

Дејан ЦРНЧЕВИЋ
Историјски институт
Београд

**ГРАДИТЕЉСКО ДЕЛО, КОНТЕКСТ, ЗНАЧЕЊЕ:
ПРИСТУПИ ПРОУЧАВАЊУ НА ПРИМЕРУ
АРХИТЕКТУРЕ МОРАВСКЕ СРБИЈЕ***

Апстракт: Рад се бави сагледавањем досада заступљених приступа у проучавању позносредњовековне архитектуре последњег сегмента трајања српске средњовековне државе, тзв. Моравске Србије (1371-1459). Запажа се да су они највећим делом били усмерени на историјску и формалну анализу архитектонског остварења. Могућност ширења хоризонта интерпретације види се у уочавању његовог социјалног контекста и сложене структуре значења.

Key words: Moravian Serbia, Late Medieval architecture, work, context, meaning, formal analysis, analysis of the structure of meaning.

*„Данас наш заједнички задатак није опис и класификација појава,
него проучавање функција и значења.“*

Rudolph Wittkower

Уметност настала у последњем раздобљу трајања српске средњовековне државе, тј. од времена смрти последњег владара династије Немањића (1371. године), обично означена као уметност Моравске Србије, по сложености проблема које поставља пред њене истраживаче била је и остала једно од најкомплекснијих питања историје српске средњовековне уметности. Настала у тренуцима крупних друштвено-политичких промена које су захватиле читав културно-цивилизацијски круг источно-хришћанске васељене коме је и сама припадала, а обележених убрзаним пропадањем и коначним нестанком са историјске позорнице државне формације милени-

* Рад настао као резултат истраживања на пројекту Министарства за науку и технолошки развој *Српске земље у раном средњем веку* (Ев. бр. 147025).

јумског трајања – Византијског Царства – у чијем је културном миљеу и традицији израстала, уметност Моравске Србије захтева комплексније сагледавање, својствено крајевима појединих историјских епоха.

Она је тако у протеклих готово век и по научног истраживања оцењивана у крајње широком распону – од њеног безусловног истицања као најоригиналније уметничке целине и јединог истински националног уметничког стила средњовековне Србије (у временима наглашеног снажења националног сентимента крајем XIX и почетком XX века), до њеног свођења на пуки еклектицизам, „окамењену“ уметност локалног значаја, без правог развитка и великих промена, но уз стална преузимања, понављања и сажимања већ познатих уметничких образаца, својствених, сматрало се, читавој уметности источног хришћанства у то доба. Оваква закључивања о њеном карактеру и вредностима била су наглашена, чини се више него и за један други вид уметничког израза, управо при оцењивању архитектуре Моравске Србије.

Њено уравнотеженије сагледавање као да додатно отежава чињеница да и шири оквир, коме она несумњиво припада као важан сегмент – градитељство позне епохе Византије, обично означено као позновизантијска архитектура - представља такође веома сложено питање и вишеслојну тему. Наиме, децентрираност оновремене градитељске продукције, у којој области Солуна, Епира, Мистре, али и Бугарске и Србије добијају значајну улогу, док се градитељска делатност престонице Царства не може више пратити у континуитету, значајно отежава закључивање о пореклу и правцима развоја ове архитектуре. Уз то, евидентно ослањање на архитектонска решења и градитељску праксу претходних епоха, те недостатак „оригиналног“ типа цркве у овом раздобљу, онемогућавају примену устаљених модела посматрања појединачних или група споменика. Све наведено поставило је пред истраживаче целокупне позновизантијске архитектуре питање оправданости њеног сагледавања као целине и, коначно, питање њене суштинске оригиналности.¹

На основу веома добре очуваности својих најрепрезентативнијих дела, архитектура Моравске Србије запажена је на самим почецима развоја домаће историје уметности, као критички утемељене модерне науке, то-

¹ О досада у науци заступљеним моделима сагледавања позновизантијске архитектуре и њиховим донетима и ограничењима писао је недавно у неколико наврата Иван Стевовић. О овоме види: И. Стевовић, *Каленић. Богородичина црква у архитектури позновизантијског света*, Београд 2006, 57-68; И. Стевовић, *Архитектура Моравске Србије: локална градитељска школа или епилог водећих токова позновизантијског градитељског стварања*, Зборник радова Византолошког института XLIII, Београд 2006, 231-243.

