

ПРЕДРАГ ДРАГОЈЕВИЋ¹

ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ И ИСТОРИЈА

Апстракт. У раду се прати развој схватања српских писаца о уметности о односу историје уметности и историје. Током 20. века, историчари уметности заснивали су то схватање на историографском слоју текстова и на основу тематске блискости наглашавали постојање тесних веза између две дисциплине. У новијим истраживањима (крај 20. и почетак 21. века), посматрају се методолошки и теоријски слој текстова о уметности и тиме добија доста сложенија слика о елементима и развоју историје уметности као дисциплине. Ти налази мењају досадашњу представу о односу историје уметности према историји. Уједно, они могу да понуде моделе за разрешавање појединих недоумица у историјским наукама уопште, укључујући одговоре на стратешке изазове.

Кључне речи: писање о уметности, историја историје уметности, историја, методологија, теорија

¹ pdragoje@gmail.com

Постоје бар два разлога да се позабавимо развојем тумачења веза и односа историје и историје уметности.

Са становишта проучавања развоја историје уметности и, у вези са тим циљем, током изучавања њене методологије, открива се да је ова дисциплина била упућена на низ других наука (јер је свака од њих имала нешто да каже о феномену уметничког стварања или о конкретним делима). Али, док је питање односа историје уметности према, на пример, географији, социологији, психологији, историји књижевности... било одмах уочљиво и захтевало решавање, њен однос према најближим наукама – историји и археологији – остао је, некако, прећутан као нешто што се подразумева или у шта нема потребе много залазити и покретати питања. А управо тај став је стварао многе нејасноће.

С друге стране, на срећу, савремена историја је покренула низ питања о сопственом пореклу, смислу, циљевима, предметима, методима, па се у вези са тим интересовањима покреће и питање: може ли историографија да не буде само регистар ратова, разарања и борби за територије, него да у развоју људског друштва сагледа и цивилизацијску, културну, нематеријалну и духовну компоненту. То је питање које на неки начин прозива историју уметности, а она ће одговорити навођењем података о културној баштини, уметности, и идејама о уметности. При томе, сетићемо се Волтера (Voltaire), који је својом књигом о француској историји *Доба Луја XIV*, из 1751. увео нови приступ и садржај: предмет разматрања нису ратови и политички догађаји, него општи историјски токови и култура – историја је схваћена као историја духа (Voltaire 1910) и тиме знатно утицао на Винкелмана (Winckelmann), кога сматрају творцем историје уметности. Сто година касније, Јакоб Буркхарт (Burkhardt) објаснио је преломне епохе, крај антике и почетак средњег века, крај средњег века и почетак ренесансе² посматрајући, уместо ратничке и владарске историје, духовне хоризонте и визију света људи одређеног историјског периода и подвлачећи да суму људског историјског развоја представља култура. У двадесетом веку, могла би се у историографији тражити струја која покушава да сагледа тоталну (можемо ли рећи: интегралну) историју, са што комплетнијом представом о материјалном и духовном животу у време одигравања неких важних историјских догађаја. Али, то су камени-међаши светске историје уметности о којима се много зна, а нама би можда било потребно да имамо некакве оријентире унутар развоја српске школе историје уметности.³

² Burkhardt, Jacob, *Die Zeit Constantin des Grossen*, Basel: Schweighauserschen Verlagsbuchhandlung, 1853, 6–511; Burkhardt, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel: Schweighauserschen Verlagsbuchhandlung, 1860, 1–576.

³ Овај рад посвећујем сећању на професора др Сретена Петковића (1930–2015). Његов текст *Историја и историја уметности* послужио је, делимично, као повод за ово разматрање односа између две дисциплине. Ипак, без љубазног позива колега са Филозофског факултета Универзитета у Приштини не би дошло до реализације овог

Уметност као део историје

У периоду свога конституисања као науке у Србији (прва половина 20. века), историја уметности је, уз своју основну методологију, била упућена и на историјску науку. Један карактеристичан метод уводи се у проблем односа две науке. У европској науци о уметности, довођење у везу уметничког дела са архивским изворима могло је да се схвати и као историјски „метод“ који омогућава потрагу за делом, његово атрибуисање, датовање, информације о изворном облику или нека додатна објашњења. Мада, он није увек коришћен на научно оправдан начин. Давао је добре резултате у комбинацији са осталим тадашњим поступцима као што су анализа стила, иконографије и технике али се, временом, јавила тежња да се наметне као метод историје уметности, и то самосталан и најмеродавнији. Ово отуда што је архивски рад отворио могућност да га користе и они који готово уопште нису познавали ни елементе уметности, а ни појединачна дела. Тако је овај поступак постао основ за неке погрешне, брзоплете или исконструисане закључке.⁴

У Србији, корисници овог поступка су остали у вези са уметничким предметима, ишли су на терен и писали о споменицима које су видели. Сам поступак није наметнут као самосталан и показао се у основи корисним, не само у проучавању прошлости сликарства него и архитектуре. Велики број порушених објеката, међу њима црква па и читавих средњовековних градова по Србији остао је познат само у писаним документима, па је њиховим проучавањем покушавана убификација појединих градова или црква, или препознавање сачуваних остатака. На основу описа из архивске грађе, започињано је реконструисање првобитног изгледа појединих грађевина⁵. Било је случајева да и љубитељи уметности уз помоћ писаних извора и старих ликовних представа самостално **пронађу** или препознају неку грађевину⁶. Иако су архивска истраживања књижевника, богослова, историчара и других, мање заинтересованих за проблеме уметности, давала о њој општу слику, у оквирима историје, историја уметности је на то повремено реаговала. Када је, на пример, Станоје Станојевић писао о иконама које постоје у писаним изворима, његов текст је коментарисао Милан Кашанин⁷, који је очекивао ипак чланак о сачуваном, постојећем, иконама. С друге стране, повремено дављење историчара уметности архивском грађом често се сводило на позитивистичко објављивање садржаја, без повезивања са делима.

рада. Рад је део припрема за пројекат о европском идентитету српске уметности и балканске визуелне културе.

⁴ На пример, документ о раду неког уметника за одређену цркву узиман је као довољан доказ да су дела која се у њој тренутно налазе управо радови тог уметника.

⁵ Уп. Јовановић, Константин Ј. „Две старе цркве у Космају“, *Сѣаринар*, 1908, 174.

⁶ Поповић 1926–27: 225–227.

⁷ К(ашанин), Милан, „Изложба икона и копија фресака“, *Српски књижевни гласник* 32, бр. 3, 1931, 255–256, 255.

Овакво ослањање на архивску грађу било је у Србији значајно за методологију и стога што је, стављајући нагласак на писана документа као извор, почело да потискује усмена предања, легенде и књижевне изворе. Међутим, оно је отварало питање на који начин је уметничко дело повезано са историјским догађајима. Ту срећемо историјски приступ у тумачењу уметности, где се она доводи у везу не само са архивском грађом (која се непосредно тиче дела), него и са историјским сазнањима о личностима, догађајима и процесима.

Историчари су, са своје стране, посматрали ликовни материјал као извор података за истраживање прошлости. Из садржаја натписа на фрескама, или из историјата и кретања неке иконе или црквене књиге, изводили су закључке о одређеној историјској личности⁸. У недостатку писаних извора, узимали су у обзир и постојање црква, тврђава, утврђених градова, новца и културне традиције, како би дали одговоре на нека историјска питања⁹. Сазнања о уметности повезивана су са осталим најразличитијим подацима о култури, ратовима и друштвеним догађајима, да би се изградили закључци о одређеним историјским појавама¹⁰. Такође, подаци о уметничкој активности, о појединим уметничким дисциплинама и темама спајани су са подацима о књижевности, религији, школству, музици, да би се добила слика о неким појавама из историје културе¹¹.

Понекад, кад су уметничке предмете из прошлости наводили као аргументе у својим расправама или као својеврсне илустрације, историчари су чинили то без претходне провере код историчара уметности дајући, имплицитно, другачија тумачења ликовним делима. Историчари су често подразумевали историју уметности као једну од помоћних дисциплина историје. По том схватању, она практично и нема својих засебних циљева осим да, проучавајући уметност, пружа основне податке за познавање историје једне средине или народа¹². То је често значило да последњу реч, научна објашњења тока уметности и културе, даје историја.

