

Зоја БОЈИЋ

ЛИКОВНО И КЊИЖЕВНО И ЧАСОПИС УМЕТНИЧКИ ПРЕГЛЕД (1937–1941)

Апстракт У овом раду се разматра спрега две дисциплине, ликовне и књижевне, у писању о ликовним уметностима, на примеру програмских и есејистичких текстова и текстова ликовне критике различитих аутора објављиваних у месечном часопису *Уметнички преглед*, који је редовно излазио у издању Музеја кнеза Павла у Београду у периоду од 1937. до 1941. године.

Кључне речи: *Уметнички преглед*, Милан Кашанин, Светозар Радојчић, Павле Васић, Јован Дучић, Исидоре Секулић

Књижевно стваралаштво обухвата како такозвану лепу књижевност, *belles-lettres*, са њеним разноликим жанровима, тако и категорију коју ћемо овде, полазећи из перспективе методологија дисциплине историје уметности и у духу повезивања две дисциплине, да назовемо новим именом – *примењена књижевност*, послуживши се данас превазиђеним термином историје ликовних уметности. Та примењена књижевност укључивала би, поред других категорија и ван науке о књижевности, за нас значајне категорије књижевне критике и есејистике.

Једна од методологија која је заједничка књижевној критици и есејистици јесте њихов есенцијално компаративни приступ који је по својој природи такође основна и незаобилазна методологија дисциплине историје уметности и ликовне критике. Од средине XVIII века и писања Јохана Јоакима Винкелмана (1717–1768) (Винкелман 1764, 1996), методологије историје уметности у себе укључују методологију ликовне критике у оном њеном облику који је зависан од ширег историјско-уметничког разматрања.

Фундаментални и знатно старији пример таквог писања о уметности јесте такозвани каталог уметника и дела,¹ односно *Текст X*,² који чини саставни део обимне *Историје природе* римског писца Плинија Старијег, I век наше ере (Плиније 2011). Плинијев историјско-уметнички приступ је фактографски и подразумева име уметника, назив дела, период када је то дело настало, материјал од ког је израђено, често назнаку његових димензија и, у много случајева, где се то дело налазило у његово доба.³ Плинијевим помињањем имена уметника о којима често наводи и друге податке, давањем прецизних временских одредница и навођењем учитеља, можемо да увидимо културни контекст многих уметничких дела као и богатство уметничке праксе европске антике. Тиме се Плинијев текст о уметности обогаћује и културолошким методом.

Укупна *Историја природе* била је енциклопедија која је имала значајно место као ризница знања током средњовековља и значајну улогу као узор и извор за многе друге

¹ Сам Плиније је високо вредновао своје текстове о уметности и од свих других одломака свог гломазног дела је издвајао свој приказ уметника и уметничких дела, како је назначио у својој „Посвети“, Плиније Старији, *О уметности*, Завод за уџбенике и Досије студио, Београд, стр. 67–73

² У Плинијевој *Историји природе* се у 37 књига налазе сабрана различита знања Плинијевог времена. Плиније у свом обимном укупном делу не уводи званичну посебну категорију која би се звала уметност. Међутим, анализа редоследа излагања одређених тема јасно указује да је ова категорија, иако неименована, постојала у Плинијевом писању. Како се делови текста ове нове категоризације изванредно лако и течно уклапају у нове целине, такав другачији текст може да се сагледа и као реконструкција могућег ранијег текста који би специфично био посвећен уметности, *Техта X* чији је аутор сам Плиније. Због тога што Плиније конзистентно заступа одређене ставове у свим деловима свог укупног текста, од којих нигде не одступа, јасно је да се тиме доказује и Плинијево ауторство *Текста X*, без обзира на извор његових података.

³ Код Плинија налазимо и на његово исправљање атрибуирања неког дела неком уметнику и чак на његово исправљање ранијих аутора чији текстови нису стигли до нас о временском оквиру стварања неког уметника односно дела. Често у ове податке о ликовним делима Плиније укључује и податке о наручиоцима тих дела, и понекад и о колекционарима, купцима и аукцијама. Његова навођења указују пре свега на огроман број данас изгубљених дела од којих нека можемо донекле да реконструисемо према Плинијевом штуром опису.