ком осме деценије XIX века.² Доприноси првих истраживача кретали су се само у границама изношења основних чињеница о прошлости и изгледу тада познатих цркава. Заслуга да се на основу тако прикупљених чињеница дође до првих шире постављених излагања о токовима српског средњовековног градитељства уопште припашће, међутим, ипак европским истраживачима српских старина у првим деценијама XX века.

Но, по ширини и, изнад свега, дуготрајности одјека и утицаја, међу њима несумњиво посебно место заузима синтетско дело Габријела Мијеа, објављено на самом крају друге деценије XX века.³ Неоспорно ванредно заслужан што је шира европска јавност сазнала за високе вредности српског средњовековног градитељског наслеђа, Габријел Мије истовремено уводи у начин његовог сагледавања методолошки поступак који ће деценијама, а понекад и до данас, уз све своје, сада већ јасно уочене мањкавости, остати доминантан. Наиме, овај знаменити француски истраживач успоставља тада модел посматрања српског средњовековног градитељства кроз низ скупина архитектонских остварења, јасно временски, просторно и стилски одређених, које он означава термином „школе“, а које су се смењивале у историјском следу. Најважније, у оквиру истих, он запажа постојање еволутивног развоја од једноставнијих ка сложенијим архитектонским организмима.

Разложније и темељније основе за сагледавање уметности Моравске Србије, посебно архитектуре, постављене су тако тек средином шездесетих година XX века, пре свега радovima двојице водећих истраживача историје српске средњовековне уметности тога доба – Војислава Кораћа и Војислава Ј. Ђурића.⁴ У њима се тако, први пут, уз већ уочена основна обележја заједничка ширем градитељском тренутку, указује и на значајне

² Како је добро познато, почеци изучавања српске средњовековне уметности крајем XIX века, посебно архитектуре, везани су за имена Михаила Валтровића и Драгутина Милутиновића. Труд и резултати ове двојице првих истраживача српских средњовековних старина исцрпно су обрађени у делу: С. Богдановић – Љ. Мишковић-Прелевић, *Излози Српског ученог друштва. Истраживања српске средњовековне уметности 1871-1884*, Београд 1978.

³ G. Millet, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris 1919.

⁴ По снази одјека који су имали у времену када су настали, посебно се издвајају радови: В. Ј. Ђурић, *Настанак градитељског стила Моравске школе. Фасаде, систем декорације, пластика*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 1, Нови Сад 1965, 35-65; В. Кораћ, *Les origines de l'architecture de l'école de la Morava*, Моравска школа и њено доба (Научни скуп у Ресави 1968. год.), Београд 1972, 157-168 (= *Извори моравске архитектуре*, Између Византије и Запада. Одабране студије о архитектури, Београд 1987, 131-144).

разноликости у архитектонском стварању Моравске Србије, изразито важне при сагледавању одређеног споменика.

Упоредо, а чак пола века након Г. Мијеа, прву озбиљнију монографију, утемељену на савременој научној методологији, добија и један од најзначајнијих споменика ове епохе,⁵ а тек у скорије доба, и неки други, понекад већ обрађивани у старијим и данас превазиђеним монографским делим.⁶

Такође, упоредо с наведеним, у протеклим деценијама значајан допринос остварен је и у сагледавању карактеристика и вредности неизбежног пратиоца готово сваког архитектонског дела Моравске Србије – камене пластике.⁷ Све ово створило је услове и за појаву првог посебног дела синтетског карактера о архитектури Моравске Србије.⁸ Но, и поред свог несумњивог значаја као пионирског подухвата, ово дело такође пати од готово свих мањкавости претходно наведених недоумица и лутања у тражењу методолошког поступка сагледавања архитектуре Моравске Србије. Добрим делом и даље засновано на премисама давно утемељеним од стране Г. Мијеа, ово дело, као без сумње драгоцен стваралачки напор, иако настало веома скоро, но као само нешто осавремењенији вид традиционалне типолошке класификације, чини нам се само још једном потврђује степен у коме и данас наука и даље робује старим концептима и моделима сагледавања архитектуре Моравске Србије.⁹

Примену другачијих методолошких захвата и покушај смештања значајних архитектонских остварења ове епохе у шире и реалније оквире

⁵ Б. Вуловић, *Раваница. Њено место и њена улога у сакралној архитектури Поморавља*, Саопштења VII, Београд 1966.