Историчари су повремено покушавали и да проучавају уметност као посебну тему, дакле, не само као историјски извор. При томе, посматрали су уметност као део историјских догађања и прилазили јој као делу историје. Објашњавали су је искључиво историјским појавама и токовима, а не њеним елементима и кроз њен развој. На при-

⁸ Грујић, Радослав М., „Скопски митрополит Силвестар“, *Гласник скопској научної друштва* 2, бр. 1–2, 1927, 290–291.

⁹ Ђоровић, Владимир, „Територијални развој Боса, 1935, 13–18.

¹⁰ Грујић, Радослав М., *Историјски значај Срба у Хрватској*, Београд, 1940, 1–26, 6–7, 23–24.

¹¹ Грујић, Радослав М., „Монашки портрети Св. Саве“, *Гласник Скопској научної друштва* 9–10, бр. 15–16, 1935, 353–354; Грујић, Радослав М., „Култ Св. Саве у Карловачкој Митрополији XIII (треба: XVIII) и XIX века“, *Бојословље* 2–3, 1935, 1–40, 33–36.

¹² Уп. Станојевић, Станоје, „О задацима српске историографије“, *Српски књижевни гласник*, 10, 1903, 539–545.

мер, програм фреско-декорације у манастиру Ораховица у Славонији објашњен је кроз „националну свест и српски понос игумана и његових сарадника“¹³. Сличан је и пример у ком се један цртеж са ликом Руђера Бошковића датује само на основу историјских података из научниковог живота¹⁴.

Можда су овакви прилази историчара највише угрожавали историју уметности при анализама и утврђивању чињеница о уметничким делима или споменицима. Наиме, текстови историчара настали са тим намерама јесу донекле попуњавали празнине у писању о уметности, али су и негирали методе историје уметности. Не само стога што су, проучавајући један споменик, историчари били склони да највећи значај дају, или у први план истакну натписе, архиву, писане изворе па и народна предања, а да тек успут помену ликовни материјал¹⁵, него нарочито зато што су махом користили већ поменути архивски „метод“ са свим његовим лошим странама. На пример, да изведу закључак о развоју архитектуре једног манастира само на основу тумачења писаних извора, а да фреске датују искључиво према сачуваним натписима¹⁶. Или да, уместо кроз иконографску анализу, приказане сцене тумаче тако што натписе у њима сравњују са садржајем инвентара¹⁷.

Грујић је (на истом месту), истина, сматрао да се време настанка неке цркве може одредити и на основу „архитектонских облика грађевине“, а не само према поменима у писаним изворима. Када је посматрао уметност као посебан предмет и, сходно томе, предмет посебне научне дисциплине, знао је и да поштује сазнања те науке па је користио и литературу историчара уметности¹⁸.

Дакле, у приступима историчара проучавању уметности, уочавају се одређене нијансе: у једној варијанти, предмет је била историја (прошлост) и уметност је разматрана према потреби, као извор података, или као историјска тема која се тумачи помоћу писаних извора; у другој варијанти, предмет је била уметност, али такорећи као историјски извор, који даје сазнања корисна за историјску науку и њене задатке; у трећој, уметност је била предмет као догађај који је производ историјских околности. Историја уметности била би (очигледно, помоћна) наука која снабдева историју ликовним материјалом и,

¹³ Грујић, Радослав М., „Старине манастира Ораховице у Славонији“, *Сѣаринар* 14, 1939, 7–62, 26–27.

¹⁴ Недељковић, Д., „Један портрет Руђера Бошковића“, *Гласник Скойској научној групи* 2, 1927, бр. 1–2, 294–295.

¹⁵ Уп. Ђоровић, Владимир, „Херцеговачки манастири“, *Сѣаринар* 2, 1924–25, 69–77.

¹⁶ Ђоровић, Владимир, „Манастир Добриловина“, *Годишњица Николе Чујића* 43, 1934, Београд, 164–177, 166.

¹⁷ Грујић, Радослав М., „Старине манастира Ораховице у Славонији“, *Сѣаринар* 14, 1939, 7–62, 27.

¹⁸ Грујић, Радослав М., „Хвостански аер и Нерески тхренос“, *Сѣаринар* 5, 1928–30, 12–19.

евентуално, анализира одређена дела пре него што их преда историји као проверене и протумачене („прочитане“) историјске изворе.

У пракси историчара уметности, међутим, развио се историјски приступ као употреба знања и метода историјске науке, али са намером да се добију сазнања потребна за остварење задатака историје уметности. Коришћење историје постало је опште место у методу историчара уметности. На основу података из националне историје закључивало се ко су ктитори, ко је могао бити представљен на појединим сликама, када су извршене промене и преградње на неком здању, какво је значење појединих натписа, и слично. Историјска литература остала је у историји уметности незаобилазна. Истраживања Константина Јиречека и Станоја Станојевића о историји Срба служила су у првим деценијама, а и касније, као једна од полазних основа за истраживање српске уметности. Дуго су цитирани Милан Ђ. Милићевић, Константин Јиречек, Иларион Руварац, Стојан Новаковић, Василије Марковић, Владимир Ћоровић, и други историчари¹⁹. Поједина дела из историје српског народа остала су стални приручници историчара уметности.

Историчари уметности нису само користили готова знања историје него су улазили и у историјска проучавања, користећи њене методе и проверавајући историјске изворе. Сматрајући да је за тумачење одређеног црквеног споменика потребно знати и његову историју и развој литургије, Владимир Р. Петковић је сматрао да је „један критичар уметности у нас принуђен да оставља поље свога рада па да, и против воље, прелази у област повесничара и литургисте“²⁰. Ђурђе Бошковић се служио повељама и другим документима, да би их поредио са садржајем натписа на фрескама. Подаци о титулама ктитора, на пример, служили су му да покуша датовање фресака. Намера му је била да утврди која личност је представљена, у ком периоду је фреска могла настати, евентуално и порекло и име живописца. При томе, бавио се и питањима поузданости записа и натписа – да ли је исправио написан, да ли је добро прочитан – залазећи тако у проблем критику историјских извора²¹.

Историјском приступу није се у историји уметности тежило по сваку цену. Када историјски извори нису давали довољно података, то није била сметња јер је решење упоредо тражено и на самим уметничким делима, у њиховим техничким, стилским и иконографским карактеристикама²² па је тако историја уметности показивала своју делимичну методолошку самосталност.

¹⁹ Уп. Петковић, Владимир Р., *Манасџир Сџуденица*, Београд: Издавачка књижарница Напредак, 1924, 1–81, 1–12.

²⁰ Петковић, Владимир Р., *Манасџир Жича, хисџорија*, Београд: Државна штампарија, 1911, 1–40, 4.

²¹ Бошковић, Ђурђе, „Неколико натписа са зидова српских средњовековних цркава, *Сџоменик СКА* 87, 1938, 3–19.

²² Петковић, Владимир Р., „Студеница и Дечани“, *Мисао* 14, бр. 101, год. 6, 1924, 378–380.

Историјски приступ није уживао безусловно поверење, нити је имао предност над методима историје уметности. Напротив, постојала је спремност да се његови подаци „комбинују“ са резултатима других испитивања, па и да се коригују. Бошковић је²³ на терену долазио до нових, другачијих, закључака него историчари, и био је радије склон да исправља њихове тврдње, него да о уметничкој прошлости закључује на основу историјских текстова.

У крајњем случају, историјски подаци могли су да у историји уметности буду навођени тек „ради опште оријентације(!)“ (...) „како би лакше могли поставити у право време у које су поједини од објекта створени“²⁴. Историја је тада постајала само оквир за излагање података о споменику, увод из кога не проистиче никакав закључак потребан историји уметности или историји архитектуре, и ту се више не препознаје прави историјски приступ²⁵, који би се заснивао на узрочно-последичној вези између историје (личности, догађаја или процеса) и уметности (уметника, дела или уметничког развоја).

На тај начин је историја уметности у Србији, кроз праксу, овом скалом ставова према примени историјског приступа развијала не само тај део своје методологије него је одредила и свој, условно речено, аутономни положај у оквирима историјске науке.

Историја уметности као део историјске науке

Када се у текстовима или изјавама историчара уметности из периода заснивања историје уметности у Србији (прва половина 20. века) и тзв. београдске школе историје уметности (друга половина 20. века) потраже ставови о циљу и смислу ове дисциплине, препознаје се јединствено схватање о вези са историјом.