текстове. Плинијеви одломци који се тичу уметности имали су значајног одјека у историји уметности и у уметничкој пракси, посебно по појављивању првих штампаних издања – Плинијева *Историја природе* штампана је 1469/1470. Књижевно дело ранијег писца о архитектури и, спорадично, о другим ликовним уметностима, Витрувија, I век старе ере (Витрувије), штампано нешто касније, 1486, првенствено је директно инспирисало писце о архитектури и архитекте, нпр. италијанског ренесансног уметника, градитеља и писца Леона Батиста Албертија (1404–1472) (Бојић 2009: 38–39). Плинијево дело је директно инспирисало како првог историчара уметности ренесансе Ђорџа Вазарија (1511–1574), такође сликара и архитекту, тако и старије уметнике ренсансе и њихова уметничка дела (Barkan 1999). Очигледна је паралела између Плинија, односно његових списа о уметности, и италијанског ренесансног уметника и Вазарија као и оних писаца који су користили исти метод. Међу њима су Алберти као и они нешто каснији писци о ликовној уметности Ђовани Пјетро Белори (1613–1696), Ђовани Батиста Агуки (1570–1632), Ђовани Балоне (1566–1643) и Ђовани Батиста Пасери (око 1610–1679).

Вазаријева књига о уметницима ренесансе и њиховим делима *Животи славних сликара, вајара и архитеката* (*Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*) објављена 1550. године (док је проширено издање објављено 1568), скоро 15 векова после Плинијевог дела, директно се ослања на тековине Плинијевог писања о уметничкој пракси европске антике. *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori* се сматра за текст којим су установљени неки од постулата историје уметности као дисциплине. Вазарија је могуће идентификовати као првог историчара (евроцентричне) уметности а Плинија као његов узор. Сам Вазари у том смислу и помиње Плинија на више места свог дела,⁴ иако се Плинијевим текстом углавном служи

⁴ Вазари помиње Плинија у сваком од увода у делове свог списа, док у уводу другог и трећег дела *Живота* такође укључује неке од анегдота и неке од уметника из Плинијевог текста. Вазари, који је и сам био и архитекта, с једнаким поштовањем као Плинија такође помиње Витрувија у оном делу свог текста посвећеном архитектури (*Architettura*,

илустративно, насупрот каснијим генерацијама истраживача на пољу историје уметности, нпр. Винкелман, којима су Плинијеви каталози уметника и дела послужили да (са више или мање успеха) атрибуирају позната ликовна дела антике.⁵ Свест о томе да је вредно писати о уметницима и уметничким делима, идеја коју је Плиније чак посебно исказао у својој „Посвети“, омогућила је Вазарију да се надовеже на очигледно одавно успостављену традицију писања о уметности.

Својим *Текстом X* Плиније се представља као хроничар уметничких пракси свог времена и ранијих времена, као што се Вазари представља као хроничар уметничких пракси свог времена. Плинијев фактографски метод Вазари је обогатио формалном анализом. Неизбежно, и чак упркос њиховим изворним намерама, текстови двојице писаца укључују компаративну методологију. Настављачи Вазаријевог дела, као што су Белори, Агуки, Баљоне и Пасере, у својим списима у којима описују живот и рад уметника њиховог времена и окружења, примењивали су исте, Вазаријевом заслугом модификоване Плинијеве методологије. Винкелман је затим такав метод својих претходника даље модификовао и покушао да примени приликом својих разматрања, у време кад је живео, несавремених уметничких дела европске древне прошлости где се потреба за реконструкцисањем чињеница о уметницима, њиховим делима, временским оквирима, материјалима, димензијама дела и месту на ком је оно нађено наметнула сама по себи.

Метод супротан Винкелмановом као један од доминантних метода прве половине XX века је Велфлинов метод одбацивања фактографије и, уместо тога, ексклузивног усредсређивања на ликовне квалитете уметничких дела

Сар. I.), првенствено у вези с редовима стуба и у вези са грађевинским материјалима. На истом месту Вазари такође указује на сродност и повезаност Витрувијевог текста са текстом Албертијевог ренесансног списа и на тај начин подцртавајући паралелу између себе и Плинија.

⁵ О значају Плинијевих каталога уметника у каснијој науци и посебно у раду Јохана Јоакима Винкелмана вредно је издвојити Плинијев опис скулптуре *Лаокоон*.

(Велфлин 2000, 2004, 2007), при чему је створио сопствени систем који полази од формалне анализе појединачних дела и развија се кроз компаративни поглед на формалне особине сличних и супротних дела. Херменутички приступ у историји уметности појављује се половином XX века. Метод супротан Велфлиновом осмислио је Ервин Панофски (1892–1968), који је у методологију историје уметности поново увео идеју о значају онога што је представљено у ликовном делу и начину на који је та тема представљена, створивши тиме сопствени систем иконографског и иконолошког метода (Panofsky 1939). Из другачије перспективе, која се заснива на психологији перцепције уметничког дела, још један историчар уметности XX века, сер Ернст Гомбрих (1909–2001) увео је нову теорију у дисциплину историје уметности (Gombrich 1960).

