

ЈЕРЕЈ ЛАЗАР

Српско средњовековно сликарство и будућност српског сликарства

Светозар Радојчић: СТАРО СРПСКО СЛИКАРСТВО, Београд 1966.

Више је од једног столећа како испитујемо своје старо сликарство средњовековне Србије. Само, дуго ти почетци у првим деценијама прошлог века нису били ни систематски ни нешто нарочито интензивни. Али уз општи развој имамо све више времена и средстава да се посветимо и овом питању. Страни историчари су се за ово сликарство такође врло брзо почели да интересују. Наш интерес за њега је био такође све већи. Разумљиво је да ми нисмо имали одмах стручњаке који би то испитивање предузели са потребном пажњом. У много чему после ослобођења од Турака била нам је потребна помоћ са стране. Њу смо добијали. Били смо, исто тако, потпомогнути и у стручном систематском предузимању првих корака у испитивању дела наше средњовековне културе, као и сликарства. Када је, на пример, историчар уметности и археолог Артур Евенс објавио допис у „Манчестер Гардијану“ о путу по Србији и Македонији, који су пренели 1881. год. код нас листови „Српска независност“ и „Србадија“, у којем је толико нагласио „колико су се дивно одомаћили византијски облици уметности на словенском земљишту“, као и колико су „достојни сваког упоређења са производима првих италијанских сликара...“ сигурно је

да смо већ тада, не само у уском кругу интелегенције већ и у ширим масама, пожелели да имамо једну добру студију о нашем сликарству; једну историју сликарства као део наше националне историје. У тим данима првих напора у организовању нове државе несумњиво да нам је то било потребно. Није се ту радило само о једном националном сентименту, већ је било нужно имати што више обавештења о нашем развоју у току средњег века у упоређењу са најразвијенијим друштвима тога времена.

Пожелела је то несумњиво и светска културна јавност, јер речи енглеског историчара уметности Евенса биле су пуне једног одушевљења, једног открића, за које он није штедео речи највише оцене; овај ентузијаст лепоте је у том свом допису писао такође:

...смам да тврдим да се без познавања ових скривених споменика у срцу Балканског полуострва не може разумети ни сам велики препорођај уметности у Италији; пошто сами производи Микел Анђела, колико видимо, ни по изразу ни по лепоти не надмашују слику васкрслог анђела на зидовима краљевско-српске задужбине Милешеве! Да се у овим црквама читав капитал вероиспо-

ведног и историјског знања уми-
ва и најпростијем сељаку, без
икакве књиге. То беше језик ко-
јим се Свети Кирило први пут
служио да покристи варварске
Словене, па то је језик, који они
ево разумеју и у овим несрећним
данима својим... Овде је место,
где се грле српско православље и
српско родољубље, јер одмах до
икона светаца и мученика цркве
стоје слике старих краљева и ца-
рева српских — славом као кр-
ном увенчаних — јер не беху ли
они оснивачи ових светих места
и браниоци ове исте вере?"

Ко је могао, заиста, у нашем дру-
штву, читајући ове редове енглеског
научника, а да не пожели да већ не-
мамо једну добру историју овог жи-
вописа. Истина је да смо и већ пре
овог извештаја неколико деценија
нешто већ чинили на овом пољу, али
не колико нам је то било потребно. Да-
нас осећамо да је оваква једна оцена,
која се појавила у том времену, 1881.
год., постављала пред нас задатак
као моралну обавезу — што пре до-
ћи до једне добре историје старог
српског сликарства — пожелели су
то исто толико и сви други, сви на-
учници или испитивачи развоја свет-
ске културе. Најзад смо је добили.
Можда смо је дуже чекали него што
нам се то може опростити. Али, ову
историју коју сада имамо кроз рад
др Св. Радојчића, својом вредношћу
у једном погледу заиста и оправдава
то чекање. Оно је важно не само за
историју сликарства, већ и за позна-
вање низа других аспеката нашег
живота и рада, у прошлости, у сред-
њем веку. У том смислу онда важ-
на је исто толико и за наш данаш-
њи напредак. Јер, ово дело, видеће-
мо, има на првом месту свој практи-
чан однос не само као руководеће
у историји наше уметности, већ и
као извор познавања дубина наше
колективне свести, наше борбе, у
тајни историје, за поседовање на-
ционалног идентитета, његовог из-
грађивања, његовог спасавања, јер
се тај идентитет често доводи у пи-
тање. Исто тако, или на првом мес-
ту, дело је стимулативно, јер постав-
ља низ питања а која треба још да-
леко дубље сагледати и дати извеш-
тај о томе. Са те стране и задржа-
ћемо се на овом делу; управо, на
том моменту историје развоја орга-
низације наше свести као народа,
или на организовању структуре ње-
гове акције која налази свој израз у

уметности; што се постигло кроз ус-
војену норму владања и понашања
у оквиру једне естетике, као аспекта
једног психолошког и културног об-
лика. Јер богослова оваква историја
мора да интересује на првом месту
због тога колико се види из ње да
је Црква била интегративна снага
или главни покретач, организатор,
структуре једног теоретског мишље-
ња или погледа на свет. Видимо из
ове историје како је тај поглед који
је Црква утврђивала и код нас ос-
нова једног културног и психолош-
ког система, прагматистички конач-
но толико успелот у синтези теорет-
ског и практичног; или из ове исто-
рије наше старе уметности видимо
колико је Српска Црква, даље, од
времена Св. Саве увек била морални
и интелектуални инспиратор револ-
та против старог. Она је увек успела
постављала наше друштво у правцу
једне ванредне перспективе, такве
на којој се природа и правац развит-
ка крећу увек нечем до тада неос-
твареног, или скоро непознатог, али
сигурно доброг, или тога што зове-
мо прогрес; нешто у шта наше дру-
штво никада није имало разлога
да изгуби поверење када је у питању
његова Црква.

