

## О ЧАРОБНОМ СВЕТУ НАШЕГ СРЕДЊЕВЕКОВНОГ СЛИКАРСТВА

### Сан је колевка највише јаве

„Не мења се само свет ван човека и око њега, него и свет у човеку, и то мењање је дубље него што се помишља у наше време. Не мењају се само обичаји, назори, оно што је ушло у душу споља, него и душевне способности и духовне моћи, из века у век. Имајући отворено око и за духовне светове што се шире изнад човечанства, средњевековни сликари нису сматрали уметност као њихово, искључиво људско дело, него као излив божанске милости, а то значи: надахнуће им не беше само мутан појам, него присуство виших духовних бића у души човечијој. Сликари су били склони да себи приписују пре свега оно што на сликама не ваља, а све што ваља вишим духовима. Гледајући наше старе фреске, ми из њих нећемо прочитати каква је геометријска законитост спољашњег простора, него како је људска душа једном сневала свет у коме живи. И како се сећала свог небеског завичаја, који чека на њен повратак”

Пише: проф. др Милош Радојчић\*

I

Чудан је то свет – свет што зрачи на нас у тишини, са зидова неке древне црквице, у крајевима од Дунава до Охридског језера. Данашњој човечјој свести није лако уживети се у тај свет и разумети га. Јер данашња свест није више она што је некад била, у средњем веку. Људска душа се мења. Не мења се само свет ван човека и око њега, него и свет у човеку, и то мењање је дубље него што се помишља у наше време. Не мењају се само обичаји, назори, оно што је ушло у душу споља, него и душевне способности и духовне моћи, из века у век. И, као у животу појединца, тако „данас” историје губи доживљај за „јуче”, „јуче” за „прекјуче”. Само пробуђена самосвест проналази у себи снагу што васкрсава и прошлост.

Пут по коме се човечанство развија кроз векове води преко средњевековне дубоке побожности и стремљења које би хтело да победи материју светачким испосништвом, одрицањем од добара физичког света као нечега ђаволског, и преко самопоузданог истраживачког и критичког духа Новог доба, стремљења које би такође хтело да победи материју, али не самоодрицањем, него подјармљивањем физичког света и – поседовањем његових злокобних добара, – води у Будућност.

Оно што се врзе у свести данашњег сликара, „проблеми” који га занимају, нису ни постојали у души средњевековног сликара нашег, и обратно: оно што је у несане, у молитвама пробдеване ноћи мучило тадашњег сликара, или светла виђења што га озариваху за цели земни живот, све то, дабогме, не постоји за савременог сликара. Мада данас стојимо лицем у лице пред новим моћним валом духовности, мора се рећи: онакав какав је некад био, облик душевно-духовног живота неће никад више сачињавати подлогу сликарском стваралаштву. Јер човечанство иде напред, кроз смрти и васкрсе, и будућа духовност неће никад бити истоветна са оном што је прошла.

Тешкоћа уживљавања чини да је наша „интелигенција” у чудном односу према старом српском сликарству. Изузев неке ретке појединце, сигурно је да га не доживљава са разумевањем скоро никако, и да се људи пред њим осећају више нелагодно но лагодно. Да није националних и других обзира, који задржавају многе да бар не куде преко мере

оно што се сматра као национална светиња или пак археолошка вредност, нашло би се вероватно више погрдних но похвалних речи о том сликарству. Национални обзир могу, штавише, многим бити као нека полазна тачка преко које им то старо спиритуално сликарство постаје приступачно.

Али, треба ли помињати, ако се остаје при пуком оцрњавању „мрачног” средњег века, о проницању његових тајни не може бити ни речи. Као што сам отприлике рекао у једном чланку пре четири године, у нечему је тај мрак истинит, али у много чему је само последица наших „засењених” очију. Јер мрак је човеку и онда кад из електрично осветљених одаја изађе у вечерњи сумрак, у природу: прво не види ништа, али, кад му се очи стану навикавати, свиће му у сумраку поново стари дан...