Старина ових методологија, као и њихова директна корелација са методологијама проучавања и писања о књижевности, неспорна је. У дисциплини историје уметности, у овоме сва три именована историчара уметности XX века, Велфлин, Панофски и Гомбрих, за своје претходнике имају античке писце о уметности: Филострата Старијег, II век наше ере; Филострата Млађег, II или III век наше ере (Филострат 2013; и Калистрата, вероватно III век наше ере (Калистрат 2017). Код Филострата Старијег и Филострата Млађег фактографија је потпуно одбачена, што не спречава ове писце да спроведу формалну анализу описаних ликовних дела. Филострат Старији и Филострат Млађи описују композиције неименованих сликара преносећи у свом књижевном делу иконографију, колорит, динамичност композиције и друге особине слика које описује и за које од своје читалачке публике очекују да може да препозна као ликовна дела из сопственог искуства. Ипак, Калистрат на неколико места даје конкретне податке о имену уметника и на много места даје географски углавном неодређене податке о томе где је неко дело изложено. Формална анализа, компаратистика, и, наизглед контрадикторно, херменутички иконографски и иконолошки приступ појављују се у својим ранијим инкарнацијама у списима ових аутора. Чулни доживљај посматрања уметничког дела је посебно издвојена особина методологије ова три каснија античка

писца, чији се тај књижевни рад, пре него историјско уметнички методолошки оквир, већ више од хиљаду и седамсто година проучава као књижевно стваралаштво.

У оквиру ових методологија и у оквиру савремених проучавања текстова свих наведених писаца, од Витрувија до Гомбриха, постављају се два кључна питања. Једно се тиче методологија заједничких теорији књижевности, с једне стране, и историји и теорији уметности, с друге, што изискује посебну компаративну студију. Друго се односи на књижевне вредности текстова о ликовним уметностима.

Књижевне вредности текстова о ликовним уметностима су, по природи ствари, директно зависне од вредности појединачних текстова и намера њихових аутора. У овом кратком осврту на текстове разнородних категорија и различитих аутора објављених у периоду од 1937. до 1941. године у часопису *Уметнички преглед*,⁶ посветићемо пажњу књижевним аспектима одабраних појединачних текстова.

Први, уводни и програмски текст у часопису *Уметнички преглед* написао је Милан Кашанин, уредник часописа и директор музеја који га је објављивао. Насловљен „Pro arte“ (Кашанин 1937) текст укључује идеолошки оквир публикације⁷ и истовремено представља ауторов допринос филозофији уметности. Неколико појмова од кључног

⁶ „Све културне активности имају своје гласнике у нашој земљи, једино нема уметност. Ми се још увек о њој обавештавамо преко страних часописа и, у сасвим незнатној мери, преко наших књижевних листова и дневне штампе, или се никако о њој и не обавештавамо. Сви покушаји да се и код нас крене уметнички часопис, увек су остали колико скромни толико краткотрајни“, Милан Кашанин, „Pro arte“, *Уметнички преглед*, бр. 1, 1937, стр. 11.

⁷ „Несразмера између наше уметничке делатности и нашег познавања уметности очигледна је. Ми имамо уметничку прошлост која је у моментима била сјајна; ми својим очима гледамо на послу уметнике који су чувени и код нас и на страни; присуствујемо оснивању и напретку једног музеја који изазива пажњу светске јавности, и приређивању изложба које се нижу једна за другом; посматрамо неслушено дизање градова, који свакога дана стављају пред нас стотину урбанистичких проблема; зидамо виле и уређујемо станове, и купујемо за њих слике и скулптуре, — укратко, живимо у времену кад су све уметности у нашој земљи у таквом полету у каквом нису биле никад од средњег века, а немамо где

значаја у филозофији уметности Кашанин дефинише на сопствени начин. О миметичким особинама ликовног уметничког дела он пише:

Кад би се уметност састојала једино у објективном репродуковању предмета, онда би не само сваки човек, са више или мање напора, могао бити уметник, него би и сва уметничка дела у историји била слична, па чак и иста.

Касније у овом свом тексту чији је неспорни циљ да се обрати свим љубитељима ликовних уметности и да им приближи концепцију часописа, Кашанин нуди своје дефиниције уметничког дела, ликовног стваралаштва, уметности уопште и перцепције и рецепције ликовног дела. Корисно је напоменути да Кашанин у свом богатом опусу нигде није понудио целовит текст који би се специфично бавио питањем дефинисања (ликовних) уметности. Такође је важно напоменути да се у есејима који су се посебно односили на одређена питања историје уметности придржавао ових дефиниција које је изрекао у овом тексту. Међу таквим примерима су његови одабрани есеји који су касније сабрани и поново објављени као публикација *Камена открића* 1978 (Кашанин 1978). Иако „*Камена открића*“ могу да послуже као једна непотпуна али идејно заокружена синтеза Кашанинових проучавања значајних скулпторских и, делимично, и архитектонских споменика српске средњовековне уметности“ (Бојић „Милан Кашанин и његова *Камена открића*“ 2018), ова публикација не може у потпуности да расветли Кашанинове ставове о ликовним уметностима у ширем смислу и његов текст „*Pro arte*“ представља јединствену синтезу Кашанинових погледа и идеја.