Ми то све веома лако пратимо
кроз ову историју наше уметности,
кроз њене фазе развоја које је др
Радојчић поставио је оквир тројич-
ног процеса јединствено иманентног,
монументалног, наративног и деко-
ративног стила; сликарства које мо-
жемо да пратимо да се развија као
„српско“ кроз развој или почетак на-
ше борбе за организацију и своје
државе. У том погледу ова историја
др Светозара Радојчића није потреб-
но да кажемо да је и необич-
но важна такође и за нашу нацио-
налну историју, историју политичког
развоја. Због тога ми бисмо заиста
много пропустили у нашем друштву
уколико појаву ове историје не про-
pratимо и оним погребним дијало-
гом који мора да се води између ис-
торичара као научника и уметника,
али и богослова. У том погледу опа-
жање и подстицање дијалога између
историчара и уметника, од познатог
стручњака за уметност, Џон Хејла,
необично је пригодно уз овај при-
каз: Јер нам Џон Хејл каже:

Историја уметности као посеб-
на дисциплина од необично вели-
ког је значаја за историчаре. Али
историја уметности као и свака
друга дисциплина или грана исто-

рије подложна је променама које су везане за опште помодне тежње једног доба. Историчар у сваком случају може да се нада да ће кроз открића историчара уметности бити потпомогнут у свом продору коренима предмета који испитује, али исто тако и он кроз свој рад потпомаже историчара уметности, а нарочито кроз ове веће и веће интересовање историчара за социологију, економску историју, као и психологију историје... Можемо да прихватимо теорију уметности ради саме уметности, али смо неодлучни да ли можемо да прихватимо теорију уметности ради саме историје уметности... Јер историчар једне епохе очекује помоћ са свих страна да би одговорио на низ питања. Шта су људи осећали у то време када су посматрали природу... какво је било њихово реаговање на тадашњи свет? Колико су они тада поседовали чисто естетског задовољства у контемплацији света у којем су живели, и колико се оно разликовало од емоционалног или практичног или религиозног задовољства? Зашто и због чега су људи једног времена тражили уметност? Шта су очекивали од ње? Естетско задовољство и радост? Визуелно сведочанство једног интелектуалног погледа на свет? Одакле су долазили захтеви за експериментисањем... Шта је било одлучујуће за прихватање једног признатог стила? Колико је тај стил био даље усвојан од оних који су радили на књижевности, музици, или било којим другим интелектуалним пројектацијама? Колико се могу пратити паралеле између начина мишљења људи и начина на који су они срећивали своје чулно опажене датости? ...Каква је била сврха отварања једног уметничког дела, и какав је био ефекат њихове појаве?... Историчар мора да зна такође и о многим другим људским потребама које су на овај или онај начин биле везане за уметност...? Али исто тако и историчар уметности очекује низ одговора или података од историчара...

Ма колико се овај познати критичар с правом жалио, цитирајући и друге експерте на овом пољу, да до сада још у потпуности није успостављена одговарајућа координација

између историчара и уметника ипак велики прилог нашим историчарима и историчарима опште светске историје, даје наш историчар уметности, јер део историје уметности који он приказује несумњиво да је од првокласног светског значаја за општу историју културе. Међутим, лако запажамо колико у дијалогу између историчара и уметника има оног материјала који је директно везан за богословске послове, тако да цео овај дијалог не би могао да има своју пуну научну основу без богослова односно његовог учешћа у њему.

Учешће богослова у овој дискусији је заиста драгоцено или нужно, утолико нужније данас када све више и више имамо жалби да све више и више осећамо колико је заиста тешко доћи до „једне тачне или јасне визије прошлости“, на шта се на пример жали и историчар I. X. Плато. подвлачећи да је заиста тешко доћи до једне тачне или поуздано написане историје, и да Хенри Форд није био неправедан када је оптужно писање историје да је „све то којештарија“, јер и поред тога што је за последњих три стотине година и на пољу историјских студија дошло до значајно револуционарних промена, исто толико револуционарних као и на пољу природних наука, технологији, ипак један еквивалент на пољу историје као науке не постоји као равна револуцији на пољу технологије. Плато налази да се ова чињеница мора жалити и о њој мислити јер, суштински, ипак то су историчари, њихово осећање историјске реалности и узрока историјских промена, који су најодговорнији за васпитање и информисање маса; њихови „гласови у том погледу морају бити најчистији или најпрецизнији између свих других гласова“.

Са овим мислима онда или кроз ове ставове богослов и прилази овој студији др Светозара Радојчића, једном великом делу које је дуго очекивано, скоро читаво једно столеће, због чега је његова одговорност још већа. Ми га поздрављамо због тога са радошћу, јер је заиста дело, чије податке жељно очекују представници низа савремених научних дисциплина у нашем друштву, а исто тако и општи читалац у својим недељним поподневним часовима одмора када му је потребна лепота, или мир који делује из ове уметнос-

ти фресака и икона, из хармоније њених боја, али и доктрине учења Цркве одакле она произилази.

Општи утисак који се добија у читању овог дела јесте пре свега један диван утисак о нашем развоју, од монументалног почетка, стварања своје државе и дефинитивног обликовања свога идентитета, према најпросвећенијим и најразвијенијим народима тога времена. У том времену онда и почиње наша уметност, за чији стил др Радојчић каже, са толиког оправдања, да је „монументални“, чија „експресивност нарочито избија на искусно цртаним фигурама...“ где су још „плебејске физиономије... веома карактеристичне“... али у „сјајним декоративним сценама са златном позадином“, ликовима из којих „избија богатство интензивног унутрашњег живота... а из уздржаног колорита боје...“. Тако да већ одмах од почетка из ове историје пратимо свој успон, залег ка „светлости“ коју „животиње не могу да виде“, како се то већ Доментијан изразио, али и кроз сталну борбу између старог и новог, јер „ново“ увек на неки начин постаје „старо“ којег увек онда прати и период тражења новог, новог стила. Ово заиста треба подвући, то др Радојчић и чини, негирајући на тај начин оно већ доста потрешно утврђено гледиште како је и колико византијска уметност статична и без промене у свом стилу, што веома површно посматрачу тако може да изгледа. То су запажања од посебне важности, као и анализа развоја нашег „интереса за естетске вредности слике“ који се развија или „расте у српској монументалној уметности постепено од четрдесетих година XIII века и досегао врхунац седамдесетих година истог столећа“, као и праћење свих оних детаља из којих се коначно види већ и добро позната истина како су и „српски и италијански мајстори подједнако зависили од неких византијских атељеа из прве половине XIII века“. То се све запажа из прецизних аналогија из огромног познавања једног не тако уског поља; а на многим местима где се није сигурно оставља се проблем, само ванредно лепо постављен, а са оправданим и сигурним истицањем колико је наш човек тада већ био развијен и колико је ценио и уживао у лепоти:

Кад год се у српској књижевности XIII века пише о сликар-

ском украсу цркава, увек се спомиње само његова лепота; никада се аутори не упуштају у истицање или тумачење идејне садржине слика. Скоро је тешко схватити како је могла у дворској уметности једне младе династије да се створи атмосфера за развој искусног и префињеног сликарства. Стил сопоћанских фресака није сазрео у Рашкој, али је сасвим сигурно да су — за сада — баш сопоћанске фреске дела највишег домета у монументалном сликарству XIII века не само у средњовековној Србији него и на целом подручју византијске уметности тога периода. Игра случаја је хтела да се најлепши цвет ове класичне интернационалне уметности сачува у Сопоћанима, у срцу Рашке. Сопоћанске фреске не прелазе само географске оквире своје националне средине, оне у исти мах, сасвим програмски, излазе из граница остале средњовековне уметности овог доба. Класично схватање слике избија у Сопоћанима тако снажно и свеже, да се сопоћанско сликарство у целини никако не би могло мерити средњовековним мерилима.

Оваквих закључака који носе у себи ванредне описе али и да нас остављају каткад, или често, пред питањем, или низом питања, извесне несигурности, има доста. То је оправдано с једне стране, али говоримо о томе да заиста има нечет што се и тешко или никако не може да прихвати у овој доброј студији наше средњовековне уметности. На првом месту када је реч о њеном континуитету или односу са антиком, дохришћанским периодом, или о консеквенцама тврђена др Радојчића колико је „цариградски двор био снажан центар античких уметничких традиција“ или колико у њој „све подсећа на хеленистичко сликарство“.

Међутим, треба пре тога рећи од коликог је значаја ова студија о старој српској уметности, односно сликарству, када су у питању други аспекти ове уметности: документација о њеном развоју, њеној вредности као уметности, о нашем националном прилогу овој интернационалној уметности, о променама које су у њој настајале, о прелазним стиливима, датирању тих прелаза, о мешањима тих стилова, тежњи ка „напредовању“, на пример, како „аријске

фреске изненађују својом принципијелном вредношћу", у којима се још осећа „старо“ предходни „стил“, али уз тражење новог, или о „реакцији на стари сопоћански, светли, монументални стил раскошног колорита“ колико је била најјача у Пећи итд. Ту има заиста монументалних описа у целом том погледу развоја нашег сликарства од овог „монументалног стила“ (1170—1300), преко „наративног“, посебног периода стила нашег сликарства који се развијао од 1300 до 1370. године, или „Милутинове епохе“ у којем је наша „утака мица са Византијом дала своје племените резултате“, али у којем је увек присутно „колебање између нових и старих схватања“, увек присутна „узнемиреност новог тражења“, при чему квалитет нашег сликарства не опада, већ само мења свој облик, свој изражај. Она се у овом новом стилу задржава на причању. Ту су циклуси из овоземаљских догађаја Спаситеља, до детаља испричани, са акцентом „враћања човеку и разуму“; тако да у Богородици Љевишској у Призрену имамо један од најлепших и најопширнијих циклуса Крштења у византијској уметности из раног XIV века“, или, како нам каже др Радојчић, да оно што смо добили у техници фреске у Краљевој цркви у Студеници, у Бијелом Пољу или у Грачаници „без претеривања смело би се тврдити... да репрезентује највиша достигнућа цариградског сликарства из раног XIV века..." при чему:

„Сва тајна њиховог високог квалитета лежи у примени старог правила класичне уметности: што познатији, што свакидашњији мотив оплеменити новом уметничком обрадом. Строга дисциплина нове уметности била би прожета фанатичким убеђењем да је лепота правило срачунато умом, правило које облике и боје сређује у нарочито јасне односе. Та логичност имала је своју религиозно-философску основу у идеји о постојању узорне вечне уметности, која је одраз „неизмењивог савршенства"... Обе велике фреске у Краљевој цркви. „Рођење и Ваведење Богородице“ спадају међу најлепша дела нове цариградске уметности, у којој је смишљена конструкција сцене изведена са заиста математском доследношћу."

Ми се нећемо овде задржавати, односно није потребно то ни истичати, на оним ванредним описима

детаља ових фресака, где сама „лирска интерпретација“, коју др Радојчић налази у овој уметности, прелази у ствари и на њега, и он са истом љубављу средњовековног сликара „лирски“ описује сликане декорације „надземаљске хармоније“ по зидовима наших храмова; као и колико он оправдано истиче како „наши сликари колирајући узорне разних концепција и квалитета — редовно их оплеменењују својим финим и у исти мах снажним и сензибилним колоритом". Ова чисто лична нота или субјективни суд др Радојчића долази највише до изражаја у његовим описима „новог елитног високог стила моравске школе" којег он у овој својој студији обележава и као „декоративни стил" (1370 — 1459).

У опису овог новог „декоративног" периода наше уметности др Радојчић нам је дао ретко налазну описе једне велике уметности. Тако да кроз ове последње странице приказивања наше старе уметности ми све више осећамо у овом делу не само историчара уметности већ и једног надахнутог уметника који је лагано, али толико сигурно уз сазревање наше уметности, уз тражење њеног развоја, такође и сам постајао песник, обожавалац лепоте, уметности ради уметности, потпуно занемаривши све друго, што би било и неопходно да буде истакнуто. да би се ова уметност и њена лепота осетиле у пуном њеном интегритету. Та тенденција да се овде види само „сликарство" лагано се развија у овом приказу нашег старог сликарства; у почетку ове студије, мисли и наговештаји њених првих страница, обећавају необично много и филозофу историје, и социологу, и историчару, и метафизичару, и богослову да коначно уз свако високо цењење ерудисије аутора, прецизног познавања материјала из историје нашег сликарства, ово дело ипак коначно највише одушеви песника.