Већ сами зачетници београдске школе имали су потребу да одреде смисао истраживања као једно од упоришта науке. Божидар С. Николајевић покушао је да дефинише, како се изразио, „услуге“ које историја уметности чини човечанству: она чува ликовна дела, открива оригинале, проучава све што се односи на уметничке послове неког мајстора а крајњи смисао тих напора је упознавање народа који је створио одређена уметничка дела, јер је „уметност огледало народне душе и отуда за њено упознавање од одлучујућег значаја“²⁶. Или, како прецизира, кроз уметност се откривају народна култура, дух народа, степен образованости и религиозност, односно „културна подоб-

²³ Бошковић, Ђурђе, „Светогорски пабирци“, *Сћаринар* 14, 1939, 71–103, 71–82.

²⁴ Дероко, Александар, „У Бодиновој престоници. Путописне архитектонске забелешке из Скадра-града Росафа и околине“, 1928–30, *Сћаринар* 5, 128–151, 129, 131.

²⁵ Бошковић, Ђурђе, „Град Жрнов“, *Сћаринар* 15, 1940, 74–91, 70–79.

²⁶ Николајевић Божидар С., *Леонардо да Винчи*, Београд: Задужбина Илије М. Коларца, 1907, 1–65, 63.

ност“ једног народа²⁷. Он је, такође, видео смисао историје уметности у просвећивању народа. За његовог савременика В. Р. Петковића²⁸, крајњи циљ истраживања није било само сазнање о ликовним делима, него је пуштао да га проучавање, на пример, црквеног споменика одведе у проучавање других уметности, религије, историје, друштвених односа, историјских догађаја, и тако редом. Према нешто млађем Милану Кашанину²⁹, смисао ове науке био би „откривати и пропагирати нашу стару и новију уметност, учинити то инструментима нашег васпитања и богатством наше културе“, што „представља једну од најпречих потреба у нас“ уз објашњење да проучавање старе уметности треба да служи за изградњу уметничке традиције³⁰. Тиме је имплицитно раздвојио два концентрична круга активности историчара уметности: једно је научни и стручни рад у којем упознаје и тумачи традицију; друго је ангажман у оквирима културе и културне политике, где је један од носилаца традиције или васпитач најшире јавности. Овај васпитни смисао није видео само у истраживању националне уметности, него и у познавању уметничке баштине целог света³¹. Код Жарка Татића³², као и код једног броја историчара архитектуре, смисао проучавања био је примена сазнања у духовном, културном, уметничком и националном препороду „на бази средњовековне прошлости“. Према Пери Ј. Поповићу³³, историја уметности даје много „драгоцених података“ о предметима материјалне културе, а „даље анализе и поређења стручних испитивалаца даће леп материјал за познавање културе нашег Средњег Века“. Александар Дероко³⁴ такође је као крајњи смисао истраживања имплицитно означио сазнање о културном нивоу и уметничкој способности народа, затим о његовој материјалној култури, па и о „извесним моментима“ из историје народа, или о друштвеним односима, о чему све уметнички споменици „сведоче“ као својеврсни документи. За Мирјану Ђоро-

²⁷ Nikolajević, Božidar S., *Die Kirchliche Architektur der Serben im Mittelalter. Inaugural Dissertation*, Beograd: Horowitz, 1902, 1–68, 5; Николајевић, Божидар С., „Јужнословенска уметничка изложба“, *Бранково коло* 10, 1904, бр. 39, 1225–1228.

²⁸ Уп. Петковић, Владимир Р., *Манастир Свугеница*, Београд: Издавачка књижевница Напредак, 1924, 1–81, passim.

²⁹ Кашанин, Милан, „Изложба старог српског сликарства у Војводини“, *Српски књижевни гласник* 21, 1927, бр. 4, 292–296, 293.

³⁰ Кашанин, Милан, „Даниелова изложба“, *Српски књижевни гласник* 11, 1924, бр. 5, 380–385, 381.

³¹ Кашанин, Милан, „Изложба француске графике XVII и XVIII века“, *Српски књижевни гласник* 17, 1926, бр. 5, 399–400; 17/6, 459–463; Кашанин, Милан, „Изложба мађарских сликара и вајара“, *Српски књижевни гласник* 32, 1931, бр. 2, 161–164; Кашанин, Милан, „Изложба старих мајстора“, *Српски књижевни гласник* 35, 1932, бр. 1, 62–64.

³² Према: Бошковић, Ђурђе, „Жарко Татић“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* 12, 1932, 168–170, 168.

³³ Поповић, Петар Ј., „Смрт мајке краља Уроша I – фреска у манастиру Сопотанима“, *Сћаринар* 5, 1928–30, 30–36, 36.

³⁴ Дероко, Александар, *Средњовековни градови у Србији, Црној Гори и Македонији*, Београд, 1950, 1–214, 5, 6; Дероко, Александар, *Монуменциона и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд, 1953, 1–360, 5.

вић-Љубинковић³⁵, један од циљева проучавања уметничке прошлости је стварање представе о уметничкој делатности у „ширим слојевима“ и уопште о друштву средњег века.

Светозар Радојчић, обновитељ историје уметности у Србији после Другог светског рата и централна личност београдске школе, сматрао је да је смисао историје уметности да постане део историјске науке. Поједине критичке опаске да су он лично као истраживач а и његово Одељење за историју уметности превише везани за историју и историчаре прихватио је као врсту комплимента³⁶. У том смислу, сматра се да је као историчар уметности дао запажен допринос историји, и то тзв. политичкој, привредној и културној³⁷. Слично је са његовим првим ученицима и следбеницима. Војислав Ј. Ђурић је закључио да историјскоуметничко сређивање грађе, успостављање веза међу појавама, разматрање различитих утицаја, анализирање стилских обележја ради разумевања улоге уметности у појединим епохама и срединама – има смисао у томе да се спозна „етички, друштвени, хуманистички и национални“ значај уметности. Изричито је дефинисао историју уметности као једну од наука које истражују историју и чини то понекад боље но иједна друга дисциплина³⁸. За Дејана Медакловића, коначни циљ је да се оцрта национална самосвест, национално осећање. У складу са тим, то осећање је својеврсна црвена ниш која повезује различите периоде српске уметности, као и културе разних међусобно географски удаљених српских области. Тражећи ту националну константу у свим стиловима, његов циљ је био да оствари „духовни портрет“ српског народа³⁹. Гордана Бабић-Ђорђевић је на директно питање о томе као схвата смисао свога научног рада, одговорила да је то учествовање „у некој општој мисли људи који о томе размишљају (...) Човек је одређен добрим делом и својом прошлошћу, и прошлошћу свога народа и прошлошћу тла на коме живи.“⁴⁰ Према њој, улога историчара уметности је да укажу на то, затим да објасне историју и историјске споменике, сагледају како су стварали људи у далекој прошлости и зашто су стварали, па издвајајући из тога „оно што је највредније“ (моралне и естетске вредности) „да помогну друштву“; при томе, бар у изучавању средњовековне уметности, немогуће је ограничавање на националне оквире⁴¹. Најзад, схватање о историји уметности у Србији као дисциплини чији је крајњи циљ да

³⁵ Ђоровић-Љубинковић, Мирјана, „Црква Стари Свети Климент у Охриду“, *Сликаринар* 15, 1940, 92–100, 93.

³⁶ Јевтић, Милош, *Историјари уметности*, Београд: Чигоја, 1995, 5–302, 51.

³⁷ Вујновић, Андреј, *Светозар Радојчић: животи и дело*, Београд: Завод за уџбенике, 2015, 1–516, 306.

³⁸ Јевтић, Милош, *Историјари уметности*, Београд: Чигоја, 1995, 159–164.

³⁹ Исто, 107–110, 122

⁴⁰ Преноси Јевтић, нав. дело, 278.

⁴¹ Исто, 282–283.

пружи допринос познавању историје српског народа, прихватиле су и следеће генерације научника⁴².