Кашанин даље у истом тексту нуди следећу дефиницију ликовног дела:

Уметничко дело није ни спекулација ни материја; уметничко дело је комплексан и јединствен организам који је постао на двострукој бази осећајног и занатског стваралачког рада.

да читамо ни о уметничким делима из прошлости ни садашњости, нити да с киме поделимо своје жеље, недоумице и мисли...“ (*исто*).

Дефиниција уметности код Кашанина подразумева колико *техне* толико и осећање:

Стваралачки уметнички рад је исто толико техника и занат колико осећање. [...] Занат је уметнику само средство, техничка спрема само духовни алат за потпун израз мисли и осећања [...]

Нису то теме и технике које чине да је уметност увек другачија, него је то људско осећање које је чини неисцрпном. Ствари су на свету увек исте, али човек није.

Неколико пасуса Кашанин посвећује одређивању појма уметничког осећања на које ће се позивати у својим бројним другим текстовима, и на које ће се позивати и други аутори који су објављивали у *Уметничком прегледу*, међу којима се посебно издваја Исидора Секулић са текстом „Предели Петра Лубарде“ из 1937/38, бр. 4. Овако Кашанин разрађује појам уметничког осећања као осећања уметника:

Нема за правог уметника објективног предмета истоветног за све људе; за уметника има на првом месту његовог осећања поводом једног предмета, и зато што је код људи осећање различито, различит је и исти „предмет“ код разних уметника. [...] Уметник не слика и не ваје толико човека и природу колико своје време и своје друштво и, кроз њих, себе самог.

То осећање повезује уметника и посматрача ликовног дела:

Уметника и гледаоца везује слична или иста саособност осећања, [...] где нема осећајности, где нема пријемчивости, уживљавања, унутрашње побуде за полет и оплемењене сензибилне реакције на живот, ту нема ни правог уметничког стваралаштва ни „разумевања“ уметности [...] Осећајност је основни фактор и уметничког рада и гледања уметничких дела [...] Једна у својој човечанској основи, осећајност се диференцира у уметничкој примени [...] Свака уметност има други језик и друге дијалекте.

Гледалац је упућен на чуло вида исто колико и уметник који је једно дело створио.

Ови постулати Кашанинове естетике најлакше и најбрже могу да се прате поређењем са писањем о уметности

Филострата Старијег, затим, у нешто мањој мери, Филострата Млађег и Калистрата. Осећајност коју ликовни уметник уноси у своје дело и предаје посматрачу тог дела је основни постулат писања Филострата Старијег о ликовним делима. Чулно, па и синестетичко посматрање уметничког дела, као основни квалитет колико самог дела толико и доживљавања, разумевања и тумачења ликовног дела је основни квалитет естетике Филострата Старијег и том квалитету је он и посветио своје књижевно дело *Слике* (Бојић 2018:52, Бојић 2017:122–127). Чулно посматрање уметничког дела, осећајност и развијање сензибилитета посматрача су оне идеје које је Филострат Старији унео у касније формиране али у старини засноване филозофску дисциплину естетике и дисциплину историје уметности.

Истовремено, Кашанин уводи и културолошку методологију у своја историјско-уметничка разматрања. Разматрајући временски оквир уметничког дела, Кашанин, надовезујући се на традицију коју је у историографији уметности започео Плиније Старији, пише:

Примана чулима и везана за простор, уметност је везана и за време, боље рећи за епоху у којој је настала и за друштво у ком се појавила. Велика уметност је само она која је ишла упоредо са временом у ком је стварана, и која је била потпун израз оног друштва у коме је поникла.

Иста плинијевска традиција може да се идентификује као порекло Кашанинових оригиналних постулата о надвременом и ванвременом карактеру ликовне уметности:

Али то не значи да се улога и суштина уметности исцрпљују у служењу. Вере, идеје, обичаји, само су повод уметничког човековог рада.

Када би било друкчије, онда би са верама и државама неповратно пропадала и њихова уметност. Уметничко дело живи без обзира да ли представља Озириса или Афродиту, библијску сцену или предају Бреде, француску маркизу или Краљевића Марка.