Тешко ће ико моћи да се уздржи после читања овог последњег одељка о „декоративном стилу" елитне високе моравске школе а да сликарству из овог периода не прилази у будуће са далеко више, не само пажње, већ једног посебног страхопоштујућег одушевљења. Он и не мора да га види, ни фотографске снимке којима др Радојчић пропраћа свој текст, а у могућности је да у потпуности „види" сву лепоту стила ове уметности. Она се заиста овде

може да „посматра“ и кроз речи, кроз опис. Има у том опису импресионистичке задиханости, па кроз то и оних супротности које увек прате наша расположења када не тражимо корене стварима већ их само посматрамо кас игре лепоте за радост чула. Нажалост, тада се занемарује она интелектуална и морална основа лепоте, која се само онда покушава да види као „лепота“, и само као таква да истакне:

„...раваничко сликарство нити поучава, нити открива мистичне тајне — оно једноставно фасцинира лепотом.

.... На први поглед, скоро изненађује весела, пријатна визија света коју дочаравају мајстори раваничких фресака. Могло би се очекивати да ће макар сенка тешких времена, насиља, вечитих ратова, пасти на ово ведро сликарство — међутим, оно је остало као уметност нетакнуто; сме се рећи као блистави антипод свим тегобама животне реалности. Раваничке фреске као прави израз елитног моравског стила не утапају се у просечност византијског сликарства из касног XIV века; оне су очевидно сазреле у некој доста изолованој, високо културној средини сасвим одређених уметничких идеала и традиција. Новости моравског стила су релативне, нова је само свемоћна тенденција ка улепшавању свега и свакога. ... Моравски стил је први самостални стил старе српске уметности, изазван и створен унутрашњим импулсима домаће средине. И моравски стил је грана интернационалне византијске уметности и кроз њега струје токови општих тенденција, али се они у Србији кнеза Лазара, С. Лазаревића и Бранковића ипак кристалишу у сасвим посебне веома оригиналне облике....”

Др Радојчић запажа, и то истиче, да у раваничком сликарству, а што је карактеристика живописа целе моравске школе, како нам он то сам оцењује, постоји једна „неспособност, заједничког, директног комуницирања са небом“ ... али и да „чудан ред влада ... у сложенем цртежу моравских рељефа... где је фантазија пригушена логиком ... у којима се истиче како је сваки неред, хаос, свака бесмислица дело ђаволово, а да монах мора тежити реду, хармонији, углађености...”

Али у овом налазимо и овај закључак:

„Усамљена уметност Каленића очевидно је сликарство усамљеног друштва које је припремљено очекивало свој крај. У немоћној лепоти каленићких фресака била је ухваћена као у огледалу сва трагика идеала касног српског ритерства: елеганција, дискретна декоративност, суптилни смисао за одмерени став и гест — 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.”

Ово истицање „неспособности“ комуницирања „са небом“, као карактеристике „живописа целе моравске школе“, али и „огледања“ у „немоћној лепоти каленићких фресака“ тежња за „пресељењем... на сигурно небо“ није нека научна омашка запажања већ верујемо пре да је то једноставно противуречност саме чињенице присуства у човековој свести сталне борбе веровања и неверовања. У том погледу онда песничко посматрање ове уметности појављује се често да иде далеко испред научног. Што је и логично када је у питању уметност, али када су у питању корени те уметности, у којој толико много учествује и интелект, онда се морају ставити примедбе, које опет траже и рационалистичко приступање овом предмету. Тако да ове противуречности које налазимо у овом делу морају да буду и предмет научног истраживања. Ове противуречности не морају да буду ствар приказивача ове уметности, нека врста омашке, већ просто оне избијају из самог живота као његова чињеница.

Ми бисмо могли да убројимо ово дело у класична дела наше културе. Такво смо га и очекивали. Али због једног начелног става који се провлачи кроз ову студију, колико је он научно оправдан, постављало би се питање колико смо тачно обавештени о једној суштинској карактеристици наше уметности.

У том погледу богослов би онда приметио да од почетка до крај кроз ову студију се боре две тенденције, при чему, насилно би требала да надвлада једна, коју, добија се такав утисак, Др Радојчић по неком заузетом ставу, који му потпуно не одговара, жели да прикаже као оправдану. То је однос према антици и присуство антике у нашем сликар-

ству, односно византијском уопште. То је усвојен став. Он се као насилан толико осећа и само теоретски намеће, да лако запажамо да он и није оригиналан, односно да не лежи у самом контексту целог овог рада. Тај став, о „присуству“ антике у византијском сликарству, већ је раније истакнут код извесних приказивача ове уметности. Тај став др Радојчић жели на неки начин да подржи, и то је оно што јако смета овом делу. Истина, ту има и других ставова за које не бисмо могли да кажемо ништа друго до, према речима Џон Хејла, да припадају променама у историји уметности као и у свакој другој дисциплини или грани историје а које су везане за „помодне тежње једног доба“. У данашњем нашем интелектуалном поднебљу, у којем се покушава у оквиру једног филозофског става, да одрекне Цркви поверење као основе у изграђивању или развоју, да је без оних потребних животних облика, као да се овај став назире, овде онде провлачи, у овој студији. На пример, постављање идеје „дворске школе“ насупрот „монашкој“, клерикалној, као и да је „монашка школа“ била пригушена тваторством династије“ у својој борби за афирмацијом, итд. научно уопште не може да се оправда. Богослов тражи детаљнију ревизију оваквих ставова, јер су они више закључци које условљавају савремени облици мишљења а не чињенично стање, или оно како је стварно било. Наше друштво у средњем веку као и сва друга развијала су се у свом интегритету кроз симбол династије, владара. Он је био симбол и интегративна снага, идентитет нације. Он је можда био деспот, али и најпросвећенији, јер је истицао своју веру у Св. Тројицу; али деспот због неразвијености коју је требало просветити том истом вером у Св. Тројицу из које се и рађала уметност кроз коју су се приказивали ликови са богатим „интензивним унутрашњим животом“. То је био нужан облик живота тадашњег времена. Јер је све било томе подчињено, развоју унутрашњег човековог живота. Огроман значај се у том погледу осетио у религији, у религији Откривења. Због тога се борило и за слободу и интегритет нације, јер кроз њену слободу овај се циљ брже постигао. Монаси у Цркви имају своје посебно место и службу. Несумњиво да њихов начин