У свим овде наведеним ставовима, препознајемо варијације идеје да историја уметности доприноси стицању сазнања о српском народу. Ретко наилазимо на појединце кроз чије писање о уметности се провлачи превласт хуманистичке над националном концепцијом као, на пример, код Милоша Црњанског⁴³. То значи да је историја уметности у Србији прихватила и чврсто држала један стратешки правац одређен средином деветнаестог века, када је тек формирано *Друштво српске словесности* (зачетак академије наука) утврђивало задатке науке у Србији. Тада су све научне дисциплине схваћене тако да заједно граде слику о српском народу: о његовом језику, прошлости, древностима, територији на којој живи, друштвеној организацији, и тако редом. У том великом проучавању српског народа, познавање „споменика“ сврстано је у науке „које се односе на српску народност“⁴⁴. Историографији је дат задатак да користећи све расположиве изворе истражи све периоде српске историје и при томе „све гране народнога и државнога живота у прошлости“. У том општем размештају научних снага у Србији, историја уметности је добила место једне од дисциплина које служе „Историји Српског Народа“, из које би се затим сагледала „државна и национална идеја српског народа“. То је почетком двадесетог века изнето као програм заједничког рада „у наредним деценијама“⁴⁵. Историја уметности је у Србији настала и формирала се у оквирима тако дефинисане стратегије српске историографије. Остављајући овом приликом по страни све оно што се може сматрати ценом коју је историја уметности платила у овој позицији,⁴⁶ нагласићемо да је она од почетка узела за свој главни предмет занимања уметност српског народа. И када је формирана Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца, опет јој је у првом плану било проучавање српских споменика на југословенским територијама, односно, како је то формулисао Милоје М. Васић⁴⁷, археолог који је историју уметности сматрао за саставни део археологије: „наши национални, историјски и уметнички споменици“ у „Краљевини Србији и њој присаједињеним областима“. До пред крај 20. века, ово је јасно илустровао рад ис-

⁴² Уп. Ђурић, Балша, „Допринос Радивоја Љубинковића истраживањима у југоисточној Србији“, *Лесковачки зборник* 29, 1989, 53–56, 55.

⁴³ Црњански, Милош, „Тајна Алдрехта Дирера“, *Српски књижевни гласник* 25, бр. 3, 1928, 174–184; бр. 4, 278–284; бр. 5, 348–356; бр. 6, 433–438; бр. 7, 529–538, 174 и даље.

⁴⁴ Уп. Предговор Гласника ДСС 1847.

⁴⁵ Станојевић, Станоје, „О задацима српске историографије“, *Српски књижевни гласник*, 1903, 10, 539–545, 544, 545.

⁴⁶ Као наука од стратешког значаја за заједницу, историја уметности у Србији је повремено занемаривана (када су потискивани национални интереси), а понекад се од ње очекивало да, у име виших циљева, даје резултате у немогућим условима, без одговарајуће помоћи и одржавања само захваљујући само пожртвовању појединаца.

⁴⁷ Васић, Милоје М., „Писмо Српској краљевској Академији, 1921“, *Годишњак СКА* 30, 1922, 30.

торичара уметности Дејана Медаковића. Како је он објаснио⁴⁸, цео свој рад посветио је истраживањима српске уметности на великим подручјима „на којима се расуо наш после велике сеобе 1690. Године“ и проучавао је уметност у Србији, Хрватској, Мађарској, Румунији, Грчкој, и другим крајевима, да би „омеђио, тако, цео етнички простор на којем је живео и понегде нестајао наш народ“. По њему, три књиге од многих које је написао означавају три „крајње тачке српског простирања“: на истоку Хиландар, на северу Сент Андреја, на западу Трст⁴⁹.

Историја уметности као партнер историје

У генерацији првих Радојчићевих ученика, ову тему је посебно обрадио Сретен Петковић, дајући јој практичан смисао односа историје и историје уметности⁵⁰. Ту је изнео суму претходних схватања, нагласио их, али и опрезно или нехотично отворио неке нове путеве за тумачење писања о уметности.

Нешто касније⁵¹ објавио је незаобилазну студију о српској историји уметности у 19. веку, засновану на хронологији истраживања, биографијама аутора и искључиво историографском садржају текстова. Али, текстом из 1971, више програмским него историјским, означио је простор за прелазак са историографског на методолошко посматрање писања о уметности, а у вези са тим је и увео тумачење односа историје и историје уметности као две одвојене дисциплине. Истина, још увек је видео историју уметности као део историографије, испољавао је неповерење према теорији али је, ипак, покушао да опише и разјасни поступке и циљеве истраживања уметности, па и смисао историје уметности као дисциплине. (За потребе овог рада, његов текст је „расклопљен“ да би се разумеле основне идеје.)

Кроз цео текст провлачи се наглашена и непоколебљива реторика којом се читалац уверава у то да су две дисциплине биле повезане, да су то и сада и да постоји верност, одлучност и непоколебљивост историје уметности да тако и остане у будуће. „Од самог почетка историја уметности је јасно указивала на своју везу са историјом – науком-матиком.“⁵² Током два века развоја, историчари уметности су „остали верни историји, старој и потврђеној научној дисциплини“⁵³, а истакнути појединци који су из историје прешли у историју умет-

⁴⁸ Према: Јевтић, Милош, *Историјари уметности*, Београд: Чигоја, 1995, 5–302, 107.

⁴⁹ Медаковић Дејан – Војислав Ј. Бурић – Димитрије Богдановић, *Хиландар*, Београд: Југословенска ревија, 1978; Медаковић Дејан – Динко Давидов, *Сент Андреја*, Београд: Југословенска ревија, 1982; Медаковић, Дејан, *Лешојис Срба у Трсту*, Београд: Југословенска ревија, 1987.

⁵⁰ Petković, Sreten, „Istorija i istorija umetnosti“, *Treći program*, 1, 1971, Beograd: Radio Beograd, 443–449.

⁵¹ Петковић, Сретен, „Историја уметности код Срба у XIX веку“, *Зборник Филозофског факултета*, 12, Београд, 1974, 479–498.

⁵² Petković, Sreten, „Istorija i istorija umetnosti“, *Treći program*, 1, Beograd: Radio Beograd, 1971, 443–449, 443.

⁵³ Исто.

ности су „остали одани историјском образовању и опредељењу“⁵⁴. Постоји „најужа везаност за историју“⁵⁵, историја уметности је „трајно упућена на науку-матицу“⁵⁶. Она је настала „у крилу историје“ и остала „у породици историјских наука“; историја је њена наука-исходница⁵⁷; историја уметности „нема разлога да кида споне са историјом, јер оне нису ни вештачке, ни формалне, већ свестрано оправдане“. Постоје многи разлози „трајне везаности историје ликовних уметности за историју“⁵⁸, мада је аутор одлучио да укаже само на неке. После тога понавља да је „везаност историје уметности за историју несумњива“⁵⁹, како би на крају чланка закључио да „Из целокупног овог излагања јасно произлази да су историја и историја уметности најуже повезане.“ (...) „Другачије и не може бити, јер је за историју уметности верност историјској науци питање опстанка као научне дисциплине.“⁶⁰ Данашњи читалац се не може отети утиску да су ову црвену нит чланка испреле одређене историјске или социјалне околности о којима се данас ништа не зна.

Природа ове наглашене везе две науке показује се на две тачке: међусобна сарадња и методологија. Сарадња је сагледана на два начина: прво, шта историја значи за историју уметности и, друго, шта историја уметности (може да) значи за историју.

Значај историје за историју уметности овде је препознат најпре у помоћи при објављивању извора, утврђивању хронологије и ауторства, и изради уметничких биографија током 19. и 20. века: систематизована је „огромна, разноврсна грађа о уметничким појавама, уметницима и њиховој активности, (...) бројни извори су проучени, сачињени су велики каталози опуса појединих уметника или одређених уметничких школа, многа заборављена или занемарена дела приписана су правим ауторима, а општи токови уметности прошлих епоха у целини су били разјашњени.“⁶¹ Приметно је да се у читавом тексту не наводи ни један конкретан метод историјских истраживања, а наглашена квантификација у опису његовог доприноса (*огромна, бројни, велики, многа, у целини*) замењује конкретније квалитативно одређење резултата историјског приступа. Уместо тога, сугерише се: „Прави научни приступ се и не може, уосталом, другачије ни замислити, (...) осим као историјски.“⁶² Ту, међутим, долази до занимљиве разраде, где историја уметности „проширује историјску димензију везану за уметничко дело“, односно, почиње да уводи у своје истраживање низ других научних дисциплина: да би спознао дух епохе, „модерни ис-

⁵⁴ Исто, 444.

⁵⁵ Исто.

⁵⁶ Исто, 446.

⁵⁷ Исто.

⁵⁸ Исто.

⁵⁹ Исто, 447.

⁶⁰ Исто, 449.

⁶¹ Исто, 444.

⁶² Исто, 446.

