

**ПРЕДРАГ ДРАГОЈЕВИЋ**

Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности  
Оригинални научни рад / Original scientific paper

## **Упоредни метод Стшиговског и његов пријем у Србији. Идеолошко и методолошко у мишљењу о уметности**

**САЖЕТАК:** У тексту се разматрају главне одлике рада Јозефа Стшиговског (1862–1941), историчара уметности бечке школе са почетка XX века, који је свом упоредном методу додао лична идеолошка гледишта. Показује се на који начин је, као један од водећих истраживача у своје доба, идеолошким садржајима утицао на развој науке о уметности и како је једна од локалних школа историје уметности, она у Србији, у току свог формирања мењала свој став према овом истраживачу постепено упознајући резултате његових истраживања, његов упоредни метод, као и теоријске и идеолошке основе и импликације његовог рада.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Стшиговски (Josef Strzygowski, 1862–1941), методологија историје уметности, упоредни метод, идеологија, историја историје уметности, Србија, XX век.

Пошто је у српској литератури о уметности идеја *историје уметности* постепено установљена током XIX века, историја уметности као дисциплина ушла је у првој половини XX века у фазу установљавања, институционалног и методолошког. У том периоду, прихватила је актуелне методе европске историје уметности (фактографски, иконографски, културолошки, Морели–Беренсонов, иконолошки, упоредни) и успевала у покушајима да их разуме, модификује и примени у својој пракси, која је у основи била усмерена на проучавање српске историје, културе и уметности. У прихваћеним методама требало је разумети не само основни поступак, него и елементе науке који из њега проистичу (на пример, дефинисање уметности, одређивање циља истраживања, хипотезе; могућности описа, анализе, објашњења; логика, терминологија; могућности деловања на уметност, и тако даље) па и неке ваннаучне идеје, које је неретко имплицирала европска историја уметности, одупирући се једнако, али не увек успешно, и претераним утицајима друштвених околности и утицајима јаких личности истраживача. Историја уметности у Србији, развијајући се у условима борбе за опстанак у неразвијеној средини, борећи се за компетенцију против нестручне конкуренције и за научну недирљивост у условима сталних идеолошких притисака или за објективност у ситуацијама када је морала да брани националне интересе, није у поменутом периоду успела да



Josef Strzygowski

сасвим изгради свој интегритет. На који начин су овакве европске и локалне нејасноће компликовале њен методолошки развој, можда се најбоље види на примеру упоредног метода, који је требало упознати и разумети, прилагодити сопственим истраживањима и укључити у праксу.<sup>1</sup>

Упоредни метод је изградио, у првим годинама двадесетог века, један од тада водећих европских историчара уметности, Јозеф Стшиговски (Josef Strzygowski, 1862–1941).<sup>2</sup> Био је историчар уметности, археолог, византолог и оријенталиста.<sup>3</sup> Нови истраживачки поступак, који је сам назвао *компаративним методом*, увео је у праксу незадовољан превлашћу два приступа која је видео у дотадашњим истраживањима. Један приступ, „филолошко-историјски“ (како га је он означио) био је, по његовом мишљењу, заснован на познавању уметничких дела која су случајно сачувана или позната из других извора. Други приступ, „филозофско-естетски“, бавио се, по његовом тумачењу, углавном само питањима развоја. Стшиговски је желео да изгради истраживачки поступак којим би уздигао историју уметности са нивоа пуког познавања споменика, снимања, инвентарисања, описивања и израде хронологија на ниво „озбиљне“ науке. У том смислу, сматрао је фактографски метод за основну предрадњу, а не и за научну обраду.<sup>4</sup> Желео је да историја уметности, као наука, открива правилности и да у предмету који проучава пронађе оно што је битно. При томе, залагао се и за сарадњу са различитим научним дисциплинама, али са јасно одређеним циљем, а то је: проучавање суштине уметности.<sup>5</sup> Такође, био је против извођења науке из ње саме, из готове стручне литературе, те је инсистирао на проучавању дела и свој рад заснивао на многобројним теренским истраживањима.

У уметничким налазима са терена посматрао је материјале, технике, тражио карактеристичне форме (на пример, елементе грађевине, или одређену врсту декорације

<sup>1</sup> Рад је завршен у оквиру пројекта МНТР 47019.

<sup>2</sup> Име овог истраживача преношено је у српски језик на различите начине, па се у чланцима својих савременика помиње и као Стшиговски, Стжиговски, Штржиговски, Штриговски, Штжиговски.