Прошле су стотине и стотине година, променила су се толика државна и друштвена уређења, а Праксител је једнако велик, и за старе Грке и за нас. И сигурно да је једнако велик

не зато што и ми верујемо у божанственост личности које је он клесао у мермер, нити што би његове скулптуре и данас служиле религиозним обредима, него је он једнако велик просто зато што је велик уметник.

Културолошка методологија рецепције ликовне уметности и ликовних дела код Кашанина је фокусирана на појам просвећеног друштва:

Везано за епоху и за друштво, уметничко дело дугује њима свој постанак исто толико колико сликару или вајару који га је створио [...] И не само уметника, него и уметничке културе и укуса има једино онде где има просвећеног друштва [...] Уметничке културе има само онде где има узајамног разумевања и сарадње између друштва и уметника.

Како стићи до *узајамног разумевања и сарадње између друштва и уметника*, односно до просвећеног друштва? Развијањем знања и развијањем сензибилитета.⁸

Уметничка култура се не поклања; за њу се тражи напора [...] Човечје око треба неговати, као што се негује и говор, и слух. Постоји исто тако једна култура гледања као што постоји култура музичког слушања и књижевног читања [...]

Ако наш часопис припомогне тој сарадњи, ако, својим скромним силама, придонесе познавању уметности и развијању сензибилитета код нашега човека, он ће испунити свој задатак.

Више текстова објављених у том и у следећим бројевима *Уметничког прегледа* надовезују се на неке од аспеката Кашаниновог програмског текста. Као пример компаратистике као метода ликовне анализе, може да се узме текст Светозара Радојчића „Минијатуре у српским александридама“, објављен у часопису број 5 из 1938

⁸ „Може један човек бити врло мудар, може чак бити учен археолог и стручан историчар уметности, ако нема спонтане осећајности и култивисаних чула, за њега је уметност књига са седам печата. Где се уметничка дела испитују само онако као што социолог испитује статистичке податке, или као што петрограф испитује камење, ту науке можда и има, али правог и потпуног разумевања уметности нема.“

(Радојчић 1938:138–141). Посматрајући књижевни текст и илуминације више рукописа готово истог текстуалног садржаја, спроводећи иконографску анализу и користећи се културолошком методологијом, Радојчић успева да понуди неколико могућих одговора на питање о разлозима за њихове разлике. Према овом Радојчићевом тексту, ти разлози проистичу из културног контекста и историјских прилика укупног ликовног стваралаштва у 14. насупрот оном у 15. веку. Повезаност књижевног текста и ликовног дела у овој Радојчићевој анализи је од кључног значаја.

Спрега и природа везе књижевног текста и ликовног дела у *Уметничком прегледу* може се тумачити на више начина. Један начин је жанровски, то јест посматрање ликовне критике као вида књижевног текста. Међу многим ликовним критикама објављеним у овом часопису, издвајамо текст тада младог Павла Васића „Изложба Саве Шумановића“, који је објављен у броју 8 из 1939. године (Васић 1939: 251–253). И сам ликовни уметник, Павле Васић фокусира своју инхерентно компаративну критику велике и славне друге ретроспективе Саве Шумановића на формалну анализу и на интерпретацију и преношење сликаревог осећања на читаоца. Од неких четири стотине ликовних дела које је Шумановић тада изложио, од којих је мањи број раније био излаган, свега неколико је могло да буде репродуковано. Васић у свом тексту помиње више нерепродукованих и до тада непознатих дела, захтевајући од својих читалаца да визуализују она која су за Васића посебно значајна и које посебно издваја. Ова Васићева методологија ликовног приказа постаће карактеристика његовог каснијег критичарског рада (Васић 1976, 1985, 1987).

Повезаност књижевног текста и ликовног дела је посебно јасно изражена у два дијаметрално супротна примера текстова двоје књижевника. Један текст потписао је песник Јован Дучић, а други књижевница Исидора Секулић.

Дучићев текст „Дух ренесансе“ је објављен у броју 6, 1938. године (Дучић 1938: 161–162), тако да најави велику гостујућу изложбу италијанске ренесансе и коинцидира са њеним трајањем. Сам Дучић је био тесно повезан са долажењем те изложбе у Београд. У свом тексту, који је