живота и посебан спољни израз, заиста, налази и своје место у уметничком изражавању. Али о неком раздвајању „дворске школе“ и „монашке“, па и непријатељству, притишвању, једне од друге, воли у развојној линији тенденцији негирања код ове уметности моралне и интелектуалне инспирације Цркве. Клерикализам, ако се уопште може о њему говорити, био је сасвим нешто друго у средњем веку а сасвим нешто друго данас. То што реч клерикализам данас асоцира, када о томе говоримо, није постојао кроз рад Св.Саве. У том духу онда, у овој развојној тенденцији, за коју не бисмо рекли да је ствар идеолошке опредељености, већ просто усвојен облик мишљења, разумемо у овој студији и овакву реченицу: „Рационални однос уметника према стварности био је у Пећи нарушен изразитом верском тенденцијом“. Када др Радојчић примећује „у начелну сликања пећког мајстора“ да се осећа како се он стално „колеба о пишућу час изглед виђене, час замишљене стварности“, несумњиво да је ово ораз једног психолошког питања колико приказивачи наше средњевековне уметности признају, или колико се колебају у томе, да је Црква, као Откривење, један посебан инспиратор једне посебне уметности, нечег заиста новог, што условљује једну потпуну нову организацију човековог ума кроз коју се рађа нови свет са целокупном својом науком, технологијом или социологијом.

Ово се питање још више поставља када историчари уметности разматрају или покушавају да разматрају присуство антике или античких елемената у хришћанској уметности. Нешто што је на неки начин јако истакнуто и у овом делу, шта више аутор је учинио и покушај да га потпуно и схвати или разуме у њеном оквиру, оквиру уметности дохришћанског периода, и због чега нам и каже да он нашу уметност и не назива „средњевековном“ до 1453. године већ „старом“, јер све до краја стила који он описује као декоративни, а који је и последња граница развоја нашег живописа, како каже др Радојчић, присуствује антика, дохришћанско у уметности у нашој уметности, а оно „што долази после не може се упоредити са првим периодом цветања“ ту више нема антике, хеленистичке свет-

лости, па се тек онда може описати и као „средњовековно“. Један необично чудан закључак, убачен, поново кажемо, заиста се осећа колико и неоправдано, насилно.

Задржаћемо се сада на томе, истина то би била само напомена, јер то тражи далеко ширу и дубљу анализу када је у питању античко наслеђе у хришћанској уметности. За сада бисмо се само осврнули на ово питање, оно се на свој начин оштро поставља у овој студији. Јер нам њен аутор често подвлачи нешто, слично, као, на пример, у оваквом тврђењу: „Уметнички, милешевске фреске теже да преко касно-античких решења продру до хеленистичке ведрине...“; или, слично, када је у питању сопоћанско сликарство: „Тај поглед уперен у трансцеденталну светлост, у рајске лепоте, зауставио се — у уметничком стварању — много ближе на остацима хеленског сликарства“. Истина, и поред тога што нас изврсно др Радојчић води кроз своју анализу, подвлачећи колико смо се често „освртали у прошлост“, али да никад нисмо при томе „старе узорке механички или објективно понављали“, ипак смо у недоумици када је у питању антика или хеленско сликарство колико се оно у овој студији појављује као „подкултура“ нашег сликарства средњег века или византијског уопште, управо колико? Добија се утисак да је то сувише наглашено и у тенденцији једног посебног континуитета који се не оправдава. Сличност се у погледу извесних облика сцена, извесних наговештаја симболике која је била наглашена у митологији из времена припреме „рода људског за дочек Спаситеља“ може на овај или онај начин да проналази, као код студеничких мајстора у Краљевој цркви, на фресци Рођења Богородице у којој је „остало нешто од оне атмосфере породичне собе која се виђала на сликама рођења античких богова, нарочито Диониса“, или да је „почетна идеја продубљивања простора са ниским кулисама директно позајмљена из помпејског сликарства“, итд. Али колико су то сличности формалне, ствар формалности језика, оним којим су на пример говорили антички филозофи, Платон или Аристотел, и свети оци, у том случају сличности ствар је дубљег разматрања, као и кад је у питању језик, али то ипак коначно нема никакве везе са новом култу-

ром која се рађа кроз дух Цркве. Ниуком случају не бисмо могли заиста да говоримо о неком непрекинутом континуитету, или антици као подкултури у моралном и инспираторском смислу нашем сликарству, и поред тога што су свети оци, као и византијски цареви, на свој начин одржавали везу, па и цењење, старе антике, њених достигнућа, што ми и данас исто чинимо. За свете оце Сократ, Платон, Аристотел били су и они које је „Дух свети додирнуо“. Међутим, и поред тога што се у овој студији др Радојчића упознајемо са процесом развоја губитка нашег контакта са антиком „преко раскошне свечаности фресака из прве половине XIV века“, или са том антиком која је била и „основа нашем монументалном сликарству“, које престаје са развојем новог у Поморављу, и која се „није више могла поново успоставити“, јер је реакција на обожавање антике, у оквиру византијске културе,... избила у средњовековној Србији у племићким редовима... у провинцији у средини племића који су се осилили у време њиховог партикуларизма“, ипак утицај антике траје према др Радојчићу све до 1459. год. тј. до коначне пропасти наше средњовековне државе, када и престаје развој „наше старе уметности“ и почиње тек средњевековна. Овај став треба да буде и основан у овој студији, јер је њен циљ или „основна тема“, како нам каже њен аутор, „тема историје старог српског сликарства: историја уметничких схватања и начина сликања, најмање до сада обрађивана“, па због чега се нада да ће у овој својој студији „дати много садржајније резултате него што је дало досадашње описивање иконографске садржине која је често понављана, иако је у разним временима сликарским сасвим различито уметнички тумачена“, нешто у чему је заиста др Радојчић толико успео; али када је у питању антика, у овој студији смо добили један велики подстрек преиспитивања тога става, или покушаја да се оправда наслов ове студије „старо српско сликарство“ а не средњевековно, јер је „тек на прагу новог века српско сликарство, ближећи се своме крају, ушло у средњи век“, у оквиру „непрекинуте античке традиције на европском истоку“. То је једно гледиште или став у којем др Радојчић није усамљен. Садр-

жи у себи и једну сасвим логичну недоследност када је у питању антика, хеленска светлост, и наша моравска школа или „наративан стил“, или до којег датума онда можемо да говоримо о нашем „старом сликарству“. Овај став о „антици“ у нашем сликарству, овде се жели само да потврди и на нашем тлу. Он тражи преиспитивање и дубљу анализу.