<sup>3</sup> О његовом животу и раду видети: U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Wien–Düsseldorf 1966, 292–297.

<sup>4</sup> Фактографски метод је у историју уметности увео Адолф Голдшмит (Adolph Goldschmidt, 1863–1944) као поступак у коме се у делу посматрају „оипљиве“ чињенице и доводе у ред или у везу са другим чињеницама. Убрзо се појавио проблем дефинисања „оипљивог“ – код Голдшмита то је оно што се здравим разумом може препознати, али не и појава која се открива дубљом анализом (био је противник теорија и апстрактног мишљења). Под утицајем његове личности, фактографски метод сведен је на пописивање простих чињеница; такође, уместо да чињенице буду основ за даље закључке, оне су у овом методу остале крајњи циљ (и стога је временом овај метод постао уточиште стручњака ограничених погледа). Као предавач, Голдшмит је имао великог утицаја на формирање низа историчара уметности по многим европским земљама, па и у Србији. Примењујући фактографски метод, одредио је избор свог предмета проучавања: бавио се предметима који су у његово време били недовољно обрађени или потпуно непознати (неописани) у науци; или је објављивао грађу. Ради се о методу који није идеолошки или културно „обојен“ нити оптерећен значењима или филозофским концепцијама, дакле који је непретенциозан па и духовно неутралан или „празан“; стога је у науци о уметности примљен као један од начина да се она заснује на егзактним основама.

<sup>5</sup> Једно од његових излагања метода у: J. Strzygowski, *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, Leipzig 1920, 162–189.

која је употребљена), врсте мотива (орнаменти, или фигуралне представе), као и теме. Ове елементе је доводио у везу са истим таквим елементима у уметностима других народа и територија. Применио је овај поступак бавећи се питањем порекла европске средњовековне уметности; то је усмерило његова истраживања ка просторима Византије, а потом и даље на исток, све до Индије и Кине.<sup>6</sup> Како је то сам формулисао, покушао је да различите уметничке струје, раздвојене по времену, месту настанка, раси и народу, сагледа као хришћанску целину и при томе је, корак по корак, откривао Исток као извор утицаја.<sup>7</sup> Тако је сагледао сличности и разлике међу уметностима на веома широким просторима. Изградивши почетком двадесетог века основе свога метода и оквира свога посматрања, он их је током следећих деценија, све до краја тридесетих година, примењивао у проучавању појединачних појава у уметности и култури и допуњавао новим аргументима.

Својим методом је дошао до низа сасвим нових закључака, који се нису потпуно уклапали у дотадашња сазнања истраживача; стога су у науци схваћени као хипотезе. Била су то оригинална решења неких дотад нерешених проблема (везаних, на пример, за извор појединих мотива у рељефима и сликарству, или за порекло конструктивних елемената у архитектури, или за изглед несталих делова и сл.). Овим поступком је долазио до закључака о неким општим токовима уметности (као што су развој, кретање односно преношење утицаја), а отуда и о међусобним везама култура и о културној размени, као и о месту и значају појединих уметности у том ширем контексту.

При тако обухватном посматрању, било је неминовно да поједине просторе, појаве и проблеме понекад сагледа овлаш, и да их прикаже у врло широким потезима – при чему није могао да буде ни исцрпан, ни детаљан, ни добро сажет, а понекад ни тачан. Тако, на пример, тумачећи неки уметнички проблем на широком географском простору, укратко је као аргументе наводио уметности настале у неколико земаља и током више векова. Једном таквом приликом, у једној реченици је „описао“ развој српске црквене архитектуре у периоду од Студенице до Каленића, при чему је све грађевине, погрешно, сврстао у један тип „једнобродних триконхосних цркава“ који, по њему, започиње Студеницом; већ у следећој реченици, окренуо се, на сличан начин, описивању градитељства Влашке и Молдавије.<sup>8</sup> (Ово треба узети као примере ограничења која у поступку саопштавања намеће употреба одређеног метода; иначе, не би било исправно закључити да је као истраживач Стшиговски био необавештен или површан, јер је бавећи се појединачним споменицима, или територијама, знатно проширио знања историје уметности.)