торичар уметности обраћа пажњу на социјалне прилике, религиозне погледе, политички живот, оновремену литературу, философију, да се и не помињу класичне помоћне историјске науке, јер се оне под-разумевају.“⁶³ Све ове дисциплине постају неопходне за разумевање уметничког дела, „јер у једном правом и врсном уметничком остварењу садржи се у малом цела епоха, са свим својим хтењима, узлетима и падовима.“⁶⁴ По С. Петковићу, тек када се уметничко дело тако историјски осветли у *склоју његовој времена*⁶⁵, могуће је успоставити прави контакт са њим, без чега опет нема ни пуног ни правог доживљаја. С друге стране, да не би било забуне, објашњава шта би било ако изостане та, како је зове, *историјска димензија*: „Необјашњена тема или нејасно порекло смањује могућност тананије спознаје и непосреднијег контакта са неком сликом или уопште уметничким делом, те се самим тим осиромашује сагледавање одређене уметничке појаве.“⁶⁶

Шта би историја уметности могла да значи за историју? Некако да врати услугу историји, која јој толико помаже у решавању главних задатака. Конкретно, „у тумачењу уметничког сведочанства из прошлости историја уметности може да буде од непроцењиве користи за историчара.“⁶⁷ С. Петковић је препознао неколико нивоа употребе сазнања историје уметности. Полази од најочигледнијег: „уметничка остварења често на сугестиван начин поткрепљују писане и друге историјске изворе“⁶⁸ мада то, наравно, не сматра најважнијим. Много значајнија је употреба ликовних дела као историјских извора. Ту уочава бар две нијансе: у случајевима када готово уопште не постоје други извори, „познавање одређене епохе или неке историјске појаве зависи у потпуности од сведочења уметничких остварења“⁶⁹. Али, и када постоје други извори, чак и писани, „уметнички споменици могу да буду драгоцен извор“⁷⁰ који попуњава празнине. Најзад, оно што аутор очигледно сматра најозбиљнијим и најсложенијим могућим доприносом историје уметности у раду историчара била би, назовимо је тако, могућа спознаја духа неког историјског периода: историчар је „у ситуацији да, без иначе неопходних посредника, преко уметничког медија свестраније схвати средину из које потиче стваралац, па у извесном смислу и духовну климу његове епохе. Зато историчар који има амбицију да потпуније објасни једно историјско раздобље треба да проникне и у суштину некадашње уметности.“⁷¹ При томе, историчар „не може да суверено користи све што му објективно пружа једна

⁶³ Исто, 447.

⁶⁴ Исто.

⁶⁵ Подвукао П. Д.

⁶⁶ Исто, 447.

⁶⁷ Исто, 448.

⁶⁸ Исто.

⁶⁹ Исто.

⁷⁰ Исто.

⁷¹ Исто, 449.

уметничка творевина. У тој ситуацији историја уметности са својим искуством притиче у помоћ и омогућава да се потврди или доведе у сумњу закључак на који су упућивали други разлози.⁷²

Овде можда постоји једна противуречност: ако је историчар тај који влада подацима о епохи, управо оним подацима који дају смисао уметничком делу, шта је то у ствари што има историја уметности, у чему се састоји то њено „искуство“ којим нуди партнерство старијој науци? Отворено је исказано неповерење у доживљај ликовног дела – уколико дело није савремено, неопходан је посредник у комуникацији (вероватно историчар уметности); дело је, могло би се закључити, историјски догађај који се у одређеном облику сачувао до данашњих дана, али не може се препустити суду нестручњака. Приметићемо да, ако је *историјско* схваћено само као веза са епохом и ако се не размишља о историјском развоју уметности као појаве независно од других околности, онда то јесте историцизам. А управо је С. Петковић упозорио да је „најужа везаност за историју“ донела опасност „да се оснажи увек присутно схватање по коме је историја уметности само једна од помоћних историјских наука“⁷³ и уметничка дела углавном илустрација која поткрепљује или објашњава неке писане, поуздане, изворе. Мада је на тој тачки повезао судбину своје науке са проблемом дефинисања уметности, он ипак није говорио о теорији; та реч се не помиње у његовом тексту.

Други моменат везе између две дисциплине била би методологија. Као аргумент наводи се да је Винкелман поставио темељ историји уметности као посебној науци тиме што је *изтрадио*⁷⁴ или *разрадио*⁷⁵ „историјско-генетички метод“, који су његови следбеници даље разрађивали. Или, Шпрингера (Springer) изјава да се историја уметности „разликује од других историјских дисциплина само предметом, али не и методом“⁷⁶. У ствари, Шпрингера активност ишла је у прилог историје уметности као самосталне научне дисциплине и, напротив, кретала се у правцу увођења егзактних и властитих метода историје уметности; његова анализа садржаја подржала је развој иконографског метода, а анализа форме (аналогна морфологији у нпр. биологији) припремила терен за атрибуциони метод. Дакле, његова изјава говори о научности историје уметности (у смислу научног метода, опште методологије која је заједничка свим наукама) а скретање пажње на њен *предмет* имплицира неопходност упознавања уметности, и кроз потрагу за елементима ликовног дела опет води ка теорији.

Мада на неким местима непотпун и несигуран, текст С. Петковића је, чини се, отворио двосмерну улицу равноправне комуника-

⁷² Исто, 448.

⁷³ Исто, 444.

⁷⁴ Исто, 443.

⁷⁵ Исто, 445.

⁷⁶ Исто, 444.

ције са историјом, чиме би се избегао „претерани историцизам“⁷⁷ према коме је аутор исказао отпор: историја даје податке и методе за тумачење извора, а историја уметности јој узвраћа илустрацијама, избором ликовних дела која су допуна извора или тумачењем уметности ради разумевања духа епохе.

Слажући се са констатацијом С. Петковића: „Савремена историја је постала свесна чињенице да је већ од средњег века – да се не за-лази даље у прошлост – *камење исто иако иоучно, као и књија*“⁷⁸, око три деценије касније препознајемо, гледано са становишта историје уметности, изразит пример употребе ликовних дела као готово равноправних примарних извора за писање историје. То је, уједно, ситуација у којој историја користи податке и методе историје уметности и довршава другу страну поменуте „двосмерне улице“.

Историја као представа

У свом, вероватно, животном делу, Слободан Бранковић је пи-шући о источној кризи, српско-турском рату и остваривању независности Србије у периоду 1875–1878⁷⁹, приказао војне, друштвене и политичке догађаје, као и неке драматичне културне промене које су започеле у сразмерно кратком периоду. Он је заступао тезу да је крај политичке и војничке борбе за осамостаљење ишао упоредо са почетком цивилизацијских промена које су Србију повеле од оријенталних ка европским моделима живота. (Тема која је остала актуелна до почетка 21. века, као враћање у заједницу европских народа, повезивање, прикључивање, придруживање, интегрисање...)

Посебно је значајан управо метод којим је С. Бранковић дошао до оваквог погледа на ствари. Осим архивских докумената и сведо-чанстава из епохе, он је као примарне изворе користио и поједина књижевна, ликовна, архитектонска дела, предмете примењене уметности, па и чињенице о народном животу, обичајима и свакодневним навикама. Успео је да избегне све (напред поменуте) методолошке замке у које су историчари обично упадали у претходним времени-ма. Ово стога што уметничка дела није схватио као пуки производ историјских догађаја, него као израз расположења, воље, схватања или мишљења, односно као исказ, став, акцију или догађај који производи друге догађаје: промену јавног мњења, реакцију јавности, акције солидарности, политичке одлуке. (Мора се напоменути да је у Бранковићевој књизи присутна имплицитна теорија уметничког стварања без које овакав поступак не би био могућ; опет срећемо пример нуж-не повезаности метода проучавања и теорије предмета који се проучава.) Практично, избегавао је да уметничком делу приђе као обич-ном „снимку“ догађаја, чак и када је користио цртеже из илустрова-

⁷⁷ Помиње се на стр. 445, 446, 449.

⁷⁸ Исто, 449.

⁷⁹ Бранковић 1998

них часописа. Стога, уметничко дело за њега није илустрација која описује, него исказ који *шумачи* догађаје и околности.