Нема смисла ни кад се површно наглашава формализам и укалупљеност средњевековног сликарства. Савремени посматрач стоји изван атмосфере тог сликарства и зато опажа пре оно што те слике разликује од садашњих, оно што сачињава ту њихову заједничку атмосферу, него оно што сликама није заједничко, што је на њима оригинално. Погледајмо само какве су разлике у композицијама о истој теми у разним храмовима. Или, удубимо се у дубину израза на лицима светитеља, што је несумњиво само плод индивидуалног сликарског стварања. Али, не може се порећи ни то да се тада сликари нису натицали у оригиналности. Прелазили су чак и преко таште жеље, толико укорењене у наше време, да им се на Земљи сачува макар само име. Имајући отворено око и за духовне светове што се шире изнад човечанства, они нису сматрали уметност као њихово, искључиво људско дело, него као излив божанске милости, а то значи: надахнуће им не беше само мутан појам, него присуство виших духовних бића у души човечјој. Сликари су били склони да себи приписују на сликама пре свега оно што не ваља, а све што ваља вишим духовима. То је пак условљавало тежњу да се одступа што мање од генијалних проналазака великих учитеља и видовњака на пољу сликарства, – а ипак не подражава слепо јер је и то немогуће, будући да кочи руку, гаси око. Зато је на старим фрескама оригиналност, и у великих учитеља, и у њихових следбеника, неусиљена и, према томе, наивна и генијална. Очарана жива машта средњевековног сликара мистичара лебди изнад свих калупа, мада стоји смерно у њима кад слика, и зато то сликарство остаје ипак живо и слободно. Бах или Бетовен нису у музици морали да одбаце стегу класике да би објавили оно највеће. Тако и наш стари сликар: он се пење до висина највеће уметности, свему у пркос. – Сетимо се само Сопоћана, јединствених у целој свету, па те Грачанице, па Пећи, ... или можда само неке забачене мале спиље над каменитом обалом Охридског језера.

## II

Покушајмо сада да изнесемо неке карактеристичне особине тога старог сликарства. Уживимо се пре свега у свет боја.

Ако душом својом осећамо шта говори свет боја, мораће нас обузимати дивљење пред лепотом и утанчаношћу тога света на нашим старим фрескама. Додуше, није свугде лако у машти ослободити се чађи и других промена што нанесоше многи векови, али, ипак, та отмена, уздржљива раскош, та етерична лакоћа и небесна чистота боја – не може се сакрити. Боја је слика душе. Реци какве боје љубиш – рећи ћу ти каква ти је душа. Средњевековна душа, утемељена сва ка небу, зар је на слободном сликарском говору могла дати тешких и нечистих боја? Утисци су несравњиво јачи него на средњевековном Западу, да се и не помиње каснији развитак сликарства, који води све дубље у материју, све више из унутрашњег у спољашњи свет.

Али овим не дођосмо још до неке ближе карактеристике. До тако нечег доћи ћемо ако осетимо опште зрачење, ауру тога света боја на старим фрескама. Разуме се, кад се даје укратко нека општа црта греша се у појединостима. Али ми се сада морамо задовољити истицањем само једне особине не одмеравајући њено тежиште и обим. Узгред речено, то што говоре боје, говоре у заједници с облицима. Строго дељење боје и облика немогуће је. Дакле, до исте карактеристике дошли бисмо и проматрајући ликове и облике, само што је надоблична суштина боје ближа врелу овог зрачења.

Ако се удубимо у оно расположење што у нама буди наше старо сликарство, може нас обузети неко осећање слично осећању вечери, вечерњег сутона, сумрака, па и ноћи. То сравњење сам изнео и у поменутом свом чланку и нека ондашња казивања могу скоро дословце поновити.

Са првим утисцима што нам дају наши стари живописи обузима нас осећање сутона не можда зато што су ти живописи потамнели од вековног дима воштаница и кандила, него зато што се заиста слика сумрак. Све што се догађа, догађа се у неком сумраку, па чак и онда кад сликару не беше на уму да баш слика вече, него дан, а можда и ноћ. На тим

сликама нема правог дана: у сваком дану осећа се као неко тајанствено присуство ноћи, или неки вечерњи дан. А ноћ опет није тако црна, него испуњена визијама једног неземаљског дана.

Одговор на питање зашто је то тако можемо наћи ако се удубимо у душе сликара што рађаху те слике. Тада можемо рећи: вечерњи сумрак је у неку врсту душевно-духовна атмосфера онога доба, дахокруг средњег века. Духовни људи ношаху тада у себи, и свуда са собом, осећање сутона. У дубокој побожности, у хришћанској скрушености осећаху у души неку неизрециву тугу, као за неком давно минулом светлошћу. А кад би помишљали на будућност, – не на своју личну будућност, него на општу народну и човечанску, – испуњаваше их зебња од мрачне слутње, као да се таласи неког хладног и тамног мора ваљају све моћније преко обамрлог човечанства. То је карактеристично за средњи век.