Временом су уз овај метод почели да се појављују додаци, које бисмо могли схватити као саставне делове једног новог метода, надовезаног на претходни. Кориштен у исто време, тај други метод грешком је сматран елементом упоредног метода. Наиме,

---

<sup>6</sup> Везу са Истоком откривао је постепено, у низу књига. Почео је тако што је открио да порекло хришћанске уметности не треба тражити у Риму, него у византијским областима (*Orient oder Rom*, 1901), затим је трагајући за пореклом византијских форми ишао још ка истоку (*Kleinarmenische Miniaturenmalerei*, 1907; *Amida*, 1910; *Die bildende Kunst des Ostens*, 1916), итд.

<sup>7</sup> J. Strzygowski, *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, 171.

<sup>8</sup> Исти, *Die bildende Kunst des Ostens*, Leipzig 1916, 43–44.

као што је већ речено, Стшиговски је успео да својим упоредним методом пронађе, у одређеним елементима, везе између појединих уметности. Пошто су те уметности биле географски доста удаљене, њихове међусобне сличности се нису увек могле довести у везу са непосредном културном разменом. Тако је ово постојање заједничких елемената у уметностима међусобно удаљених крајева он довео у везу са померањима (сеобама) народа.<sup>9</sup> Сматрајући да промена места (географског простора, културног окружења) није довољна да се избрише карактер уметности једног народа, умањео је значај утицаја средине (који је до тада у науци о уметности сматран веома важним) и везао је развој уметности за *изворну* културу сваког појединог народа. Преко те изворне културе, довео је уметност одређеног народа у везу са *расом* којој тај народ припада.<sup>10</sup>

Тај додатак упоредном методу који овде препознајемо могао би се условно назвати „расистичким“ методом, јер он ипак не дели расе (а ни њихове уметности) на више и ниже, што се сматра смислом расизма,<sup>11</sup> а што су још доста пре овог истраживача већ чинили разни аутори у другим дисциплинама. Ипак, служи да се раздвоје они ликовни елементи који су се формирали под утицајима средине (клима, избор материјала) или који су примљени под утицајима, како је то Стшиговски означио, „туђе воље“, односно под утицајима културе суседних народа (посредством образовања, религије, обликовања државе) и оне елементе који, како је веровао, датом народу „леже у крви“ и који се показују као његова „расна ознака“ у уметности.

Ово раздвајање појединих уметничких елемената и довођење у везу са расом, омогућило је Стшиговском да пореди и повезује уметничке појаве које су међусобно одвојене не само простором, него и временом, па и појаве које припадају различитим гранама уметности. Рецимо, једну своју хипотезу аргументовао би налазима из Осла, па из Јерменије, из Мшате, па из Кине, и то примерима из различитих грана уметности: архитектуре, примењене уметности, вајарства. Такође, својим поступком је проналазио аналогije и сродности између наизглед сасвим удаљених дела (на пример, Тицијана и јапанске графике; између сиријске архитектуре и Леонардових нацрта за цркву; мотива из индијских декорација и уметности античког Рима; или између дела готике, браће Ван Ајк, Ђорђона, Дирера, Рембранта, романтичара, књижевности истока, и сликарства Кине).<sup>12</sup>

На овај начин је постепено створио светску мапу култура, где је означио уметност индогерманских народа, затим „амероазијата“ (на територији источне Азије, на западној обали Северне Америке, у Латинској Америци и Аустралији) и „атлантичара“ (на источној обали Северне Америке и у Африци).<sup>13</sup> Двема последњим групама бавио се мање,

<sup>9</sup> Уп. J. Strzygowski, *Altai-Iran und Völkerwanderung*, Leipzig 1917, 1–319.

<sup>10</sup> На пример, у: J. Strzygowski, *Spuren indogermanischen Glaubens in der bildenden Kunst*, Heidelberg 1936, 1–496.

<sup>11</sup> О томе аргументовано P. Vlahović, *Čovek u vremenu i prostoru. Antropologija*, Beograd 1996, 198–205 (о пореклу, развоју и смислу расизма).

<sup>12</sup> На пример, у: J. Strzygowski, *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, 1–204 (где у ликовној форми или у избору мотива налази аналогiju између маздаизма, ислама, будизма и хришћанства); исти, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, I–II, Wien 1918, 1–888 (где показује како су се све форме јерменске архитектуре „пресадиле“ у Европу, у грађевинама и нацртима Брунелескија, Албертија, Брамантеа и Леонарда); исти, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, Wien 1941, 1–496 (где користи низ појединачних уметничких дела као аргумент).

<sup>13</sup> J. Strzygowski, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, Wien 1941.