⁶ О до сада примењиваним методолошким приступима у изучавању архитектуре Моравске Србије и могућностима даљих проучавања види такође: И. Стевовић, *Каленић. Богородичина црква у архитектури позновизантијског света*, Београд 2006, 33-55.

⁷ Од великог броја радова о каменој пластици ове епохе, по значају за тренутак када су настали, издвајамо: Ј. Максимовић, *Византијски и оријентални орнаменти у декорацији Моравске школе*, Зборник Филозофског факултета VIII-1, Београд 1964, 375-384; Еадем, *Моравска скулптура*, Моравска школа и њено доба (Научни скуп у Ресави 1968. год.), Београд 1972, 181-190; Еадем, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971, 119-152; Н. Катанић, *Декоративна камена пластика моравске школе*, Београд 1988.

⁸ В. Ристић, *Моравска архитектура*, Крушевац 1996.

⁹ За исцрпну анализу домета методолошког поступка оствареног у овом синтетском делу види: И. Стевовић, *Каленић. Богородичина црква у архитектури позновизантијског света*, Београд 2006, 37-46.

уметности свога времена представљају, међутим, нека најрецентнија монографска дела.¹⁰ Но, и поред свега наведеног, многа значајна архитектонска остварења Моравске Србије ипак и даље чекају своју адекватну монографску обраду.

Све наведено у овом сумарном прегледу као да сведочи о у науци и надаље присутним заблудама, недоумицама и мањкавим приступима у разматрању архитектуре Моравске Србије.

Питање избора најоптималнијег приступа за обављање одређеног научног истраживања, једнако као и потоњег интерпретирања тако добијених резултата, те њихове експликације, чини се, трајно остаје нужан и незаобилазан предмет промишљања у критички утемељеним хуманистичким наукама, посебно онда када оне, у ауторефлексивном кључу, постављају питања сопственог утемељења. Крупни методолошки преокрети који су се у неколико последњих деценија одиграли или се још увек збивају у неким од њих (понекад радикални до мере преобликовања чак и дефиниција самих наука и њихових дисциплина!), сведоче о израженој свести о важности оваквих преиспитивања, снажном жару за њихово спровођење, те турбулентности промена. Како је о томе већ сведочено у домаћој научној јавности, и у историографији слични се „методолошки проблеми могу разматрати на различитим нивоима“¹¹ – од општих питања до конкретних проблема и тема, а чини се, корисне могу бити и методолошке дискусије које се „налазе на средини између крајњих случајева... наиме, које обухватају једно шире подручје истраживања, али ипак временски и просторно ограничено“.¹² Запажено је тада, такође, и постојање извесне дихотомије између два до тада уочена приступа заступљена у домаћој историографији: првог, свакако неизбежног и незаобилазног, али и, чини се, непотпуног и ограничавајућег, а који није „ишао даље од филолошког идеала критике и интерпретације извора“, као и другог који је тражио „ослонце у друштвеним наукама у својим напорима око реконструкције историјског процеса“.¹³ Прва врста приступа остајала је тако непотпуна и једностранна, јер је

¹⁰ Овакав пример управо представља монографија католикона манастира Каленића: И. Стевовић, *Каленић. Богородичина црква у архитектури позновизантијског света*, Београд 2006.

¹¹ О овоме види: С. Ћирковић, *Методолошки проблеми проучавања средњовековне српске историје*, Историјски гласник 1-2, Београд 1978, 63-68 (= *Методолошки проблеми проучавања средњовековне српске историје*, О историографији и методу, Београд 2007, 207-213).

¹² Ibid, 207.