А сад у прилог објашњењу тог осећања. Осврнимо се на општи развој човечанства, али не у смислу обичне историје, него тражећи погледом унутрашњи развој душе и духа. Ко тај развој види, прати у току векова рађања самосталне, мисаоне и слободне личности. Опажа како се самосвест својствена данашњем човеку диже из све тамнијих стања свести, магловитих, пуних слутње, надахнућа. Док се савремени човек осећа мање-више творцем разних својих мисли, осећања, напора воље, што путују кроз његову свест, дотле је некада давно човек доживљавао све то као да му се дарује од божанских духова, богова. Ми смо том доживљавању обично најближи у сновима. Уопште, древна људска свест личила је много на свест снова: сан је, речено је већ, колевка јаве. Душа људска беше испуњена виђењима која говораху место наших логичних мисли. То беше једна свеопшта, урођена, инстинктивна видовитост. Тој видовитости беху отворене духовне дубине, или висине, свемира, које нису приступачне ни чулима ни обичном размишљању. – У току многих векова та видовитост се полагано гасила, а на место њене урођености долазила је слобода, коју собом доноси логичка критичка мисао. Јер пут човечанства пут је ка духовној слободи. – Разни прастари религијски списи предвиђају ово помрачење видовитих моћи и описују га на пример као неку велику ноћ кроз коју ће човечанство морати да прође. Дубина те ноћи означена је у европској цивилизацији донекле појавом материјализма, који се из далека јавља на почетку новог века.

Шта значе према томе XII, XIII и XIV век, векови нашег старог сликарства, векови пре ове „ноћи“? – То су, у пренесеном смислу, часови вечерњег сутона. То су последњи часови сутона древне видовитости, у последњим преливима боја, давно после златна Сунчева заласка, у последњој плавети, пред потпуни мрак. – Треба осетити како се на духовној равни, на западу прастаре видовитости губи руменило у оним флуидним зеленим, плавим и љубичастим тоновима наших старих фресака, тоновима хришћанског трпљења, догматичне вере и очаране побожности, па ће се боље разумети и дубље доживети то

наше старо сликарство. У новој светлости изаћи ће пред очи и сва она озбиљна, забринута лица светаца и богоугодника. О та набрана чела, скупљене обрве, раширене очи. Зар оно што гледа из дубине тих очију није бол унутарњих светова, светова који се повлаче немо пред спољашњим мраком Земље?

Колико би се само могло говорити о бојама што на свим тим лицима дочаравају, из игре светлости и сенке, толико изразитих физиономија. Сетимо се само како на тим лицима боје чудно воде борбу светлости и сенке. Најпростијим средствима, најмањим бројем потеза четкица, постижу се ту најдубљи утисци. Те сенке што се тако често преливају у зелено и та обасјана места, озарена као сребром или златом, говоре нам о дубини сликарског осећања тајни духовног живота. Уживимо се у зелену боју. Испунимо своју душу снагом што та боја зрачи, снагом дубокога мира. Удубимо се: – Мир је зелен – најдубљи мир живог човека је у сну – сан је слика смрти – смрт је моћ минералног царства над животом. Отуда је и сенка на лицу најзначајнија кад има зеленога. Јер та сенка говори онда о миру, о сну, о смрти, о материји. Зелено је и биље, јер је живот а у царству смрти. Зелено је и мртво човечје тело, јер је слика повлачења живота пред царством смрти. Количина сенке на сваком од тих светачких лица као да одаје колика ли беше моћ смрти над полетом жива духа у тој личности. Светло озарење на истом том лицу казује пак о уделу у вечном животу, о томе колико је исто лице успело да победи снаге сна и смрти, и да већ на Земљи уђе у небеско царство.

Али, зар се може испричати речима оно што у једном тренутку, као ван времена, објави сликарско дело. Споменуо бих само још једно: о чудном дружењу ноћи и дана на истој слици, као што се често види на нашим старим фрескама. – Земља светли својим чудним стењем и предметима на њој, а небо је тамно плаво, као ноћу. Како то? Тако што настојање старих сликара не беше да натурастички пресликавају спољашњу природу, него да излију у те слике сву дубину душе своје. Зар дан на земљи није ноћ духа? Земаљски свет са својом спољашњом светлошћу помрачује сјај унутарњих светова, светова духовних, „небеских”. То је опседало сликареву душу, те се испољило на зидовима. Шта би на истом том језику казивало дневно небо? – Казивало би да је спољашња светлост покрила људским очима дубину тамних васељенских амбиса, да је небо затворено, „не прима ни плача ни молитве”. Али тако није осећао побожни средњевековни човек. Њему је тамни амбис био увек ту, како ноћу, тако дању. Био му је таман, ако се сравни са блиставим виђењима што посећиваху људе у давнија времена, док још бејаше будна прастара видовитост.

III

Унесимо се сад у нешто што се односи на свет облика. Врло је занимљив однос нашег старог сликарства према перспективи, према такозваној линеарној перспективи. – Као што је познато, тачна перспектива, њена геометријска исправност, ушла је доста касно у цртање и сликање. Тек на почетку новог века, истодобно са рађањем природних наука и критичке, истраживачке свести, која све то условљава.

Одступање од перспективе у средњем веку, и раније, њено непознавање, „грешење у перспективи“, врло је чудновато данашњим људима. Многи се чуде како је некада човек могао бити тако детињаст и неосетљив, да се не каже туп. И задовољавају се површним и привидним тумачењем да је и са перспективом било као са „Колумбовим јајетом“: док ти се не каже не знаш, а кад ти се каже чудиш се како је просто. Јер лакше је „објаснити“ тако, него, изашав из круга укоренењених навика, уживети се у нешто страно.