односно, у њима се посебно занимао за њихове северне делове. Може се рећи да је овај налаз о светској мапи култура знатно засновао на ваннаучним елементима, претварајући га у свој поглед на свет. Према тој слици света, којом је тумачио уметност (зато је овде и наводимо) народи су међусобно повезани расом, тако да међу њима постоје две *осе духовног јединства*, које се пресецају у међусобној борби за превласт. Једна оса је „индогерманска“ са Аријевцима и она је раније раздвајала Алтајце и Семите источне и западне Азије, стварајући духовно јединство у простору од Источног мора до Индије. Та оса је, наводно, била пресечена појавом других народа (на пример Турака) и треба је обновити.<sup>14</sup> Стшиговски је веровао да би ослобађањем старог пута Аријеваца према Истоку дошло до успона „Евроазије“, а тиме и до развоја једне „планетарне културе“ коју не би ометали ни Америка ни Јапан. Сматрао је да у том остварењу велику улогу спасиоца света има Немачка, али да она управо због те своје историјске улоге наилази на отпоре кад год почне да привредно јача.<sup>15</sup> Тумачио је Европу као културно подељену, са танком наслагом грчке и латинске културе, нанете преко култура варварских народа који су у ствари окренути међусобно различитим духовним осама. Препознавао је утицаје семитске расе на немачку културу и потребу да Немци више не усмеравају своју мисао ка Европи, него ка Истоку, Украјини, Јерменији, Ираку, Ирану и Индији, односно, како је сматрао: читавом једном свету који припада *истијој раси*, чији су представници у Средоземљу створили грчку уметност, а у старој Галији „германску“.

Видимо, дакле, како се налази са терена у току њихове интерпретације обликују и повезују на основу једног метода, па другог, па и на основу погледа на свет; другим речима, то је мишљење о уметности које клизи између методолошког, теоријског и идеолошког. Увек се може поставити питање: да ли је истраживачев поглед на свет проистекао из његових, методолошки научно заснованих, истраживања или је, обрнуто, његов метод формиран под утицајем његовог погледа на свет. Стшиговски је нагласио (још током Првог светског рата) да његов рад не проистиче из актуелне политичке ситуације, већ да та ситуација представља плодно тло за прихватање његових научних ставова<sup>16</sup> а то у светлу анализе његовог метода може да значи да он није пуки следбеник, него један од идеолога. Коју деценију касније, његово дело је употребљено и у оквирима националсоцијалистичке идеологије, којој је у последњим данима свог живота он одао признање.<sup>17</sup>

Нови методолошки поступак изазивао је различите реакције међу историчарима уметности, углавном због резултата и закључака који су њиме добијани, као и због хипотеза које су уз њега развијане. Припадници катедре за историју уметности на универзитету у Бечу разишли су се на питању могућег пријема Стшиговског у своје редове (а било је то још пре него што је уз свој метод развио и поменути „расистички“ додатак). Већина припадника бечке школе историје уметности окупила се том приликом око

<sup>14</sup> Исти, *Die bildende Kunst des Ostens*, Leipzig 1916, 5; исти, *Altai-Iran und Völkerwanderung*, Leipzig 1917.

<sup>15</sup> Исти, *Die bildende Kunst des Ostens*, 71.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 5.

<sup>17</sup> Уп: J. Strzygowski, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, 19, где аутор наводи да се његов животни пут већ одавно креће у правцу који сада заступа владајућа партија.



Макса Дворжака<sup>18</sup>, а мањина око Стшиговског. Због различитих метода које су користили, припадници ове две групе су сматрали да међу њима није могућа сарадња; штавише, готово да није било ни личних појединачних контаката, а и студенти су морали да се опредељују код кога ће учити.<sup>19</sup> Када је Шлосер, припадник супротног тора, писао историју *бечке школе* историје уметности, у њу није укључио Стшиговског.<sup>20</sup> Отпори су се јављали и са других страна. Са становишта иконографског метода, Мије<sup>21</sup> је критиковао Стшиговског да не познаје ни културу, ни уметност и иконографију епоха о којима пише, те да стога доноси и погрешне закључке.<sup>22</sup> Поједине реакције у научним круговима биле су изазване идеолошким призвучима: Беренсон<sup>23</sup> је у основи система Стшиговског видео мржњу према свему што представља средоземну културу и нашао је у том ставу сличност са негдашњим варварима, па је Стшиговског назвао „Атилом историје уметности“ – то је назив који му је остао у историји историје уметности. Било је то почетком Другог светског рата и (тек) тада је у неким његовим поставкама препознат и расизам или су уочени ставови на које се могу ослонити идеје немачког националсоцијализма.