изванредно лепо пласиран и графички издвојен од других текстова у том броју, он пише о једној идеји која се отелотворује у ликовним уметностима и у књижевности. Он указује на инкарнацију одређеног аспекта Платоновог мишљења код Дантеа, кога схвата као окосницу ренесансе. Колико идејно толико и културолошки, Дучић своју тему представља као античку и византијску грчку мисао која се обогаћује ренесансним италијанским уметничким талентом. Иако та мисао није нипошто била нова, интересантно је да се један књижевник усудио да следећи њен траг указује на одређене стилске особине једног периода ликовног стваралаштва у историји уметности. Тиме се Дучић упустио не само у представљање ренесансне културе у ширем смислу и њених идеја, већ донекле и у питања ликовности тог периода. Важно је на овом месту указати на једну од репродукција која је донесена у истом броју часописа и која илуструје најављену изложбу и сам Дучићев текст. То је дело Рафаела Санџија *Форнарина* из 1518/1519. из галерије Боргезе у Риму, данас Галерији Палацо Барберини у Риму, које представља лепу младу жену, можда његову љубавницу, са полутурбаном од украсне оријенталне мараме на глави, нагих груди и појаса прекривеног прозрочном тканином како седи у сумрак испред огромног жбуна миришљаве мирте. Форнарина гледа без стида право у посматрача који јој се примиче са леве стране, док десном руком додирује своју леву дојку. Ово ликовно дело, које је ванредно интересантно по себи, у историји уметности послужило је као инспирација француском сликару Жан-Огист-Доминику Енгру за слику *Рафел и ла Форнарина* од којих је познато пет верзија из периода 1813. и 1814. године, а до извесне мере и за његову славну *Велику Одалиску* из 1814. Избор овог дела да буде репродуковано није случајан и показује елегантан дух како саме ренесансе тако и сторије историје уметности.

Текст Исидоре Секулић „Предели Петра Лубарде“ објављен је у броју 4, 1937/38. године (Секулић 1037/1938: 120–121) и на први поглед представља лични путопис ове књижевнице по насликаним пределима Црне Горе. Пошавши од тезе да је Црна Гора одредница осећајности разних сликара, Исидора Секулић нуди лирски опис предела, па

и слика. Ова књижевница се у свом укупном књижевном раду није посебно посвећивала писању о ликовној уметности, али је у своје виђење културе укључивала ликовне уметности (Радуловић 2011). Ако прихватимо тезе Милана Радуловића о укупном погледу Исидоре Секулић на стваралаштво, књижевно или ликовно, онда и овај текст треба да посматрамо у том контексту. Код Исидоре Секулић, „Уметност, уметничка хармонија у служби је неке више, божанске хармоније, и у функцији човекових најдубљих духовних чежњи за смислом и за срећом“ (Радуловић 2011: 75,76). Радуловићева оцена да су Исидори Секулић били страни „велики метафизички системи, а драге духовне исповести мислилаца и уметника“ (Радуловић 2011: 93) упућује нас да на овај текст Исидоре Секулић о једном аспекту ликовног опуса Петра Лубарде можемо да гледамо као на двоструку духовну исповест, исповест ликовног уметника и исповест писца.

Радуловићев исказ да „У интерпретацијама уметничких дела и других видова човековог духовног живота она прати у првоме реду како се уметник душом и духом бори са тегобама и тајнама непосредног живота, личног и живота своје епохе, али и како се својом индивидуалном креацијом поставља према изазовима и проблемима који извиру из традиције,“ (Радуловић 2011:110) само донекле важи кад је реч о овом тексту, у коме се књижевница не бави питањем традиције у стваралаштву Петра Лубарде. На другом месту (Радуловић 2011:112. и другде) пак, где Радуловић указује на идеју Исидоре Секулић да сваки „груменчић земље“ садржи дух, који објашњава као „свепрожимајућу стваралачку интелигенцију“, он погађа у срж њеног есеја о Лубарди. У светлу Радуловићеве интерпретације односа Исидоре Секулић према природи, посебно земљи, овај њен текст о оним ликовним делима Петра Лубарде чија тема није жанр пејзажа већ предели по себи може да се посматра из таквог обухватнијег угла. У њему препознајемо Радуловићеву тезу о стваралаштву ове књижевнице (Радуловић 2011: 118):

Дозивање и васкрсавање надличних искустава земље, искустава прошлости, историјских и религиозних искустава

свог народа – то је оно што модерно уметничко дело чини аутентично оригиналним.

Радуловић указује на духовност која прожима свеукупно дело и живот ове књижевнице и која је заснована на, како он каже „души моје земље [...] која је сублимисана у прошлости и у будућности народа.“ (Радуловић 2011: 124). Ако прихватимо овакво тумачење естетске мисли Исидоре Секулић, њен кратки есеј у *Уметничком прегледу* можемо да посматрамо као текст прожет духовношћу.