¹³ Ibid, 209.

„бивала беспомоћна суочавајући се са стварношћу живота и просто преносила оно што извори експлицитно садрже“, а друга неопходна ради „искоришћавања стечених информација и стварања слике о историјском процесу, односно неком његовом делу“. ¹⁴ Но, иако препозната као она коју треба охрабривати, ова потоња се „остварује у тако високом степену специјализованости и подељености послова да је резултате тешко повезати у целину... Истраживања морају неизбежно бити усмерена према просторно и временски ограниченим темама, али њихови резултати не треба да остају дуго изоловани и неуклопљени у шире целине“. ¹⁵ Коначно, истом приликом запажено је и да се у развоју историографске традиције највише вреднује „уношење новог и раније непознатог“ (извора, тема, објашњења, запажених збивања, личности и процеса), а „далеко се мање пажње посвећује стваралачкој преради онога што је познато, откривању неадекватности концептуалног апарата и терминологије, непоузданости примењених метода, прожимању већ познате грађе новим идејама и концепцијама“. ¹⁶ Иако настала пре тачно три деценије, уз разумљиво узимање у обзир неоспорне чињенице да су се атмосфера и расположење у научној јавности у многоме квалитативно променили, оваква анализа у многим својим сегментима као да и даље не губи на актуелности.

Готово у исто доба када и напред изнети наводи, и у једној другој области историјских истраживања, домаћој историји уметности, запажено је „да не стижемо да се зауставимо и загледамо у путеве којима се крећемо. Они су одиста многоструки“. ¹⁷ Запажено је тада да постоје „у настојањима да се у делима која су одавно позната сазнају праве вредности непрекидана престојавања, а тога као да нико није довољно свестан“. ¹⁸ Још тада, пре три и по деценије, уочено је, такође, да како архитектура јесте „једно од најснажнијих и најзанимљивијих подручја људског стварања: његов симбол, суштина и смисао или нужна делатност“, у оквиру историјско-уметничких истраживања „архитектура има посебно место“, одређено чињеницом да је карактеришу „сасвим особени проблеми“. ¹⁹

¹⁴ Ibid, 209.

¹⁵ Ibid, 210.

¹⁶ Ibid, 211.

¹⁷ В. Кораћ, *На новим путевима*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 8, Нови Сад 1972, 23-38 (= *На новим путевима*, Између Византије и Запада. Одабране студије о архитектури, Београд 1987, 244-252).

¹⁸ Ibid, 244.

¹⁹ Ibid, 244.

Питање односа између историје уметности, посматране у својој целивности, и историје архитектуре остаје заиста веома сложен проблем.²⁰ Експанзија литературе из области историје архитектуре, те пратећи раст интересовања за ове теме међу образованом публиком, примећен још пре две деценије на светском нивоу, запажено је, такође, може да створити предрасуду о „релативном значају историје архитектуре, или барем њене улоге у историји уметности“.²¹ Но, уколико се доследно сагледа историја уметности у својој целокупности, „јаз између архитектуре и других медија је очигледан“.²² Стога, сасвим извесно, „међусобни однос између историје уметности и историје архитектуре остаје проблематичан“.²³ Кључ за разумевање овог сложеног односа лежи у природи архитектонског остварења, као крајње особеног ликовног дела. Наиме, како је добро познато, њега од других уметничких дела издваја његова особена појавност (оно увек поседује тродимензионалност и подлеже законима физике), функционалност (оно увек, поред естетске, поседује и функционалну улогу)²⁴ и карактер (оно није денотативно, тј. готово никада не представља или описује нешто друго, до само изражава само себе).²⁵ Стога, због разлике предмета и извора, историја архитектуре захтева другачије приступе у сагледавању свог предмета интересовања од оних који су заступљени у другим историјско-уметничким истраживањима.