Када је реч о употреби осталих примарних извора, занимљива је једна методолошка аналогија са историјом уметности. На више места се може уочити да његово тумачење појединих догађаја има три слоја, у којима покушава да препозна информацију, њено значење и њен смисао у ширем контексту: он прво описује форме понашања и препознаје радњу; у следећем кораку, доводи је у везу са декларисаном политиком и интересима и утврђује њено значење; најзад, то посматра у оквирима културе и цивилизације дате епохе, чиме открива дубљи или прави смисао радње или догађаја. У том трећем кораку, узима у обзир личну културу актера, жеље, наде, страхове, заблуде, љубави, склоности и нарави појединаца, карактере нација, митове, веровања, морал, обичаје и обреде, идеале, начин живота (исхрану, одевање, становање, економско стање), историјско памћење, јавно мњење, односе међу генерацијама, итд. и указује на начине утискивања тих елемената у народне умотворине, песме, поезију, дневну штампу... Такав поступак има аналогију са иконолошким методом, којим се доста успешно премошћује културолошка разлика између посматрача (истраживача или његове публике) с једне, и предмета проучавања с друге стране – без обзира да ли та разлика потиче од њихове припадности различитим епохама или различитим просторима. (Поред великих знања, овај поступак тражи од истраживача и развијену интуицију.)

Друга аналогија са историјом уметности тиче се комуникацијске линије од актера и реконструисања њихових намера, преко већ описаног начина тумачења догађаја, до прегледа и анализе савремене рецепције догађаја у широј јавности, у штампаним медијима, као и код стручњака.

Најзад, доследно мењајући тачке са којих изводи оваква посматрања, С. Бранковић је успео да догађаје сагледа из различитих углова. При томе, не само да је протумачио поступке страна које припадају различитим културама (западној, руској, српској, оријенталној), него је и све заједно приближио савременом човеку. То је поступак који захтева размишљање о усклађивању проблемског и хронолошког структурирања текста, и о плану излагања са различитих тачака посматрања. Ово је, по свој прилици, пробудило једну креативну жицу аутора, чији модел излагања може имати широку лепезу узора, од *Рашиомона* до *Хазарској речника*.

Интуиција, која је била неопходна у примени метода и креативност, потребна за поменути начин излагања, нису угрозиле научност текста, јер је Бранковић свесно тежио да у своме поступку ограничи све што је могло да књигу претвори у књижевно дело, на пример, убеђивање, емоционалност, вишезначност и поетски језик, наспрам којих стоје доказивање, логика, јасност и научна терминологија.

Васпитани у духу критичности према дометима сопствене културе, тешко ћемо признати да је овом књигом историја уздигнута баш до нивоа Волтера и Буркхарта. Још мање је вероватно да је историја – давећи се једним ратом и раздвајањем оријенталне и западне културе – постала извор поука за данашњу мултикултуралност, суживот, или бар сарадњу.⁸⁰ Али, избором теме и методом, С. Бранковић је овом књигом показао да крајњи циљ и смисао историографског дела није само приказ догађаја него стварање сопственог мисаоног система о начинима на које се догађаји у историји одвијају. Заиста, преглед историографије показује да се подаци и извори увек мењају, допуњују, преиспитују, те да је у том погледу сваки текст историчара пролазан, а да трајна може бити управо ауторова концепција историје – било као узор, било као део историје идеја.

Ако је С. Бранковић приступио историјским догађајима као што историчар уметности приступа ликовном делу, онда тиме можда није толико дотакао питање дефинисања предмета историјске науке (догађај као представа), колико је демонстрирао могућу слободу у начину сагледавања. Питање које за собом отвара низ других питања јесте: може ли се политичкој историји приступати једнако слободно, неоптерећено одговорношћу и (општим) интересима као што се то може у историји уметности. Ту стижемо до многих недоумица савременог односа историје уметности и историје.

Историја у историји уметности

Историја уметности у Србији завршила је 20. век са увреженим мишљењем да је тумачење текстова историчара уметности – проучавање историографије. Постепено се шири схватање да „испод“ тематског слоја, у дубини текста, постоје слојеви који изражавају мишљење историчара уметности – методолошки и теоријски слој. Мада, било је тешко објаснити да два истраживача могу у истој књизи да анализирају различите слојеве текста; сматрало се да из једног извора проистиче једна врста чињеница и једна истина. Вероватно је од велике важности указати да се мишљење о стварима препознаје и код оних који инсистирају на „чињеницама“ и „објективности“⁸¹.

Када се у историји уметности обрати пажња на методолошки и теоријски слој, онда се добија један доста сложен модел за описивање њеног мишљења о уметности (или уметнику, делу, токовима). Најлакше је препознати методе, као поступке којима се поједини елементи ликовног дела доводе у везу са одређеним спољним чиниоцима. Затим се брзо препознају методи и знања „позајмљени“ од других наука (готово свих, а пре свега географије, биологије, технике, ар-

⁸⁰ Књига има делова који су сасвим актуелни, само су данас улоге другачије подељене него у 19. веку, па их је могуће препознати само уз апстрактно мишљење и непристрасно читање.

⁸¹ О томе: Šušnjić, Đuro, *Metodologija: kritika nauke*, Beograd: Čigoja 2005, 7–314, 89–90. и даље.

хеологије, историје, социологије, антропологије, психологије, математике). Ако се схвати да не постоји више различитих истина, онда се уз помоћ сваке од њих разјашњава један аспект ликовног дела. У сваком од метода се, даље, препознају научни поступци (опис, анализа, објашњење, откривање правилности...) као и разматрања циља и смисла истраживања уметности, дефиниције уметности тј. предмета проучавања, уочавања проблема, појмовно-језички систем, употреба логике, све до контроле над предметом (на пример, кроз ликовну критику, заштиту културних добара или културну политику). Идући дубље у анализу текстова историје уметности, види се да поменути елементи научног мишљења почивају на филозофским основама; ова наука је почела са позиција идеализма, и прошла кроз позитивизам, материјализам, марксизам, субјективизам, витализам, функционализам, релативизам, структурализам...

Тако је оно што се у схватању науке узима као опште место – њена заснованост на философији, општој методологији и теорији предмета који се проучава⁸² – „откривено“ у српској историји уметности после готово једног века.

Схваћена по овом моделу, историја уметности тешко може да развија сарадњу са наукама које се држе старих модела мишљења. Кад поредимо њену историју са развојем и кризом историјске науке⁸³, можемо закључити да је светска историја уметности пратила трендове нове историје, ако није и предњачила. Чинила је то и српска, пратећи светску, само тога доскора није била свесна.

Показује се да је Винкелман створио науку којој је дао облик историје јер је то, у његово време, био модеран научни *концепт*; данас би можда употребио концепте какве користе генетика, квантна физика или информатика. Кроз читаву историју те науке, уметност се посматра као појава која има свој развој и сопствену „историју“, независно од историја других људских активности. Винкелман прво посматра уметност у односу на околности, а затим разматра развој унутар уметности и говори о уметности као целини. Изложио је то у књизи о историји уметности старог века (коју у српској култури никада нису до краја превели)⁸⁴ а затим се то у варијацијама понавља код низа историчара уметности 19. и 20. века, и то међусобно веома различитих по начину мишљења. Сваки од општих прегледа историје уметности (писали су их Ренак, Фор, Џенсон, Хаузер, Гомбрих и други) заснован је на другачијем методу или научној теорији. При томе, ни један се не

⁸² Уп. Шушњић, нав. дело.

⁸³ Јовановић, Мирослав и Радивој Радић, *Криза историје: српска историографија и друштвени изазови краја 20. и почетка 21. века*, Београд: Удружење за друштвену историју, 2009, 7–263.

⁸⁴ Управо услед слепила изазваног усмеравањем на тему и историографски садржај његовог текста: узети су делови који говоре о сликарству и скулптури, *додај* им је превод сасвим другог Винкелмановог чланка, о архитектури, и добијен је хибрид заснован на (привидној) теми, а не на начину мишљења по коме је Винкелман, усталом, и остао запамћен у историји идеја.

сматра бољим или тачнијим од осталих; сваки има свој смисао, ако је писан одговорно и ако је толерантан према другачијим мишљењима. Повезивати их у целину, значило би исто што и повезивати или помирити различита мишљења философа о неком питању. Различите теорије имају смисао свака за себе.

У пракси, из савременог модела ове науке, проистиче да историја уметности није једина која тумачи уметничко дело, јер се до истине о уметности не може доћи само преко једне науке, а показује се и да јој у томе историја није увек од највеће помоћи. Природа њеног предмета тражи другачији начин мишљења: структура времена, на пример, није иста у ове две дисциплине; историчар уметности неопосредно доживљава уметничко дело,⁸⁵ за разлику од историчара који најчешће има посредно сазнање о догађајима, критика, укус, одабир јесу природни за историју уметности док у историји изазивају реакције због субјективности; историја уметности то решава тако што толерише више различитих текстова (опречних мишљења) о истој појави, па чак и постојање различитих историја уметности. Овај модел мишљења о науци, најзад, много флексибилније реагује на савремене изазове, који стављају на озбиљну пробу стратешке интересе науке: на технолошку и информатичку револуцију (као питање техничке подршке у раду), на економску кризу (као проблем економске основе), на друштвену транзицију (као темељ законских оквира рада), на реформу универзитета (као извор кадровске обнове).