Контрапункт есеју Исидоре Секулић представља лирски књижевни текст Милана Кашанина, који буквално представља ликовни путопис, тако и датиран „У лето 1939“. Насловљен „Две краљевске збирке“ и објављен у броју 6/7 1940. године (Кашанин 1940: 161–164), Кашанинов текст о две велике енглеске краљевске збирке представља разгрананавање његовог уводног текста „Pro arte.“ Ова Кашанинова кратка и језгровита студија заслужује посебну пажњу историјско-уметничке анализе која би далеко превазишла наше параметре. Уместо тога, указаћемо на две кључне додирне тачке Кашаниновог приступа ликовним делима са приступима ранијих историографа уметности. При томе ћемо се вратити на корене историографије уметности, а не на каснија испољавања истих идеја.

Једна кључна тачка је овде исказана и поновљена Кашанинова теза о поднебљу које изнедрава специфичне карактеристике уметничког стваралаштва. Ову тезу, која се појављивала у каснијој историографији уметности, први је исказао Витрувије, који је у неким деловима својих списа о архитектури⁹ указао на природу поднебља која условљава не само одређене архитектонске традиције, већ и дух људи. Ту идеју да су народи и њихове културе директно узроковани одређеним поднебљем преузимали су различити мислиоци и идеолози. Сама дисциплина историје уметности првобитно се ослањала на ту идеју

⁹ На пример, у књизи VI, i, пишући о томе како клима одређује градњу куће, Витрувије пише о особинама народа, и наставља да примењује своју полазну, а заправо Емпедоклову идеју о склопу четири елемента природе коју је подробно дефинисао у књизи I, iv.

коју је Винкелман, заједно са другим идејама, увео као један од постулата нове дисциплине. До које мере је та идеја живела у Винкелмановој методологији сведочи већ сам наслов првог поглавља – „Порекло уметности и узроци њених разлика код различитих нација“ његове семиналне *Geschichte der Kunst des Alterthums* објављене 1764 (Винкелман 1996).

Овде је важно да се укаже да је Кашаниново разумевање поднебља интерпретација ове историјско-уметничке традиције и да је лишено оне духовности (и религиозности) коју је Радуловић идентификовао као особину књижевног рада Исидоре Секулић. Код Кашанина поднебље не представља божанско биће, космос ни свепрожимајућу једну стваралачку енергију. У овом свом тексту, као и иначе, Кашанин је, напротив, окренут разматрању унутрашње логике стваралачког процеса појединачних уметника чије особине условљава њихово поднебље.

Друга кључна тачка је Кашанинов појам уметничког „савршенства“, коју ћемо најбоље цитатом места из овог његовог есеја када пише о једној Вермеровој слици: „Савршенство сликања је на висини савршенства мисли“ (Кашанин 1940: 164), при чему Кашанин подразумева уметникову мисао.

Према Кашанину, то савршенство је овоземаљско, створено руком уметника. Његов најстарији претходник који је писао о „савршенству“ ликовног дела чији је творац уметник сам био је Витрувије, али је појам први пут дефинисао Плиније Старији, називајући такво дело завршеним и самим тим савршеним још у својој Посвети (Плиније 2011: 71)¹⁰ и затим поново идентификовао овај

¹⁰ У својој Посвети Плиније каже:

„[...] Желим да се на мене гледа на исти начин као и на оне који су створили нова дела у уметностима сликарства и скулптуре, о којима ће се наћи опис у овим књигама, а чија дела, иако су савршена да не можемо довољно да их се нагледамо, носе натпис који указује на привременост тих дела, као што је 'Апел, или Поликлет, је правио ово', на тај начин подразумевајући да је то дело само започето односно да није завршено, и да је и даље несавршено те да би уметник имао користи од критике коју би добио за своје дело и да би га поправио гдегод би то било потребно, само да га смрт није спречила.“

појам на више места у тексту о сликарима и вајарима. И Калистрат у текстовима 4. О статуи Индијца и 5. О статуи Наркиса (Калистрат 2017: 214, 215) каже да је сам уметник тај који је постигао „савршенство“, док је на другим местима указао на идеју да је само природа уметниковог стваралачког процеса божанска.