Умеренији критичари остављали су по страни идеолошку компоненту и видели су у упоредном методу могућност за проширење хоризоната историје уметности на северну Европу, Оријент, па и на читав свет; затим, препознали су основе за будућу упоредну науку о уметности, али и знатне пропусте везане за појединости. Метод Стшиговског био је прихваћен најпре у његовом Институту, који је имао одељења за источну и западну Европу и одељења за источну и западну Азију, и где су се водила упоредна истраживања уметности. Упоредни метод у основном облику, без „расистичке“ компо-

<sup>18</sup> Дворжак (Max Dvořák, 1874–1921) је увео у историју уметности поступак који би се могао означити као варијанта културолошког метода сведеног на посматрање везе уметности са духовном културом, и посматрање везе историје уметности са „историјом духа“. Овај поступак је изградио на искуствима Викхофа, Морелија и Ригла, полазећи од везе између ликовног дела и личности уметника, и проширујући посматрање на обележја времена и најзад на посматрање историје уметности у вези са *историјом духа*. Мада је тежио научној егзактности, Дворжак је у својој методологији указао и на значај способности и даровитости истраживача, сматрајући да човек не може научити да буде историчар уметности, као што не може научити да буде песник. Дворжаков рад био је знатно одређен његовим личним укусом, заснованим на експресионизму у њему савременој уметности; укус је одређивао теме његових истраживања и утицао на његово тумачење појава из уметничке прошлости. У историји уметности Дворжак је наишао на добар пријем и у „бечкој школи“ постао вођа струје противника Стшиговског.

<sup>19</sup> Ма колико тежак и дубок, овај сукоб, ипак, изгледа није подразумевао међусобно ометање у раду, или употребу неприличних и ваннаучних средстава. И један и други табор бранили су своје ставове организујући истраживања и стварајући низове студија и књига. Сматрајмо ово корисним примером, који у XX веку није довољно схваћен.

<sup>20</sup> J. von Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich*, Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, 13, 1934.

<sup>21</sup> Мије (Gabriel Millet, 1867–1953) је један од водећих истраживача који су у историји уметности развијали тзв. иконографски метод, поступак заснован на утврђивању везе између мотива приказаних у ликовном делу и писаних извора.

<sup>22</sup> G. Millet, *Byzance et non l'Orient*, Revue Archeologique, I, 1908, 171–189. Чланак је критички осврт на текст о минијатурама српског тзв. минхенског псалтира (J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, Wien 1906, i–lxxxvi, 1–139).

<sup>23</sup> Беренсон (Bernard Berenson, 1865–1959) је проширио Морелијев (Giovanni Morelli, 1816–1891) атрибуциони метод, прихваћен као обавезан у бечкој школи. Осим карактеристичне форме анализирао је и „садржај“ дела (мотиве) па и комплетну форму, и све је довео у везу са уметниковим духом, личношћу и личној културом (а не само са психичким функцијама и несвесним моторичким радњама као што је то чинио Морели).

ненте, прихватили су већ током друге деценије двадесетог века и неки истраживачи у другим срединама, те је постепено уведен у праксу у Европи (Француска, Енглеска) и Америци. Ту су развијане умерене варијанте тог метода, без идеолошких примеса и везане са антропологијом (а не са квазинаучним учењима о раси). Ове варијанте метода биле су мање произвољне, засноване на поузданијој фактографији и прецизније усмерене и примењиване су на проучавања појединачних уметничких веза унутар Европе, или између Европе и других делова света.

Рад Стшиговског био је врло добро познат и у Србији прве половине двадесетог века. Познавали су га и пратили историчари уметности, а преко њих представљен је и приближен свима осталима који су се занимали за историју културе. Међу представницима српске историје уметности, сам упоредни метод није имао ни ватрених заговорника а ни огорчених противника. Могло би се приметити да су њима занимљивији били конкретни *резултати* до којих је овај научник дошао, те да је од „тачности“ резултата зависио и став према методу којим су добијени. На тој основи се мењао и став према Стшиговском. На почетку XX века, док су проучавања српске уметности била још недовољно развијена а многи подаци непознати, истраживачи из Србије су на његов рад гледали са много поверења. Узимали су његове синтезе често као оквир за смештање српске уметности, или појединих остварења, у шири контекст; односно, као ослонац за извођење закључака о пореклу појединих ликовних елемената српске средњовековне уметности. Ређе су користили неке његове непроверене претпоставке (као што је она о томе да један народ чува своје уметничке форме, преноси их сеобом, и у новој средини пребацује у другачије материјале који му стоје на располагању).<sup>24</sup> Такође, ослањали су се и на поједине његове резултате пошто је он, у оквиру својих занимања за уметност Словена, у неколико наврата проучавао српску уметност средњег века. Српска краљевска академија позвала га је да учествује у снимању фресака у „старосрпским“ црквама и манастирима. Српски истраживачи су у то време преузели његово класификовање српских средњовековних цркава по типовима.<sup>25</sup> У првим деценијама двадесетог века, готово да нема текста српских истраживача уметности који се не позивају, поред осталих аутора, и на неку од многобројних књига Јозефа Стшиговског.