Све ово српска историја уметности сазнаје само сагледавајући познати развој историје уметности у свету и у Србији.

ЛИТЕРАТУРА

- Бошковић, Ђурђе (1932) „Жарко Татић“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* 12, 168–170.
- Бошковић, Ђурђе (1938) „Неколико натписа са зидова српских средњовековних цркава, Сјоменик СКА 87, 3–19.
- Бошковић, Ђурђе (1939) „Светогорски пабирци“, *Сјаринар* 14, 71–103.
- Бошковић, Ђурђе (1940) „Град Жрнов“, *Сјаринар* 15, 74–91.
- Branković, Slobodan (1998) *Nezavisnost slobodoljubivih: velika istočna kriza i Srbija 1875–1878*, Beograd: Svetska srpska zajednica, 1–616.
- Burkhardt, Jacob (1853) *Die Zeit Constantin des Grossen*, Basel: Schweighauserschen Verlagsbuchhandlung, 6–511.
- Burkhardt, Jacob (1860) *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel: Schweighauserschen Verlagsbuchhandlung, 1–576.
- Васић, Милоје М. (1922) „Писмо Српској краљевској Академији, 1921“, *Годишњак СКА* 30.
- Voltaire (1910) *Siècle de Louis XIV (1751)*, Paris: Hachette.

⁸⁵ Уколико се пренебрегне доживљај уметничког дела, оно постаје само форензички траг за анализу неких догађаја из прошлости.

- Вујновић, Андреј (2015) *Светозар Радојчић: животи и дело*, Београд: Завод за уџбенике, 1–516.
- Грујић, Радослав М. (1927) „Скопски митрополит Силвестар“, *Гласник скопској научној друштва* 2, бр. 1–2, 290–291.
- Грујић, Радослав М. (1928–30) „Хвостански аер и Нерески тхренос“, *Сѣаринар* 5, 12–19.
- Грујић, Радослав М. (1935^а) „Монашки портрети Св. Саве“, *Гласник Скопској научној друштва* 9–10, бр. 15–16, 353–354.
- Грујић, Радослав М. (1935^б) „Култ Св. Саве у Карловачкој Митрополији XIII (треба: XVIII) и XIX века“, *Бојословје* 2–3, 1–40.
- Грујић, Радослав М. (1939) „Старине манастира Ораховице у Славонији“, *Сѣаринар* 14, 7–62.
- Грујић, Радослав М. (1940) *Историјски значај Срба у Хрватској*, Београд, 1–26.
- Дероко, Александар (1928–30) „У Бодиновој престоници. Путописне архитектонске забелешке из Скадра-града Росафа и околине“, *Сѣаринар* 5, 128–151.
- Дероко, Александар (1950) *Средњовековни градови у Србији, Црној Гори и Македонији*, Београд, 1–214.
- Дероко, Александар (1953) *Монуменјална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд, 1–360.
- Ђурић, Балша (1989) „Допринос Радивоја Љубинковића истраживањима у југоисточној Србији“, *Лесковачки зборник* 29, 53–56.
- Јевтић, Милош (1995) *Историјари уметности*, Београд: Чигоја, 5–302.
- Јовановић, Константин Ј. (1908) „Две старе цркве у Космају“, *Сѣаринар*, 174.
- Јовановић, Мирослав и Радивој Радић (2009) *Криза историје: српска историографија и друштвени изазови краја 20. и почетка 21. века*, Београд: Удружење за друштвену историју, 7–263.
- Кашанин, Милан (1924) „Даниелова изложба“, *Српски књижевни листик* 11, бр. 5, 380–385.
- Кашанин, Милан (1926) „Изложба француске графике XVII и XVIII века“, *Српски књижевни листик* 17 бр. 5, 399–400; 17/6, 459–463.
- Кашанин, Милан (1927) „Изложба старог српског сликарства у Војводини“, *Српски књижевни листик* 21, бр. 4, 292–296.
- Кашанин, Милан (1931^б) „Изложба мађарских сликара и вајара“, *Српски књижевни листик* 32, бр. 2, 161–164.
- К(ашанин), Милан (1931^а) „Изложба икона и копија фресака“, *Српски књижевни листик* 32, бр. 3, 255–256.
- Кашанин, Милан (1932) „Изложба старих мајстора“, *Српски књижевни листик* 35, бр. 1, 62–64.
- Медаковић Дејан – Динко Давидов (1982) *Сенј Андреја*, Београд: Југословенска ревија.
- Медаковић Дејан – Војислав Ј. Ђурић – Димитрије Богдановић (1978) *Хиландар*, Београд: Југословенска ревија.
- Медаковић, Дејан (1987) *Лешојис Срба у Трсиу*, Београд: Југословенска ревија.
- Недељковић, Д. (1927) „Један портрет Руђера Бошковића“, *Гласник Скопској научној друштва* 2, бр. 1–2, 294–295.

- Nikolajević, Božidar S. (1902) *Die Kirchliche Architektur der Serben im Mittelalter. Inaugural Dissertation*, Beograd: Horowitz, 1–68.
- Николајевић, Божидар С. (1904) „Јужнословенска уметничка изложба“, *Бранково коло* 10, бр. 39, 1225–1228.
- Николајевић Божидар С. (1907) *Леонардо да Винчи*, Београд: Задужбина Илије М. Коларца, 1–65.
- Петковић, Владимир Р. (1911) *Манасџир Жича, хисторија*, Београд: Државна штампарија, 1–40.
- Петковић, Владимир Р. (1924^а) „Студеница и Дечани“, *Мисао* 14, бр. 101, год. 6, 378–380.
- Петковић, Владимир Р. (1924^б) *Манасџир Сџугеница*, Београд: Издавачка књижарница Напредак, 1–81.
- Petković, Sreten (1971) „Istorija i istorija umetnosti“, *Treći program*, 1, Beograd: Radio Beograd, 443–449.
- Петковић, Сретен (1974) „Историја уметности код Срба у XIX веку“, *Зборник Филозофској факултету*, 12, Београд, 479–498.
- Поповић, Петар Ј. (1926–27) „Две интересантне основе наших средњевековних цркава“, *Сџаринар* 4, 225–227.
- Поповић, Петар Ј. (1928–30) „Смрт мајке краља Уроша I – фреска у манастиру Сопотанима“, *Сџаринар* 5, 30–36.
- Станојевић, Станоје (1903) „О задацима српске историографије“, *Српски књижевни гласник*, 10, 539–545.
- Ђоровић, Владимир (1924–25) „Херцеговачки манастири“, *Сџаринар* 2, 69–77.
- Ђоровић, Владимир (1934) „Манастир Добриловина“, *Годишњица Николе Чујића* 43, Београд, 164–177.
- Ђоровић, Владимир (1935) „Територијални развој Босанске државе у средњем веку“, *Глас СКА* 167, 2. р, бр. 85, Београд, 5–47.
- Ђоровић-Љубинковић, Мирјана (1940) „Црква Стари Свети Климент у Охриду“, *Сџаринар* 15, 92–100.
- Црњански, Милош (1928) „Тајна Албрехта Дирера“, *Српски књижевни гласник* 25, бр. 3, 174–184; бр. 4, 278–284; бр. 5, 348–356; бр. 6, 433–438; бр. 7, 529–538.
- Šušnjić, Đuro (2005) *Metodologija: kritika nauke*, Beograd: Čigoja 2005, 7–314.

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ УНИВЕРЗИТЕТА У ПРИШТИНИ
СА ПРИВРЕМЕНИМ СЕДИШТЕМ
У КОСОВСКОЈ МИТРОВИЦИ

МЕТОДОЛОШКИ ИЗАЗОВИ ИСТОРИЈСКЕ НАУКЕ

Тематски зборник међународног значаја

Уредили и приредили
Проф. др Здравко Делетић
Доц. др Далибор Елезовић



Косовска Митровица, 2018.

