ripa, *Ikonologija*, Split 2000.

Миодраг Рогић, *Тумачи слике*, Београд, 2004.

Асунто Росарио, *Теорија о лепом у средњем веку*, Београд 1975

F. Saxl, *Lectures 1*, London 1957.

Fritz Saxl, *The History of Warburg's Library (1886-1944)*, у: Е. Н. Gombrich, *Aby Warburg an intellectual Biography*, London 1970.

Hans Sedlmayr, *Umjetnost i istina*, Zagreb, 2009.

Richard Semon, *Die Mneme als erhaltendes Princip im Wechsel des organischen Geschebens*, 2 ed. Leipzig, 1908.

Meyer Schapiro, *The New Viennese Scholl*, Art Bulletin XVIII, 1936, 258 – 266.

Slika i riječ. Gadamer, Boehm, Bächtmann, Imdahl, Zagreb 1997.

И. М. Снегирев, *О значении отечественной иконописи*, Санкт Петербург 1848

Радомир Станић, *Над делом Светозара Радојчића (1909 – 1978)*, у: Зборник радова Народног музеја IX, Чачак 1978, 321 – 346.

Станоје Станојевић, *Из наше народне прошлости I*, Београд 1934.

Tagebuhder Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, Berlin 2001.

Gvido Morpurgo Taljabue, *Savremena estetika*, Beograd 1968.

Бранислав Тодић, *Одељење за историју уметности*, у: 150 година Филозофског факултета, Београд 1990, 355 – 374.

Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti, Zagreb 2005.

С. Ћирковић, *Светозар Радојчић*, Годишњак САНУ LXXXV, Београд 1979, 536.

Мирјана Ћоровић – Љубинковић, *Светозар Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, Скопље 1934*, Старица XII, серија III, Београд 1937, 111 – 113.

Uvod u istoriju umetnosti, Zagreb 2007.

Fenomenologija, Beograd 1975.

Silvia Ferretti, *Cassirer, Panofsky, and Warburg, Symbol, Art and History*, New Haven and London 1989.

Филмографија југословенског филма 1945 – 1965, Београд 1970.

Igor Fisković, *Reljef kralja Petra Krešimira IV*, Split 2002.

Anri Fosion, *Život oblika*, Beograd 1964.

Pjer Frankstel, *Studije iz sociologije umetnosti*, Beograd 1964.

Arnold Hauser, *Filozofija povijesti umjetnosti*, Zagreb 1963.

G. V F. Hegel, *Estetika I – III*, Beograd 1970.

Annette Luiza Heitmann, *Die Genesis der Ikonologie*, 2007.

William S. Heckscher, *Geneza ikonologije*, у: Aby Warburg, *Ritual zmije*, Zagreb 1996, 125.

Janez Höfler, *Uvod v slovensko umetnosno zgodovino s bibliografskim pregledom, dopolnitve 2006 doc*. Dr Matej Klemenčič, на www.ff.uni-lj.si/oddelki/umzgod/uvod.pdf.

E. D. Hirš, *Načela tumačenja*, Beograd 1983.

Isidor Cankar, *Uvod u umevanje umetnosti: Sistematika stila*, Ljubljana 1926,1959.

Isidor Cankar, *Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi*, I - III, Ljubljana 1929 – 1951.

Cassirer, *Ogled o čovjeku*, Zagreb 1978.

Aby Warburg, *Talijanska umjetnost i internacionalna astrologija u palači Schifanoja u Ferari*, y: Ideal, forma, simbol, Yagreb 1995, 179 – 233

Aby Warburg, *Portretizam i firentinsko građanstvo*, y: Ideal, forma, simbol, Yagreb 1995, 179 – 233

Aby Warburg, *Ritual zmije*, Zagreb 1996.

Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, 1999.

Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin 2003.

Edgar Wind, *The Eloquence of Symbols*, Oxford, 1993.

Андреј Вујновић је рођен 1954. у Ријеци. Основну школу и гимназију завршио је у Госпићу. Историју уметности и филозофију је дипломирао на Филозофском факултету у Загребу 1978. године. Започете магистарске студије у Сплиту и Загребу наставља на Филозофском факултету у Београду, на Одељењу за филозофију. Магистрирао је 2008. године са темом *Значење слике у византијској естетици* 2008. године.

Од 1978. до 1982. године предаје историју уметности у Средњошколском центру у Госпићу. Од 1982. до 1987. кустос је Музеја Лике у Госпићу. У периоду од 1983. до 1988. организује и води изложбу Лички ликовни анале. Од 1987. директор је Музеја Лике у Госпићу и Спомен-подручја Никола Тесла у Смиљану. Од 1985. до 1990. обнавља сталну поставку у Теслиној родној кући, а при Музеју Лике оснива Ликовну галерију. Аутор је њене сталне поставке. Организовао је и био аутор више монографских изложби међу којима и изложбе дела Николе Машића, Јосипа Рачића, Мирослава Краљевића, Иве Шебаља и Мирка Почуче. Истраживао је и споменике медијевалног периода са подручја Лике.

Директор у оснивању Међуопћинског завода за заштиту споменика културе у Карловцу постаје 1990. године. Од средине 1990. ради као стручни сарадник Завода на изради културно-историјских подлога за поједине споменике и споменичке целине са подручја деловања завода: Лике, Кордуна и Горског Котара.

Од 1991. године запослен је у Историјском музеју Србије у коме као музејски саветник руководи збиркама знамења, реалија те средњеveковне и примењене уметности. Координирао је послове на изложбама *Службено одело у Србији*, *Први српски устанак*, *Други српски устанак* и *Крунисање српских владара*. Аутор је изложбе *Икона – српска духовна и историјска слика* и изложбе *Карађорђевићи и Обреновићи у збиркама Историјског музеја Србије*.

Од 2001. до 2007. године био је директор Историјског музеја Србије. У периоду од 2002. до 2005. године био је председник Музејског друштва Србије.

Аутор је више објављених научних радова и прилога.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани -а Андреј Вујновић

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Допринос Светозара Радојчића методологији српск е историје уметности

резултат сопственог истраживачког рада ,

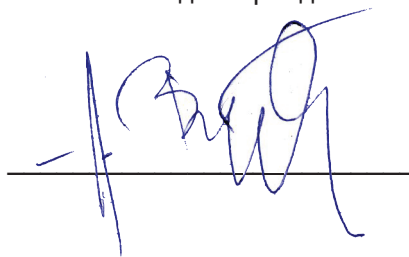
да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа ,

да су резултати коректно наведени и

да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 14. априла 2014.



Прилог 2.

Изјава истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада

Име и презиме аутора Андреј Вујновић

Број уписа _____

Студијски програм _____

Насл ов рада Допринос Светозара Радојчића методологији српске историје
уметности

Ментор др Предраг Драгојевић

Потписани _____

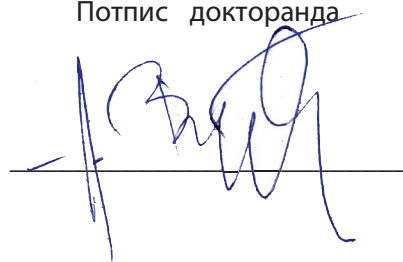
изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду .

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке , у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 14. априла 2014.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом :

Допринос Светозара Радојчића методологији српске историје уметности

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао /ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио /ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, _____

Потпис докторанда