Јесу ли стари збиља из незнања и неосећања грешили у перспективи? Уживимо се у душу тих старих сликара и запитајмо се: шта је то у душама условљавало такав однос према перспективи? Зашто су место наше садашње перспективе, по којој се две паралелне, једнако уперене праве линије привидно секу у бескрајности, „пронашли“, залудо, баш оно супротно: то да се упоредне праве не приближују у даљини, него удаљује једна од друге?

Има то свакако неке везе са целокупним душевним и духовним животом старих сликара, са начином како осећаху свет и како се у свету кретаху. Наше доба интелектуализма и материјализма осећа спољашњу стварност у сасвим другој светлости него средњи век, доба религиозног удубљивања. Тада се и простор осећао другачији но данас, а то се морало показати и у различитом сликарском изражавању. Не треба ни овом приликом губити из вида да сликарска уметност не даје тачне слике спољашње стварности, као фотографија. Ако би се сликарство састојало у што тачнијем, фотографски тачном одмеравању облика, осветлења и боја, према спољашњем предмету који се слика, дакле у нечему што би могла дати и усавршена фотографија у бојама, онда сликарства не би ни било. Сликарско није да замењује оно што може дати и мртва справа. А то значи да се његово стваралаштво састоји баш у одступању од ропског подражавања спољашњег света. То одступање не састоји се само у сликању композиција из маште (јер и у

филмским радионицама могу се дочарати разна „чуда“ и „чаролије“), него просто у „грешењу“ према апсолутној натуралистичкој тачности.

Сликара на то одступање, пак, наводи жеља да на слици изрази нешто што живи у њему а што се телесним очима не може видети. Оно што се очима може видети даје нам и фотографска справа. Сликара дочарава помоћу боја и линија у суштини нешто што се у току развоја света није обелоданило у природи и што, према томе, очи у обичном свету не могу нити наћи, нити дочарати. Од невидљивога створити видљиво, тиме што се у видљиву твар – у сликарски материјал – уливају снаге и облици из невидљивих светова, то је, у неку руку, дефиниција сликарске уметности. У чему је, на пример, уметничка вредност портрета, која уздиже портрет изнад лепе фотографије? У томе што је сликар у портрету дао дотичну личност снажније и дубље, видљивије него фотографија. Тишине и борбе кроз које је пролазио неки човек у животу продубиле су му израз лица; сликар наставља такорећи то вајарско дело, споља, на платну. Као што се дух у човеку бори изнутра за слободу, тако сликар ослобађа у портрету дух неке личности, споља, јаче него што је она сама успела до тога часа. У нечему таквом је уметничка тачност портрета. А што вреди за портрет, вреди на одговарајући начин и за друго.

Постоје две врсте тачности: спољашња, као у фотографији, и унутрашња, као у сликарству. Разуме се, прекршење спољашње тачности не представља још унутрашњу тачност. Постоје одступања од натуралистичке, спољашње тачности на која смо навикли, и она на која нисмо. Данашњи човек навикао се на геометријску перспективу. Он не доживљава одступање од ње и зато му се то одступање не допада. Али и то одступање сликарски је оправдано и може се доживети.

Сама реч перспектива значи, у преводу са латинског, отприлике: гледање кроз нешто, прозирање, дакле проницање погледом кроз дубину просторних даљина. Слика по природи својој не постоји у простору, него у равни. Перспектива пак настоји да нам и на дводимензионалној равни створи илузију тродимензионалности простора. Отуда сликарство тек са перспективом, у неку руку, прелази из равни у простор, из свога дводимензионалног, нематеријалног света у наш обични тродимензионални свет. Зар свет слика није засебан свет? запитао би нас некадашњи сликар, и можда би додао, кад би своје осећаје знао да образлаже у савременом духу: „Простору се мора потчинити неимарство и вајарство, сликарство не. Тежња сликара је да у његовој материји изражава духовна доживљавања. Живописцу треба само оно што открива оку нешто душевно и духовно. Ако је и ваша перспектива тако нешто, дајте ми је. Али, гле, вашом перспективом не желите ви да изразите неки унутрашњи доживљај, него спољашњи доживљај гледања у простор.” И заиста, наша тежња да сликамо верно перспективи укорењена је у ово природнонаучно и материјалистичко доба у тежњи да пре свега будемо верни спољашњем опажању, спољашњег света. „Погрешна перспектива” – рекао



бих „контраперспектива” старих наших сликара има, напротив, корење у тежњи да човек пре свега буде веран неком унутрашњем опажању, доживљавању унутрашњег света.