Ретки су били отпори према неким принципима примене упоредног метода. На пример, Божидар Николајевић је у начелу био против тога да се у уметности неизоставно траже утицаји друге средине и сматрао је да „у једном споменику *српске* уметности није баш све туђе“.<sup>26</sup> Изричито је замерио Стшиговском што је у старој српској уметности „све“ објаснио утицајима Истока „и тамо где их нема“, па се запитао није ли

<sup>24</sup> Тако је његова идеја о преношењу стилизованих мотива са старих дрвених грађевина у новије камене грађевине употребљена при анализи старих цркава на Космају. Уп: К. Ј. Јовановић, *Две сџаре цркве у Космају*, Старица, 1908, 177.

<sup>25</sup> Та класификација касније је најпре само делимично замењена Мијеовом (G. Millet, *L'ancien art Serbe. Les eglises*, Paris 1919) са којом се поједини истраживачи нису одмах сложили. Напуштена је тек када се после нових истраживања почела показивати њена непотпуност. О томе: А. Дероко, *Каталог наших архивских иконских сџарина*, Српски књижевни гласник, 35/5, 1932, 388–390.

<sup>26</sup> Б. Николајевић, „*Josef Strzygowsky. Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München*“. Увод написао В. Јагић. Издање бечке академије наука, 1906“, Српски књижевни гласник, 18/1, 1907, 62.

вероватније да је неки мотив стигао из Италије него из Индије или Месопотамије.<sup>27</sup> Ове замерке нису имале већег утицаја у историји уметности, јер је Б. Николајевић напустио главни ток развоја ове науке.<sup>28</sup>

Истраживања која је спроводио Стшиговски дуго су и редовно праћена у Србији. Неутрално и детаљно приказивао их је В. Р. Петковић,<sup>29</sup> готово препричавајући поједине књиге. Уочавао је у њима „смелу и духовиту поставку“, која је донела „плодних резултата“,<sup>30</sup> али и извор примамљивих хипотеза које тек треба чињеницама доказати.<sup>31</sup> Својим историографским приказима, В. Петковић је покрио читав ток истраживања Стшиговског, изнео његове научне поставке и закључке, показао како је овај „оборио“ поједине научне „заблуде“. Представљајући тиме и упоредни метод, дао му је значај заступајући став о ширини погледа коју добија „један историчар уметности који своје закључке заснива на упоредном проучавању споменика, а не на једностраном схватању само једне области“.<sup>32</sup> Утисак је да је В. Петковић био склон да прихвати и истраживачки поступак а и закључке Стшиговског, сматрајући да су поједини његови радови „монументална дела“ која праве револуцију у схватањима неких појава.<sup>33</sup> Није ставио неке посебне замерке ни неким ваннаучним идејама овог творца упоредног метода у историји уметности, односно, приписао их је расположењу какво је владало током (првог) светског рата: „Стшиговски је сањао о новој ренесанси, коју би победом Германа имала Европа да доживи“.<sup>34</sup>

Како су се повећавала сазнања српских историчара уметности о појединим питањима, тако су се јављале и критике закључака Стшиговског. Водећи српски историчари уметности су у међуратном периоду и даље сматрали да је он „ауторитет чија су дела готово редовно правила читаву сенсацију у научним круговима“<sup>35</sup> а не истраживач чије би идеје евентуално наишле на оспоравања. Али, временом су поједине његове доказе почели да сматрају неуверљивим, нарочито када су, употребом других метода, почели да добијају другачије резултате. Са становишта фактографског, иконографског и културолошког метода (који су у међувремену ушли у употребу у српској историји уметности)

<sup>27</sup> Ibid, 64, 65.