**МЕТОДОЛОШКИ ИЗАЗОВИ
ИСТОРИЈСКЕ НАУКЕ**

Тематски зборник
међународног значаја

Издавач
Филозофски факултет Универзитета
у Приштини са привременим
седиштем у Косовској Митровици

За издавача
Проф. др Мирјана Лончар-Вујновић,
декан

Главни и одговорни уредник
издавачке делатности
Проф. др Мирјана Лончар-Вујновић

Уредили и приредили
Проф. др Здравко Делетић
Доц. др Далибор Елезовић

**METHODOLOGICAL CHALLENGES
OF HISTORICAL SCIENCE**

Thematic Collection of Papers
of International Significance

Published by
University of Priština,
Faculty of Philosophy,
Kosovska Mitrovica

For publisher
Professor Mirjana Lončar-Vujnović,
dean

Editor-in-chief
Professor Mirjana Lončar-Vujnović

Editors
Professor Zdravko Delečić
Assistant professor Dalibor Elezovic

Рецензенти:

Др Дарио Видојковић, Универзитет у Регензбургу, Савезна Република Немачка
Проф. др Тодор Галунов, Великотрновски универзитет Свети Ћирило и
Методије, Република Бугарска

Доц. др Сергеј Суљак, Санктпетербуршки државни универзитет, Санкт
Петербург, Руска Федерација; Тараклијски државни универзитет Григорије
Цамблак, Тараклија, Република Молдавија

Проф. др Урош Шуваковић, Филозофски факултет Универзитета у Приштини са
привременим седиштем у Косовској Митровици

Лектура и коректура

Техничка припрема и штампа

Тираж
150 примерака

Зборник је резултат рада на научноистраживачком пројекту III 47023,
„Методолошки изазови историјске науке“, који финансира Министарство
просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР	x
СТЕФАН И. АНЧЕВ НАУЧНО ПИТАЊЕ БАЛКАНСКЕ КОНФЕРЕНЦИЈЕ – ПОКУШАЈ УСПОСТАВЉАЊА БАЛКАНСКОГ САВЕЗА ОДНОСНО БАЛКАНСКЕ ФЕДЕРАЦИЈЕ	1
МИХАЕЛ АНТОЛОВИЋ КА СНАЖЕЊУ РАЦИОНАЛНОГ ПОТЕНЦИЈАЛА ИСТОРИЈСКЕ НАУКЕ – ХЕУРИСТИЧКИ ЗНАЧАЈ КОНЦЕПТА ИСТОРИЈСКЕ КУЛТУРЕ.....	15
АНДРЕЈ В. БАРАНОВ, ИССЛЕДОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ В ПОСТСОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РОССИИ: АЛЬТЕРНАТИВЫ НЕОЕВРАЗИЙСТВА, ПРАВОСЛАВНОГО МИРА И ЗАПАДНИЧЕСТВА	33
ДУМАНГУЛ М. БАЗАРБЕКОВА, АЛИМА Т. ЖИЛКАЙДАР ПРОБЛЕМЫ БИОГРАФИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ К. И. САТПАЕВА	47
MILIVOJ BEŠLIN, MOMIR SAMARDŽIĆ POSTFAKTUALNA ISTORIJA: SAVREMENI REVIZIONISTIČKI IZAZOVI ISTORIOGRAFSKOJ METODOLOGIJI U SRBIJI	57
ЗДРАВКО М. ДЕЛЕТИЋ КЊИЖЕВНОСТ, ИСТОРИЈА И ПОЛИТИКА: ЊЕГОШ И ГЕНОЦИД	77
КАТИНА З. ДИМИТРОВА СЪБИТИЈА, ПРОЦЕСИ И ИНИЦИАТИВИ ОТ МЕЖДУНАРОДЕН ХАРАКТЕР ЗА СТАБИЛНОСТ И СЪТРУДНИЧЕСТВО 1995-2000 Г.	103
ПРЕДРАГ ДРАГОЈЕВИЋ ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ И ИСТОРИЈА	117
DALIBOR M. ELEZOVIC МЕТОДОЛОШКИ ИЗАЗОВИ ИСТРАЖИВАЊА ИСТОРИЈСКИХ ИЗВОРА ЗА РАНО МОДЕРНО ДОБА	139
ЈУРИЈ ХАДАЛИН НЕПОЖЕЉНА БАШТИНА? ИСТОРИОГРАФСКИ ДИСКУРС О (ДРУГОЈ) ЈУГОСЛАВИЈИ У СЛОВЕНИЈИ	161

РАВИЛЯ Р. ХИСАМУТДИНОВА

ВЛИЯНИЕ ПОЛИТИКИ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ НА ОБЪЕКТИВНОЕ
ИССЛЕДОВАНИЕ ПРИЧИН НАЧАЛА ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ 172

ВЯЧЕСЛАВ А. ИВАНОВ

«ОСВЕЩЕНИЕ СОВЕТСКО-ФИНЛЯНДСКИХ ВОЕННЫХ КОНФЛИКТОВ
1939-1944 ГГ. В УКРАИНСКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИОГРАФИИ». 187

МАРИЈА КОЦИЋ

РАНОМОДЕРНА ШТАМПА КАО РЕЛЕВАНТАН ИСТОРИЈСКИ ИЗВОР:
ПРИМЕР ИЗВЕШТАВАЊА MONTHLY MERCURY-ЈА О ПРИЛИКАМА У
ЈУГОИСТОЧНОЈ ЕВРОПИ ТОКОМ 1691. ГОДИНЕ 209

АНА МАРКОВИЋ КАЗЕ

ИЗАЗОВ “МЕГА-ИСТИНЕ” И КОЛЕКТИВНОГ ПАМЋЕЊА У
ИСТОРИЈСКИМ ИСТРАЖИВАЊИМА: БЕРЛИНСКИ КОНГРЕС (1878) КАО
СТУДИЈА СЛУЧАЈА 221

ЕЛЕНА И. КУБРАКОВА, НАТАЛИЈА Е. ГУРИНА

ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА В ДОКУМЕНТАХ, МЕМУАРАХ,
ЛИТЕРАТУРНЫХ ОБРАЗАХ 237

МАРИЈА И. МАТЈУШЕВСКАЈА

ИСТОРИОГРАФИЧЕСКАЈА ОЦЕНКА В КОНТЕКСТЕ СМЕНЫ ПАРАДИГМ
НАУЧНОГО ИСТОРИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ
НАУЧНОГО ТВОРЧЕСТВА В.О. КЛЮЧЕВСКОГО)..... 257

ЈЕЛЕНА З. МИЛИЋ

КОНЦЕПТУАЛНА (РЕ)ПРЕЗЕНТАЦИЈА ДОГАЂАЈА 277

ИВИЦА МЛАДЕНОВИЋ, ДРАГОЉУБ КАУРИН

ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ АСПЕКТИ КОРИШЋЕЊА АНАЛИЗЕ
ДИСКУРСА У ДРУШТВЕНИМ ИСТРАЖИВАЊИМА 290

ŠERBO RASTODER

EDICIЈA: „TURSKI OSMANSKI IZVORI ZA ISTORIЈU CRNE GORE“ 315

ЈАКОВ Г. РИЕР

ЛОКАЛЬНЫЕ ЦИВИЛИЗАЦИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЕВРОПЫ: ГЕНЕЗИС И
ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ 325

ВОЛФГАНГ РОРБАХ

ИСТОРИЈА ОСИГУРАЊА: дефиниција – значење – задаци 340

АЛЕКСАНДАР Д. СТАМАТОВИЋ ЈЕДАН ПРИМЈЕР МАНИПУЛИСАЊА У МАСМЕДИЈСКОЈ ИСТОРИЈИ – ИГРАНА СЕРИЈА „ БОЖИЋНИ УСТАНАК“ НА ТВ ЦРНЕ ГОРЕ	360
САША Д. СТАНОЈЕВИЋ АКТУЕЛНА ЗАСТУПЉЕНОСТ ИСТОРИЈЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ НА УНИВЕРЗИТЕТИМА БИВШЕ СФРЈ	382
ЮРИЙ В. ШАХИН РОССИЙСКАЯ ИСТОРИОГРАФИЯ О МЕЖДУНАРОДНЫХ ФАКТОРАХ РАСПАДА ЮГОСЛАВИИ	398
FILIP ŠKILJAN ISTRAŽIVANJE STRADANJA SRBA U NDH KOMBINACIJOM USMENE POVIJESTI I KORIŠĆENJA IZVORNIH DOKUMENATA	410
SRĐAN R. VUKADINOVIĆ METODOLOŠKI IZAZOVI KOMPLEMENTARNOSTI ISTORIJE I SOCIOLOGIJE U PROUČAVANJU DEMOGRAFSKIH PROCESA	428