Тежња карактеристична за нови век, да човек буде веран спољашњем опажању, чини да је наше и сликарево око постало слично оку ловца што нишани, мери. Сликара држи често оловку пред очима и на њој одмерава прстом разне величине. Извежбан цртач то чини и без руке. Данашњи сликар је дакле и геометар. Али, зар то није укрштање двају разнородних елемената, апстрактнога геометријског и ужег сликарског? Тога у старом сликарству не беше, или га бар беше у много мањој мери. Ако узмемо разна друга правила, као што их је наметала симболика и друго, прави средњевековни сликар сликао је из чистог осећања, невезан за спољашњи свет. Слика се као из некога сна спуштала на зид.

Гледајући дакле наше старе фреске ми из њих нећемо прочитати каква је геометријска законитост спољашњег простора, него како је људска душа једном сневала свет у коме живи. Сликари су наишли на то да линије треба цртати не по законима перспективе, као данас, него обратно: ширити их према даљини. У томе је учарано као ово осећање: Свет у коме живимо на јави није затворен у себе, – он се отвара према бескрајности. На све стране отварају се мали, узани пролази за вечност. Могли би смо и са Бодлером узвикнути: „Авај! Све је бездан... На све прозоре видим само бесконачност...”

Природна перспектива показује смањивање свега што одлази у даљину. Та чињеница, важна геометру, не мора бити сликару који не жели да изрази законитост овог света, заокругљеност те законитости, савршенство њено, које се огледа и у том скупљању у тачку свега што се из ње удаљује. Средњевековни сликар жели да објави како су сви прозори из наше земне избе отворени широм у вечност; како је штавише та вечност ближа праву човекову бићу од саме земаљске близине. – Зар на земљи човек није странац? Није ли његов боравак ту само припрема за небески живот? Зар не личи на живот биљке у семену затрпаном у земљу? Семе чека на смрт своју, да би се живот што спава у њему разбудило и грануо у светле небеске висине. Тако расте, по тој старој перспективи, све што се са Земље удаљује у бескрај. Јер све је само семење будућих светова. Семење што умрети мора, да би се родило у вечни живот.

То, и много друго, дошаптава „контраперспектива”, тај чудни проналазак старих сликара. Њему беше веран наш средњи век, као уметничком тумачењу свог доживљавања духа.

#### IV

Кључ за разумевање средњевековне уметности у нама је самима. Ништа не помаже ученост, начитаност и обилажење наших старих манастира, ако нам није отворена наша рођена душа и ако нам дух не прониче у духовне дубине света.

У овим разматрањима могасмо прићи само понеком питању, додирнути га само; дати овлашне карактеристике, а читаоцу оставити да по вољи и снази те карактеристике продуби. Многа питања остаће потпуно недодирнута; тако, о дубоком смислу догађаја, и симбола, који се на нашим старим сликама приказују.

Као што смо видели, томе старом сликарству, као свему средњем веку, својствена је извесна независност од спољашњег света, а удубљивање у свет унутарњи. Тако и средњевековна перспектива служаше мање томе да се дочара нешто што припада спољашњем свету, нешто независно од наших осећања, а више томе да се дочара нешто што човек доживљава поводом простора у својој души и духу, као неку дубљу суштину простора, дубљу од онога што нам откривају наша чула. Слично нешто видећемо и на следећим необичним особинама нашег старог сликарства.

Чудно изгледа садашњем посетиоцу наших старих храмова кад на некој фресци опази две људске прилике приказане на истој даљини, које би према томе имале да буду подједнаке величине, а то нису, него једна је много већа од друге. При томе је телесна величина често у вези са духовном величином дотичног бића (на пример, Христос је већи од својих ученика). Али та несразмера односи се и на друге предмете. Видимо на пример кућу; кућа је са једне стране отворена, тако да видимо како у њој седи човек, а тај човек велик је колико и кућа, јер је кућа несразмерно мала.

Посетиоца буни та физичка немогућност. Јер као у „контраперспективи”, тако и овде, он очекује да слика буде вернија спољашњем изгледу људи и ствари. Услед целокупног расположења човечје душе у садашње доба, када човек стане пред неку слику, он

обично тражи, пре свега, да оно што види замисли као да гледа својим телесним очима; па кад му слика за то не даје доста подлоге, ако му не изгледа довољно „верна”, он се буни. Средњевековни посматрач гледао је сасвим другим очима. Он на сликама није тражио толико да препознаје спољашњу стварност, колико да препознаје оно што му је познато из дубина његовог душевног и духовног живота, из дубина његове маште. Оно што стари посматрач виђаше на слици, настојаше спонтано, првим покретом свога духа, да замисли као да гледа не телесним очима него „оком душе”, као да гледа у машти, или као да то живо сања. Као што ми слику коју гледамо преносимо у спољашњу стварност, тако је некадашњи посматрач преносио слику у свој сан. Оно што сликаше стари живописац имађаше да буде верно, не толико спољашњем свету колико свету маште средњевековног човечанства, – средњевековним сновима. А закони снова различити су од закона природе. Као што стара перспектива одговара извесном сну о простору, а не јави, тако и ова несразмера у величини одговара извесном сну. Оба та сна често су у присној вези: оно што је далеко велико је, јер прелази у чисти дух, у звездану величину; оно што је близу мало је, јер је затворено у земаљском свету. Али ми ћемо сад рећи о тој ствари нешто психолошко и лакше разумљиво.