<sup>28</sup> Божидар Николајевић (1877–1947), мада оснивач катедре за историју уметности на Београдском универзитету и први доцент за тај предмет, био је склон субјективном тумачењу и популарисању уместо научном раду, те је прешао у ликовну критику и публицистику. О његовом животу и раду најисцрпније у: С. Б. Николајевић (прир.), *Из minulih dana. Сећања и документи*, Београд 1986, 1–395; сагледан у оквиру развоја науке о уметности, у: П. Драгојевић, *Историја уметности у Србији у првој половини XX века*, докторска дисертација (Универзитет у Београду 1997), 17–22, 560–565, et passim.

<sup>29</sup> Владислав Р. Петковић (1874–1956), био је Голдшмитов ученик па је, преузевши београдску катедру за историју уметности од Б. Николајевића, преместио историју уметности у Србији на позиције позитивизма и увео у праксу фактографски метод као доминантан.

<sup>30</sup> V. P.[etković], *G. Millet: Byzance et non l'Orient. (članak u: Revue archeologique 1908, I, 171–189)*, Старинар, 1907, 85.

<sup>31</sup> В. П.[етковић], *θ. И. Шмиџа: Кахрие Цами (Извештај Русског археолошког истраживачког комитета у Константинопољу, том XI. Софија 1906)*, Старинар, 1907, 80.

<sup>32</sup> Влад. Р. Петковић, *Josef Strzygowski. Ursprung der christlichen Kirchenkunst, Leipzig 1920*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 11, 1921, 292.

<sup>33</sup> В. П.[етковић], *Josef Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, I–II, Wien 1918*, Старинар, 1, 1923, 302.

<sup>34</sup> В. П.[етковић], *Josef Strzygowski, Altai-Iran und Völkewanderung, Leipzig 1917*, Старинар, 1, 1923, 303–305.

<sup>35</sup> Ђ. Бошковић, *J. Střizgovski: Starohrvatska umjetnost*, Српски књижевни гласник, 28/8, 1929, 615.



долазили су до нових података и почели да уводе многе исправке у закључке засноване на ранијим широким и непрецизним сагледавањима заснованим на употреби упоредног метода. Тако су временом дошли и до тога да критикују не само закључке, него и основне поставке Стшиговског, па су их крајем тридесетих година назвали „произвољним ослонцима“ на којима се гради цела његова „теорија“; на крају, почели су да и његове идеје о утицају Истока на уметност Сирије, а одатле на хришћанску уметност средњег века, сматрају „фантастичним концепцијама“.<sup>36</sup> Најзад, српски истраживачи морали су и да реагују на погрешна тумачења и грубе синтезе о српској уметности, при чему се наметао закључак да Стшиговски „стварно не познаје већину наших споменика“ и да су му стога резултати умногоне нетачни.<sup>37</sup>

Тако су током читаве три деценије српски интелектуални кругови имали прилику да посредством београдске школе историје уметности упознају рад и идеје Јозефа Стшиговског. У време његове смрти, у српској историји уметности је закључено да је он створио један истраживачки поступак, односно да је „конструисао једну специјалну методу, компаративну“, као оригиналну концепцију која је „унела живота у помало хладну и сталожену византолошко источњачку дисциплину“, открила науци многе нове географске области повезујући их са европском уметношћу, али која је коришћена „не увек са подједнаким познавањем научног материјала“.<sup>38</sup>

Историчари уметности у Србији су, као уосталом и у другим земљама, научили да процене сам упоредни метод независно од његове научне примене (разне непотврђене хипотезе), одабира материјала на који је примењен (услед ипак ограничене доступности материјала), па и од ауторових личних особина и мотива (брзина у раду, жеља за афирмацијом свог метода) и идеолошких позиција. Тако су постепено у пракси створили своју варијанту упоредног метода, мењајући неке од његових изворних поставки. У основи, никада нису прихватили везивање уметности за утицај расне припадности. Затим, због услова у којима су радили, смањили су ширину погледа; сачували су је само у општим разматрањима о развоју српске уметности (од полуварварске и отворене утицајима хришћанског Истока, до прилагођене утицајима Византије),<sup>39</sup> или при неопходним сагледавањима паралела између европских и ваневропских уметности.<sup>40</sup> После Другог светског рата, у београдској школи историје уметности примена упоредног метода сведена је на то да се за поједине мотиве, ликовне елементе, дела, концепције, или за читаву уметност, проналазе „паралеле“ или „аналогije“ у уметностима других кра-

<sup>36</sup> Ђ. Бошковић, *J. Strzygowski: L'ancien art chretien de Syrie. Paris 1936*, Старинар, 13, 1938, 244, 245.