Ова кратка поређења текстова објављених у *Уметничком прегледу* чији су аутори књижевник Јован Дучић, књижевница Исидора Секулић и књижевник и историчар уметности Милан Кашанин упућују на могућу методологију посматрања и разумевања ових текстова и укупне оријентације часописа *Уметнички преглед*. Неки од постулата естетике који се исказују у индивидуалним стваралаштвима књижевника не морају нужно да одговарају постулатима естетике ликовног уметничког стварања, односно филозофија као и методологија анализе књижевног дела нису увек једнаке филозофији и методологији анализе ликовног дела. Чињеница да је *Уметнички преглед* свесно и са намером омогућио проучавања ликовног стваралаштва из ове две различите перспективе сведочи о ширини интелекта и духа ове изузетне публикације.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Barkan, Leonard. *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*. New Haven, CT, London: Yale University Press, 1999.
- Бојић, Зоја „Писац и дело.“ Витрувије. *О архитектури*. Београд: Завод за Уџбенике и Досије студио, 2009.
- Бојић, Зоја. *Антички историографи уметности и Калистрат о скулптури*. Београд: Завод за уџбенике и Досије Студио, 2017.
- Бојић, Зоја. *Ликовне традиције европске антике*. Београд: Завод за уџбенике и Досије Студио, 2018.
- Бојић, Зоја. „Милан Кашанин и његова *Камена открића*.“ *Књижевна историја* 165 (2018): 21–28.
- Vasari, Giorgio. *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*, факсимил издања из 1550, <http://bepi1949.altervista.org/vasari/vasari00.htm>.
- Васић, Павле. „Изложба Саве Шумановића.“ *Уметнички преглед* 8 (1939): 251–253.
- Васић, Павле. *Уметнички живот: критике, прикази и чланци 1961–1970*. Београд: Уметничка академија, 1976.

- Васић, Павле. *Уметнички живот: критике, прикази и чланци 1971–1975*. Београд: Уметничка академија, 1985.
- Васић, Павле. *Уметнички живот: критике, прикази и чланци 1976–1984*. Београд: Уметничка академија, 1987.
- Велфлин, Хајнрих. *Ренесанса и барок. Истраживање о суштини и настанку барокног стила у Италији*. Превела Бранка Рајлић. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2000 (1888).
- Велфлин, Хајнрих. *Класична уметност*. Превела Бранка Рајлић. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2007 (1898).
- Велфлин, Хајнрих. *Разматрања о историји уметности*. Превела Бранка Рајлић. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2004 (1915).
- Винкелман, Јохан Јоаким. *Историја древне уметности*. Превела Дринка Гојковић. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1996 (1764).
- Витрувије. *О архитектури*. Превела Зоја Бојић. Београд: Завод за уџбенике и Досије студио, 2009.
- Gombrich, E. H. *Art and Illusion, A study in the Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon Press, 1960.
- Дучић, Јован. „Дух ренесансе.“ *Уметнички преглед* 6 (1938): 161–162.
- Irwin, David. *Winckelmann: Selected Writings on Art*. London: Phaidon, 1972.
- Калистрат. *О скулптури у Зоја Бојић, Антички историографи уметности и Калистрат, О скулптури*. Београд: Завод за уџбенике и Досије студио, 2017.
- Кашанин, Милан. „Две краљевске збирке.“ *Уметнички преглед* 6/7 (1940): 161–164
- Кашанин, Милан. „Pro arte.“ *Уметнички преглед* . 1 (1937): 11–12.
- Кашанин, Милан. *Камена открића*. Београд: Југославија, 1978.
- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 1939.
- Плиније Старији. *О уметности*. Превела Зоја Бојић. Београд: Завод за уџбенике и Досије студио, 2011.
- Радојчић, Светозар. „Минијатуре у српским александридама.“ *Уметнички преглед* 5 (1938): 138–141.
- Радуловић, Милан. *Културна идеологија Исидоре Секулић*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2011.
- Секулић, Исидора. „Пределу Петра Лубарде.“ *Уметнички преглед*. 4 (1937/38): 120–121.
- Филострат Старији, Филострат Млађи. *О сликарству*. Превела Зоја Бојић. Београд: Завод за уџбенике и Досије студио, 2013.

Dr Zoja Bojic

THE VISUAL AND THE LITERARY AND THE JOURNAL
UMETNICKI PREGLED (1937–1941)

SUMMARY

This paper examines the combination of the two disciplines, the fine arts and the literary, in the writing of the fine arts, on the example of programmatic and essayistic texts and texts of art criticism of different authors published in the monthly journal *Umetnicki pregled*, which was regularly published by the Prince Paul Museum in Belgrade in the period from 1937 to 1941. The brief comparison of texts published in the *Umetnicki pregled* by several contributors – the art reviewer Pavle Vasic, the art historian Svetozar Radojic, the poet Jovan Ducic, the writer Isidora Sekulic and the writer and art historian Milan Kasanin – indicates a manner in which these texts, as well as the overall intent of *Umetnicki pregled*, can be observed and understood. Some of the postulates of aesthetics expressed in the writers' individual texts do not necessarily correspond to the postulates of the visual arts aesthetics. The philosophy and methodology of analysis of a literary work are often not applicable to the analysis of a visual artwork. The fact that *Umetnicki pregled* consciously and intentionally made it possible to observe visual arts and artworks from these two different perspectives testifies to the breadth of intellect and spirit of this remarkable publication.

Key words: *Umetnicki pregled*, Milan Kasanin, Svetozar Radojic, Pavle Vasic, Jovan Ducic, Isidora Sekulic