Када замишљамо нешто, ми у машти нехотице увећавамо оно што је важно, величанствено, моћно. То увећавање не мора да буде толико свесно да би нам се показало као у некој слици пред очима; можда се сакрива неиспољено у просторну слику, или се тек помаља на прагу визуелне маште, али – такво увећавање постоји. Ако у дивљењу тонемо пред величанством божанског неког бића, нама је у неку руку све ван њега мало и споредно. И уопште, оно што запрема нашу пажњу, заузима у неку руку цело поље нашега гледања. Све се то показује особито јасно у сновима, мада можда ретко, кад се, као на тим старим сликама, губи природа у сразмери величина разних предмета. А старо сликарство, верније машти и сновима но природи, тумачи и на тај начин оно што доживљава човечја душа.

Нешто слично бива кад у машти замишљамо истодобно две епизоде неког догађања. Мислимо на пример на неку особу и при томе нам се једновремено „врте у глави” утисци што примисмо од те особе у два разна маха. Ми је видимо истодобно у два разна положаја, на два разна места. Ако данашњи сликар жели да представи такво догађање, он ће насликати било две слике, било само једну епизоду, жртвујући другу. Средњевековни сликар, близак живом имагинативном гледању, настојаше да ток вечито променљивих слика свога будног сновијања оствари што непосредније, заједно са могућношћу да се једно биће или ствар види, мање-више истодобно, на два разна места. При томе, то синтетично сажимање времена беше му исто тако блиско, као што је нама аналитичко цепкање времена на тренутке.

Дати тренутну слику неког догађаја значи наметнути непомићност нечему што није

непомично. То је у извесном смислу неистина, као и представљање разних тренутака на истој слици. Само што смо ми, према нашим навикама и према садашњем ступњу развоја људског бића, ближи првој „неистини” него другој. Стари сликари осећаху, напротив, у овим „неистинама” доживљај, унутарњу истину.

Напоследку додирнимо још једну занимљиву особину нашег средњовековног сликарства, која се заснива на чудној пробираности њених облика и боја, а могла би се назвати снагом преображавања.

Ко разгледајући наше старе фреске није запазио чудновате стене или брда што чине залеђе или тло на многим сликама? Испуцане, изломљене камене голети као да страшно опомињу: „Овакав је земаљски свет, пролазни, крти, опасни земаљски свет. Пази, пролазнице, док боравиш у царству земље, царству смрти!”

И још много шта говоре те стене. Издижу се све стрмије према врхунцима и подсећају на шиљате таласе. Тим обликом као да би хтеле да нас подсети, да је сав свет чврсте твари некад био течан, не само у смислу данашњих наука, него и у духовном смислу, а то значи да је царство материје смрзнуто, у сан смрти уклето царство древног живота – испуцане као после страшног земљотреса, а иначе чудновато глатке и светле – испред тамног, вазда ноћног неба – подсећају на ледена брда. Заиста, земља је лед, слеђен дух.

Колико тајанства има само у начину како се одмах иза првог наглог успона сва та брда ломе у понор, испред празног, тамног неба. Човек има утисак да је одмах ту, сасвим близу, сам „крај света” и да се иза тих блиских гребена зури телесним очима у празно, у ништа. Духом пак у бесконачно море духа. На понекој слици чини се, напротив, као да се тврди камен губи у тамном плаветнилу, као да га небо топи творећи, при томе, статички немогуће облике, сличне облицима ледених санти на сунцу. – О, та чаробна осећања, тако страна добу што плива на површини, тако блиска средњовековним душама загледаним у духовно море!

А могу и нешто сасвим друго да говоре те неприродне, суве, испуцане, изломљене голети. Подсећају и на суве кришке стара хлеба, и можда ће гледаоцу доћи да у себи понови оне речи: „О ти стара, тужна земљо наша; суви, тврди хлебе наш!”

Ето какве све слике и помисли буде само те стене. А шта да се каже за оно чудно дрвеће? Сличније је можда птичјим крилима изниклим из земље, него природном дрвећу. Нису ли збиља дрвета не само дрвета, него и крила анђела? У извесном смислу свет биља ствара крила нашој Земљи и чини од ње птицу. Није та песничка слика без икаквог смисла. Иза хармоније боја и облика у биљу стоје високе духовне силе света.