Данас после низа пажљивог испитивања и већ неколико добрих студија са илустрацијама античког сликарства ми лако уочавамо дијаметралну разлику између античког сликарства и оног које долази са појавом Цркве. То је толика разлика да се о неком интимном континуитету са „хеленском светлошћу“ или „ведрином“ не може заиста ни да говори. Та разлика постоји на сваком пољу човекове делатности, а на пољу сликарства исто тако, можда, шта више ту се још то и јасније види, односно колико у свему па и на овом пољу Христова појава заиста представља центар историје.

Овде би била реч, када је у питању сликарство, о употреби боје или схватању смисла и вредности боје као средства човековог израза. Јер у том погледу, у погледу употребе боје, у разлици начина њене употребе, како је то чињено у антици и како у сликарству времена после појаве Цркве, јесте од суштинског значаја за разумевање сликарства уопште. То се одлично види и из студије др Светозара Радојчића; јер без боје или њене употребе то сликарство, које он назива „старим српским сликарством“, не би ни могао описивати или нам дати о њему ону извршну слику, коју нам је с једне стране тако живо приказао и заиста са толико великим успехом. Али употреба боје у антици и употреба боје у првим радовима хришћанске уметности две су потпуно различите ствари. Без те хришћанске употребе боје, без могућности распознавања оних посебних нијанси, оне специфичне хармоније боја, које толико карактеришу и наше средњовековно сликарство, др Радојчић нам не би могао да говори о **пластичности** тога сликарства, док нам га у исто време упоређује са анатичким или нам подвлачи колико је оно у „непрекинутој античкој традицији“.

Међутим, већ је добро познат резултат истраживања у погледу начина схватања или употребе боје у антици и у нашем хришћанском пе-

риоду историје, односно о прилогу хришћанства културној историји човечанства и у овом погледу, у погледу „боја“, Недавно је баш о томе писао и проф. Осборн, у Британском журналу за **естетику** (јули, 1968). Овај познати естетичар наглашава баш ту разлику, разлику у начину употребе боје код старих Грка и наше, било и са језичке стране али и у начину посматрања. То је једна научна анализа коју овај естетичар врши у тројичном оквиру **Нијансе — Засићености — Отворености** (светлости). Ови елементи у употреби боје, или доживљавању боја, били су потпуно непознати античким Грцима, каже проф. Осборн. Јер стари Грци нису били уопште развијени или нису знали за доживљај, односно, употребу боја у такође тројичном оквиру следећа три ступња: прво, боје као нечег **површинског**, или боје иза које око даље не може да продре, јер је ту боја више препрека; затим, друго, доживљај боје као „филм боје“, у које око може дубље да продре, као у плаветнило неба, нешто што може да се види спектроскопски или то су боје које се појављују у једној више бескрајној удаљености од посматрача, и треће, запреминске боје, које се могу видети у једној чаши отвореног вина, обојеном облаку, али у транспарентом смислу да ствари могу кроз њих да буду сагледане, или то су боје које прожимају „тродимензионални простор“ у којем се налазе. У оквиру овог тројичног начина доживљаја боје лежи и тројична карактеристика боја, **нијансе** у скали боја првене, жуте, зелене, плаве, при чему логички се не може разумети поредак нијанси, зашто је на пример зелена између жуте и плаве, итд; затим, као друго, као што смо рекли, **отвореност** боја, развој боје од тамнијег ка светлијем, што се и назива, каткад, скалом — црно-сиво-бела, или тамно-светла скала; и као треће, **засићеност** је аспект боје у оквиру којег можемо да говоримо о нијанси дистанцираној од анахроматског, безбојног, или сивог подручја (црно-сиво-белог подручја) једнаке светлости. Ова три елемента, каже проф. Осборн, снабдевају нас са једним јединственим системом координације при доживљају боје. „Топал“ или „хладан“ тон уобичајено се односи, при говору, на **нијансу**. Није потребно да указујемо на то колико се ова три елемента међу-

собно прожимају у смислу где је **нијанса** да се ту открива и **отвореност боје** али и њена засићеност, али ипак при свему можемо о овим елементима да говоримо и као о посебним карактеристикама боје. Важно је у нашем доживљају боје још и да обратимо пажњу и на њен двојни карактер у смислу њене светлости, као сјаја; то је карактеристика оне њене „друге“ особине — **отворености**; она се као **сјај** налази на површини објекта, разарајући или ломећи његову површину, на пример свила, или сјај каквог метала, или грнчарије; а друга страна ове „отворености боје“ као њене друге особине, поред прве **нијансе** и треће **засићености**, јесте **сијање**, када објект, обојен, прелива своју боју на своју околину, тј. када емитује светлост, као што то чини пламен. Међутим, лако се осећа да у овој **двојности „отворености“** боје лежи и прво њено лице — **нијанса**, као и треће **засићеност**. Тако да у свакодневном нашем говору, напомиње нас и на то проф. Осборн, када је реч о основним терминима боја, белој, црној, сивој, црвеној, жутој, зеленој, плавој, код сваке од њих, можемо да говоримо и о присуству овог тројичног елемента — **нијансе, отворености и засићености**. То је наше схватање боја.

Лако овде распознајемо структуру сотирологије Откривљења, структуру св. Тројице, али и двојност Другог лица, светлости света.