<sup>37</sup> Ђ. Бошковић, *J. Strzygowski* [!], *Altserbische Kunst, Die neue Linie (Leipzig-Berlin, Jan. 1939)*, 63–66, 116–117, Старинар, 14, 1939, 164. Бошковић је посебно водио полемику са бугарским истраживачима који су банализовали па и политички злоупотребљавали идеје Стшиговског о правцима кретања уметничких утицаја (од Истока, преко Средоземља, Свете Горе, и Бугарске) и користили је за закључак о утицајима бугарске уметности на српску. Ово је посебна тема, везана за питање друштвене улоге историје уметности. Уп. Р. Драгојевић, *Patriotism and Science. Art History in Serbia as a Discipline of Strategic Interests*, Расински анали, 1, Крушевац 2003, 35–46.

<sup>38</sup> Ђ. Бошковић, *Јозеф Сџиџовски*, Српски књижевни гласник, 62, 1941, 235, 236.

<sup>39</sup> С. Радојчић, *Улога средњовековне Србије у развоју источно-хришћанске уметности*, Уметнички преглед, 1–2, 1940, 4.

<sup>40</sup> Р. Грујић, *Иконографски мотив сличан индуском trimurtiu у старој српској ликовној уметности*, Ткалчићев зборник, 1, Zagreb 1955, 99–109. Рецимо, узгред, да се и ту аутор још увек позива на Стшиговског.

јева, и изводе закључци о међусобним утицајима. Укратко речено, метод је примењен на мањи географски простор, али је учињен прецизнијим.<sup>41</sup> Управо у овом и сличним суочавањима са актуелним научним узорима и одабирању шта ће из њих баштинити, формирао се идентитет српске школе историје уметности.

Predrag Dragojević

THE COMPARATIVE METHOD OF STRZYGOWSKI AND ITS RECEPTION IN SERBIA.  
THE IDEOLOGICAL AND METHODOLOGICAL IN CONSIDERATIONS OF ART

Summary

Josef Strzygowski (1862–1941) introduced the comparative method to the history of art. He observed the art in Europe and, looking for its sources, found connections with the artistic traditions of the east and then of various, more distant parts of the world. He extended this procedure under the influence of his own worldview so he established connections between the artistic traditions that were similar or historically mutually connected, yet geographically distant, and the races of people who created this art. Thus he made a world map of cultures, where he marked the art of Indo-Germanic peoples, then of “Ameroasians” (on the territory of east Asia, west coast of North America, in Latin America and Australia) and “Atlanticians” (on the east coast of North America and in Africa). According to his view of the world, nations are mutually connected with race so there are two axes of spiritual unity which intersect in the fight for domination. (A few decades later his work was used in national socialism.) This way he significantly changed the image of Europe and even world art and culture, which provoked reactions to his work, first among colleagues and then he became a participant in the famous conflict in the Vienna school of the history of art. His comparative method was later developed by other art historians but on more realistic bases, in narrower geographical frames without establishing connections between the development of art and its form with races.

Strzygowski’s work was known and followed in Serbia since the beginning of the 20th century by everyone interested in culture, art and religion (especially when he studied Serbian art). His concept was very famous, at first used as a conclusive framework and later, with the development of science in Serbia, it was gradually rejected and modified. Like in other countries, art historians in Serbia learned to assess the comparative method regardless of its scientific application (a variety of unconfirmed hypotheses), the choice of examples to which it was applied (due to a limited availability of the material), and even the author’s personal qualities and motives (the speed in work, the wish to establish his method) and ideological positions. Therefore, in practice they gradually created their own version of the comparative method, changing some of his initial principles. This and similar confrontations with current scientific models as well as the process of choosing what to adopt from them actually formed the identity of the Serbian school of the history of art.

<sup>41</sup> Уп: Ђ. Бошковић, *Основи средњовековне архитектуру*, Београд 1947, passim (нарочито о сличностима и везама српске и руске архитектуре у средњем веку); С. Радојчић, *Везе између српске и руске уметности у средњем веку*, Зборник Филозофског факултета, 1, Београд 1949, 241. Касније има више примера, а у обимнијој форми је можда најистакнутије у: Љ. Стошић, *Западноевропска графика као предлог у српском сликарству 18. века*, Београд 1992.