Обратимо пажњу на ту моћ преображења што спава у облицима средњовековног сликарства. – Камен није само камен, већ и слеђен дух; дрво није само дрво, већ и анђеоско крило. Ово је само примера ради, јер сетимо се и како стари сликари чудно сликају животиње, дајући им полуљудски израз; нису ли у животињама слике људских елементарних душевних сила, људских страсти? – Стари сликари, свесно или несвесно, не сликају нешто онако како се може видети у природи, него тако да буди у гледаоцима, ако не свесну мисао, оно макар мутан осећај неке дубље везе, која постоји у свеопштој сродности бића и ствари. Оно што сликају беше насликано тако да говори самим собом о још нечему другом него што је оно само.

Снаге живота су снаге ницања, бујања, цветања, снаге сталног преображавања. У живом свету не остаје ниједан облик сталан, него се ма и најмање мења, као слике у сновима, само саобразно законима природе. Таквих снага поседује и то сликарство. Оно изазива у души посматрача чаробне метаморфозе, које говоре о тајним везама у дубљој природи света.

Заиста, бескрајни у своме богатству и дубини, шуме у тишини полутаме древни снови са зидова наших старих цркава и манастира. <

(Народна одбрана, књ. 10, Београд 1940, 42, стр. 677-678; 43, стр. 693-694; 44, стр. 710-711; 45, стр. 726-727. Приредио: Владимир Трифуновић)

## ДОКУМЕНТИ: УМЕСТО БЕЛЕШКЕ О АУТОРУ

### Време карактеристика

У свету високоморалних назора, а чистих пословних односа познате су биле, а и данас постоје, *препоруке* којима се указује на способности и врлине које одговарајућа лица поседују. Примера ради, сам Ајнштајн је помагао и писао препоруке, али само „ако је веровао да је помоћ и препорука потребна и успешна.“ Било је, рецимо, пријатно читати препоруке професора Пенлевеа и Ермита о способностима за науку младог Michel Petrovich-а (1893), препоруку чувеног Пикара о моћима лисансијера Мијалка Ћирића (1888) или мишљење берлинског професора Шварца о научним вредностима Петра Л. Вукићевића (1893). На таквом поверењу и позитивној речи препоруке, још ако долазе из пера угледног и признатог ствараоца, заснован је свет велике науке, знања и културе. Овај познат и признат манир у комуникацији ученог света, комунисти су по доласку на власт претворили у ругло, у своју препоруку коју су назвали *карактеристика*

.

У поратном периоду на Универзитету у Београду владале су карактеристике. Оне су се састављале како за студенте, тако и за наставно особље. Носиле су редовно једну поруку у смислу да ли је одговарајуће лице за нову власт или не и да ли је „употребљив“ или је у потпуности непријатељ. Оне су садржале тешке и увредљиве речи, политичке оцене победника. То је данас врста папира која непосредно пружа најбољу слику о поратном времену на Универзитету у Београду.

Технологија писања карактеристика била је следећа. На факултету је увек било појединаца послушника режима, како међу студентима, тако и међу наставницима. Они су оцењивали политичко држање и чак стручност појединца. Каква дрскост и шарлатанство „нових људи"! Написана карактеристика, обично без потписа или са иницијалима, доставља се Комитету за научне установе, Универзитет и више школе Србије. Тада је редовно прекуцавана писаћом машином и на крају би добила званичан изглед потписом начелника персоналног одељења Комитета. Овако спремљена карактеристика доставља се полицији, Универзитетском комитету и свим оним извршиоцима који су одлучивали о судбини лица о чијој је карактеристици реч. Колико је познато, ове карактеристике нису биле јавне оцене, већ скривени материјал потребан комунистима на Универзитету и шире.

Тешка, веома тешка времена. Професор Милош Радојчић – у ово ужасно доба несигурности, прогона, хапшења, достављања и слично – припадао је наставницима математике на Филозофском, односно Природно-математичком факултету који су стално били на оку писаца карактеристика. Ево примера Радојчићеве карактеристике из 1950. године:

## **КАРАКТЕРИСТИКА**

**за др МИЛОША РАДОЈЧИЋА, ванр. професора**

**Природно-математичког факултета у Београду**

Рођен је 1902. г. у Земуну. Отац му је био лекар. Гимназију је учио у Земуну и у ратном избеглиштву у Француској (1915-18). Матурирао је у Земуну 1921, а дипломирао је на Филозофском факултету у Београду 1925. Школске 1929/30. био је у Паризу ради стручног усавшавања у математици. Од септембра 1930. ради на Филозофском

факултету у Београду као калкулатор, од 1931. као асистент приправник, од 1934. као асистент, а од 1938. као доцент. Докторирао је 1928. из математике, из теорије функција.

За време окупације био је у звању доцента. Био је хапшен због свога шурака. У то време Милутин Миланковић, ред. професор Универзитета у Београду, предлагао га је за ванр. професора, што је он, по савету Михаила Петровића, одбио.