Међутим, код Грка, у антици, свега тога нема. Веома документовано нам то показује проф. Осборн; наводећи нам примере из свакодневног живота старих Грка, затим литературе, а и теорија њихових филозофа и естетичара. На пример, Сократа, Платона, Аристотела, али о томе сведоче и римски историчари, на пример Плиније, као и други, у старом грчком поднебљу се више обраћа пажње на предмет који се слика или сам цртеж, а на боју врло мало. Шта више, проф. Осборн нам каже да је старо-грчко схватање боје било на неки начин више детињско, обраћали су пажњу или истицали отвореност код боје, светлост, али без доживљаја или разумевања лепоте **нијанси**. Нијансе код њих уопште нема. Они само знају за главне боје. Доста дуго нису знали за жуту, тек су је доцније увели, у IV веку. Истина, они су знали за три тона у свакој основној боји, зеленој, плавој,

жутој, али ти су тонови били потпуно развојени, без нијанси, тако да код „Грка више видимо интересовање за квантитативну разлику а не квалитативну“ када су у питању разлике боја, више су обраћали пажњу на линију, цртеж, него на боју.

За богослова је ово несумњиво од посебне важности, јер он овде примећује оно што и у свему другом — дефинитивну разлику која настаје у сватању свега па и боје организовањем новог погледа на свет, јер и проф. Осборн примећује да тек од Плотина настаје теоретско ново схватање боје. Међутим, као што знамо Плотин је живео тек после низа великих и значајних хришћанских филозофа и учитеља. У математици, овде видимо, имамо исти случај као и у схватању или доживљају боје. Јер су Грци знали само за природне бројеве 1—2—3 — итд., управо и за то да је „један“ нешто што не може да се дели, **атом** који је, као што ми то данас знамо, дељив, управо да је средиште односа. Тројица у Јединици Јединица у Тројици јесте хришћанско начело. Видимо да су антички Грци исто тако поступали и у схватању или коришћењу боја, користили су их појединачно, без знања нијанси или њених лепота, једне боје као средишта других. Истина, Сократ и Платон осећали да су боје које сликари употребљавају веома несавршене, ограничене, према лепотама боја у свету вечности, у царству Божијем; сваки покушај да се човековим комбинацијама дође до савршенијих боја, према Платону, значило би игнорисање разлике између „божанског“ и „људског“, јер само „Бог има то сазнање да комбинује много у једно и да расточи једно опет у много“. Човеку то није могуће. Подсетимо се овде и на то да је Платон три века пред долазак Христов говорио да нема спасења људима док се сам Бог „скривен у тело каквог човека не појави међу њима“. Његовом појавом, видимо из ове анализе, човек успева да дође до тих савршених боја до којих није могао човек пре њега, али које је предосећао да негде постоје и почео да експериментирате са тим. То већ као наговештај налазимо, било као неразумевање али и као потребу, код дохришћанских римских историчара. Платон је антиципирао њихов неуспех јер је истицао да човеку није дато да дође до оних лепота које само постоје у другом свету,

свету савршених идеја и летоте, а не у овом свету сенки и пролазности. Али човек који је организовао свој ум према Откривењу, учењу Цркве, у томе је успео. Када имамо ово на уму сасвим је онда научно оправдано, колико и морално обавезно, ако би узели у поновно разматрање свај или низ оличних ставова у овој иначе, рекли смо, добро написаној студији, у којој се увек аутор колеба између две тенденције, али да не превлада морална или интелектуална снага Цркве као главни инспиратор ове уметности:

Аноними сопоћанских фресака негују сликарство класичне уравнотежености. У срећној констелацији у Србији краља Уроша I поклопиле су се визије замислишењег небеског света са приликама из стварности и са свађеном лепотом античког сликарства. Та усклађеност вере, живота и уметничких схватања дала је сопоћанским фрескама снагу у лепоти која је нашла своју садржину у религији. Лепота као омиљка божанског живи у XIII веку у Србији и у сликарству и у књижевности. Српски писци из XIII века, говорећи о црквеном сликарству, не спомину његову садржину већ „божанству лепоту“ и „прекрасне боје“. Никада касније у старој српској уметности није лепоти уступљено прво место, она је царовала на фрескама сопоћанског наоса; све што је касније под крововима исте цркве насликано, већ се морало да се подчини мудрости теологије.

Можемо ипак на неки начин да жалимо са чисто научне тачке гледишта колико се овде признаје заслуга „мудрости теологије“ свему оном што је створено на пољу сликарства и пре појаве сопоћанских сликара као и од њих самих. Јер ако се сам др Радојчић пита о неизвесности појаве сопоћанских сликара, откуда они међу нама, сигурно бисмо могли да одговоримо, на основу историјско-емпиријских аналоја, да су они ствар „мудрости теологије“ односно учења Цркве, вере коју је Црква проповедала кроз дисциплину догматских истина Откривења. Тако да уколико смо успели да добијемо у свом друштву такву и толико развијену личност, као што је Свети Сава, са толико богатим замахом наше изградње а са ослоном на догматику Цркве, онда сасвим ла-

ко можемо да разумемо и појаву сликара у Сопоћанима, и да њихова појава у нашој средини није ни најмање неко чудо већ само природан израз веома брзог иманентног развоја једног друштва које је усвојило теологију учења Цркве. Немамо онда више овде ни потребе да се задржавамо на томе, то је очигледно само по себи, да иза целокупног нашег психолошког културног система лежи или стоји као гранитна основа теологија Цркве, њени погледи или њено тумачење живота, ми према томе сасвим јасно или одређено видимо, без обзира на лично колебање аутора све студије, да је Црква била и на нашем терену основна или главна интегративна покретачка снага и теоретског мишљења када је у питању схватање лепоте или стварности уметности. Ово није онда толико важно због истине саме прошлости, већ због истине као истине која које таква треба да нам служи у перспективи будућности. Исто тако и у сликарству и његовој помоћи у даљем развоју нашег друштва или цивилизацијског напретка. Знамо да коначан циљ тога напретка није ништа друго до стално човеково усавршавање, његов унутрашњи развој. Ма колико то усавршавање изгледало релативно оно то ипак није када је у питању „производња“ људи са „богатим или интензивним унутрашњим развијеним животом“, јер тај богат унутрашњи живот и јесте коначан његов циљ, али он се за то мора борити и кроз борбу за слободне спољне услове који у велико слањавају или усложњавају такође тај његов унутрашњи развој. Пример су ликови људи са средњовекских фрески. Они нису увек светитељи, али су увек обрасци развоја: везани су за земљу, за све њене радости, за рад, за борбу, о чему нам баш те фреске и сведоче. Знамо да тог богатог унутрашњег живота и немамо у сликарству антике. Њу су могли, у неким њеним облицима да воле и људи из епохе Цркве, императори, волимо ту уметност и ми данас, али то је само један део живота, који мора да се допуњује „теолошким мудрошћу“, јер у „тој мудрости“ тек налазимо своје коначно довршавање. То је само процес стицања, а у чему нам помаже и ова уметност коју инспирише „теологија“.

Тај богати унутрашњи живот, констатују све више и сами критичари уметности, или га на свој начин пот-

врбују. биће нам све неопходнији, пошто нам савремени технолошки развој све више и више даје слободе или слободног времена. Због тога ће нам бити све више потребно уметности, као средства за постепени развој свог унутрашњег живота, али, потребно је да сагледамо и ту истину, да нема коначно највишег домета и у уметности без „теолошке мудрости“. Отуда је морамо наговатати. Када нам поменути познати стручњак за уметност Џон Хејл каже да историја уметности као посебна дисциплина има необично велики значај за историчаре, додали бисмо онда, важна је исто толико и за рад богослова, јер ако се указује на важност историчаревог осећања историјске реалности због њихове одговорности у васпитању и информисању маса, онда видимо из ове студије др Радојчића колико све то лежи у кругу Цркве и њене мисије.

Овде лежи и сав значај естетике Православне цркве. Она је видимо толико дивно али и толико практично средство лаганог или хуманог васпитања људи, кроз љубав према животу, ка ономе што је крајње. То се искуство сачувало у овој уметности. Због тога нам је ово дело др Радојчића толико драгоцене. Уколико изузмемо примедбе које смо ставили оно се заиста појављује у нашој средини као класично дело наше културе. Више од стотину њених страница не би могле да буду тако и толико надахнуто написане да сам њен аутор није дубоко, свесно или несвесно, у дубини подсвести самог тог **богатог унутрашњег живота** народа који је Црква развијала у његовом друштву вековима. Ово дело ипак се из тих дубина рађа. Лако је у њему открити оно што је страшно, што је на неки начин наметнуто, не од самог аутора овог дела, већ просто кроз једно гледиште ксјје постоји данас у извесним круговима и које тражи радикално преиспитивање. Када то не узмемо у обзир онда све друго што је овде написано, по надахнућу, тешко се може превзићи. Јер и ако је уметност једно посебно подручје оно суштински није само за себе ствар искуства, већ нешто додато искуству, а иза наше „старе уметности“ лежи ново искуство Цркве, исто као што то исто искуство лежи иза дела песника, на пример, Његоша или Настасијевића. Стоји баш као директно религиозно искуство, или опште народно и иза

Андрића или Црњанског; јер у суштини опет тог широког општег народног искуства стоји искуство или рад или борба Цркве за развој, за његову слободу, за богат **унутрашњи живот**. То у ствари и значи хуманизација друштва, и огромно је у том погледу искуство Цркве које она изводи и кроз своју естетику, сташавајући и данас човека, на пример, од мега-машине, аутоматизације. Јер коначно и ово дело др Радојчића тако лако сведочи о Цркви као огромној покретачкој снази која лежи иза наше културе. Овде онда није о томе ни потребно дискутовати, а не указује се за то ни научна потреба, јер је то јасно само по себи, да иваљеност развоја те огромне покретачке снаге Цркве није прекинут 1459. године, али ни тек тада настао. Он је на овај или онај начин био успорен, стагниран, у јачем сусрету са другим искуствима у преиспитивању, али континуитет који почиње или се развија кроз искуство Цркве у развоју човека, а онда и уметности се не прекида, и у тој еволуцији, еволуцији тога искуства, леже и нови прилози нашег сликарства или наше уметности као нечега увек што је ново, што се додаје томе искуству. Јер нам је др Радојчић тако ватрено показао тај развој, сталну борбу, и у стилу нашег сликарства, старог са новим, кроз цео средњи век, будући историчари уметности ћемо наставити са тим приказивањем..

Када нам при свему др Радојчић каже како се у завршној фази развоја ове уметности већ толико наглашава „религиозно“ и како се онда тим коначно потискује световно, он тим илуструје само што проф. Г. Метју каже и за целу „византијску уметност“ воште, да од 1400. године „световна традиција у византијској уметности је дефинитивно апсорбована у религиозној“. Међутим, нису ли то већ била настала времена невоља за Источно-православну цивилизацију и због чега је било сасвим природно што се свет овог друштва више повлачио у „религиозно“, а не да је то био резултат неке борбе између светог и световног или победа религиозног.

Због тога у дијалогу између историчара и уметника овде би се могле да ставе озбиљне примедбе и када је у питању предпостављеност сукоба између извесне „дворске школе и „монашке школе“ у нашем средњо-

вековном сликарству, а онда и друштву. Најбоље је антиципирао осуђу таквог суда поменути историчар А. Евенс када је рекао како се на српском живопису средњег века „грли српско родољубље“, јер „одмах до икона светаца и мученика цркве стоје слике старих краљева и царава српских... браниоци ове исте вере“. Јер било би то нешто против учења Цркве да се монаси или свештенство бори за неку световну власт у друштву, или да сви живе исти духовним или религиозним начином живота: али се може ценити и оно што сви не могу постићи, исти духовни узраст, посвећење или разумевање света као што сви не могу обнављати експерименте научника, или сликати али могу то ценити и указивати на вредност тога за уса-

вршавање човека, што је коначно ствар апсолутне слободе човека, неговог избора средстава за усавршавање. Уметност, такође, јесте једно од тих средстава. Из историје видимо и колико заиста драгоцено. Да се сачува та уметност, да је упознамо, велики је прилог дао нашем друштву др Светозар Радојчић. Међутим што се тиче суда др Радојчића о целини нашег старог сликарства „да је или потцењивана као просечна провинцијска школа, или је наивно прецењивана као „предходница ренесансе“, ми би се у овом случају више ослонили на суд Евенса“... сами производи Микел Анђела, колико видим, ни по изразу ни по лепоти не надмашују слику васкрслог анђела на зидовима краљевско-српске задужбине Милешеве.”