После ослобођења постављен је поново за доцента, а 1950. изабран је за ванредног професора. Члан је Математичког института при Српској академији наука.

Раније није припадао никаквој политичкој странци. Идеалиста је, теозоф. Писао је теозофске чланке. На њега је имао велики утицај Штајнер.

Изгледало је да се држи по страни од реакције на математичкој групи, и да га они запостављају. Раније никада није иступао одређено. Но већ на конгресу математичара новембра 1949, када је одбио да прочита реферат о универзитетској настави, изговарајући се да га боли грло (што није тачно, јер је истог дана одржао и неко научно саопштење), видело се да је то урадио по директиви добијеној од те реакционарне групе и да јој је слепо послушан. Још једном приликом испољио је још јасније овај став и припадност поменутој реакцији. Код избора асистената и наставника иступио је на седници факултетског савета са потпуно издвојеним мишљењем које се разликовало од мишљења и одлуке донете на састанку катедре и у интересу катедре, само ради тога да се и његово мишљење не разликује од жеља и интереса математичке клике. Том приликом био је нарочито енергичан, што иначе није његова особина. Од тада још ређе долази на састанке катедре.

У раду Удружења наставника не узима уопште учешћа, изговарајући се било каквим разлогом. Исто тако и у Друштву математичара и физичара. Ни у каквој организацији неће да се ангажује, правдајући се да му то омета научни рад. Дијалектички материјализам не познаје и не труди се да га упозна.

Стручњак је добар. Има широку математичку културу. Стручне расправе, преко 20 радова из области теорије функција и теорије релативитета, штампане су у нашим и



страним часописима у Београду и Паризу. Научно и стручно може и даље да се развија.

Говори француски и немачки, а служи се енглеским и словенским језицима.

На математичкој групи предаје предмете који се раније нису предавали, а који не спадају у његову ужу струку, и то му доста смета. Зато у његовим предавањима има недостатака, но, упоређујући прве курсеве и ове касније, осећа се стално побољшање у начину обраде и избору материјала обухваћеног на курсу. Са педагошке стране, предавања не задовољавају у потпуности. Нацртну геометрију предаје слабо.

Доста је слабог здравља и то специјално користи да предавања не држи редовно, нарочито на почетку и на крају школске године, што има за последицу да курс прелази на брзину и без потребног удубљивања.

Пре рата, за време и после рата није се приметило да диференцира студенте према политичком ставу. Сада се у раду са студентима не залаже много и није у стању да их више заинтересује за предмете које предаје нити има начин да помогне онима који се интересују.

Од ослобођења издао је уџбеник-скрипту Елементарна геометрија 1. и 2. део.

1. јули 1950. године

Оверава

за Универзитетски комитет КПС

(Без потписа)

**Карактеристика**

**РАДОЈЧИЋ КОСТЕ др МИЛОША**

**доцент Природно математичког факултета у Београду Предмет: математика**

Рођен 1903. године у Земуну. Пореклом из чиновничке породице.

Гимназију је завршио у Земуну а Филозофски факултет у Београду. Доцент је постао 1938. године. Школске 1929/30. године био је у Паризу ради стручног усавршавања у математици. За време окупације налазио се у Београду на Филозофском факултету у звању доцента. Био је хапшен због свога шурака. У то време др Милутин Миланковић, редовни професор Универзитета у Београду, предлагао га је за ванредног професора да би га компромитовао што је овај, и по савету Михајла Петровића, одбио. Био је увек готов да помогне напредним студентима за време окупације из чисто „хришћанских” разлога. И пре рата и за време рата, као и после, није диференцирао студенте према

политичком ставу. Идеалиста је. Теозоф је. Писао је теозофске чланке. На њега је имао велики утицај Штајнер. Иначе може да се утиче на њега. Роб је хијерархије и не иступа одређено. Поштен је човек.

Добар је стручњак. Предаје предмете који се раније нису предавали. Предавања из више геометрије су добра а из елементарне слабија. Не залаже се много у раду, из разлога што схвата да студент претежно треба сам да обради материјал. Често је болестан и повучен је. Држи се по страни од реакције на математичкој групи.

Има преко двадесет научних радова из теорије аналитичких функција и теорије релативитета, објављених у Београду и у Паризу. Не предаје главни предмет своје струке и то му много смета.

Дијалектички материјализам не познаје и не труди се да га упозна. Научно и стручно је развијен и може да се развија и даље и треба му дати подршку.

Није припадао ниједној политичкој странци. Не гура ни за положајем. Импонује му од првог дана став нашег руководства после напада Информбироа. Потискиван је и запостављен од математичке клике. Он се разликује од осталих реакционарних математичара и по томе што никад није хтео да буде масон као већина математичара.

Београд,

15. јануара 1950. године

(Без потписа)