Заиста, увидом у актуелну продукцију дела из области историје архитектуре објављених током осме и девете деценије прошлог века на светском нивоу, дошло се до очевидног закључка да је једину кохерентност у овој ванредно богатој продукцији представљао „принцип све шире фрагментације предмета проучавања, перспектива, метода и сврхе“.²⁶ Поље је, дакле, постало ванредно разнолико. „Границе између тврдокорне историје архитектуре и бројних архитектонских или псеудо-архитектонских области истраживања око ње срушене су, остављајући поље у стању високе

²⁰ О овоме види: А. А. Payne, *Architectural History and the History of Art*, *Journal of the Society of Architectural Historians* 58 (1999), 292-299.

²¹ М. Trachtenberg, *Some Observations on Recent Architectural History*, *The Art Bulletin* Vol. LXX, No. 2, New York 1988, 208.

²² *Ibid*, 208.

²³ *Ibid*, 209.

²⁴ W. Whyte, *How Do Buildings Mean? Some Issues of Interpretation in the History of Architecture*, *History and Theory* Vol. 45, No. 2, Malden 2006, 158.

²⁵ N. Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1976, 41.

²⁶ М. Trachtenberg, *Some Observations on Recent Architectural History*, *The Art Bulletin* Vol. LXX, No. 2, New York 1988, 209.

флуидности и превирања“.²⁷ Но, поред наведеног запажена је и растућа тенденција кретања различитих категорија у правцу „преклапања, мешања и срastaња у шире и разуђеније методе“.²⁸ Речју, пројавила се јасно жеђ за новим методима у сагледавању како старих, тако и сасвим нових предмета проучавања историје архитектуре. „Испод различитих метода који се сада истражују тече очигледна потрага за архитектонским контекстом“.²⁹ Он, коначно, омогућава потпуније сагледавање комплексне значењске структуре архитектонског дела, тј. свих у њега учитаних значења.

Наиме, данас је већ сасвим извесно да се архитектура разумева као она која поседује значења.³⁰ Она их преноси, испоручује, саопштава. Идеја да одређени објекат или слика могу носити значења, те бити коришћени као историјски извори, сматра се аксиоматском у историји уметности и археологији.³¹ Још од античких времена, па све до савременог доба, писци о архитектури запажали су да она нема само утилитарну функцију. Грађевине су „инструменти којима су артикулисане емоције, идеје и веровања“.³² Улога истраживача састоји се стога у сагледавању и интерпретирању ових у архитектонском делу похрањених значења. Схватана у широком распону – као израз особеног духа времена, темељни израз самог друштвеног поретка, дубљих слојева културе или једноставно као систем знакова са сопственом граматиком и синтаксом – значења похрањена у архитектонском делу могуће је сагледавати на основу идеје о аналогности архитектуре и вербалног или визуелног језика.³³ Наиме, полазећи од метафоре језика и текста, схваћеног - у бахтиновском смислу - као кохерентног комплекса знакова, архитектонско остварење постаје и само особени текст чија се значења, по истом кључу, могу лако и јасно ишчитавати.³⁴

²⁷ Ibid, 211.

²⁸ Ibid, 211.

²⁹ Ibid, 211.

³⁰ W. Whyte, *How Do Buildings Mean? Some Issues of Interpretation in the History of Architecture*, History and Theory Vol. 45, No. 2, Malden 2006, 154.

³¹ P. Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, London 2001.

³² W. Whyte, *How Do Buildings Mean? Some Issues of Interpretation in the History of Architecture*, History and Theory Vol. 45, No. 2, Malden 2006, 155.

³³ Ibid, 154.

³⁴ Насупрот овој широко распрострањеној парадигми архитектуре као особеног језика и архитектонског дела као текста који се *чита*, William Whyte нуди, као утилитарнији, нови модел сагледавања сложеног процеса настанка архитектонског дела, тј. историје архитектуре, као серије *превођења*, а интерпретацију архитектонског остварења као аналогну серији *транспозиција*. О овоме види: W. Whyte,

Наведено коначно пружа и могућност померања интересовања историчара архитектуре са анализе усмерене по хоризонтали, тј. са проблема промене и развоја форми – интерне анализе стила, ка оној усмереној по вертикали, тј. ка питањима који архитектуру повезују са свим другим – екстерне анализе значења.³⁵

Сагледавајући природу до сада заступљених начина говора о делима позносредњовековне сакралне архитектуре Моравске Србије, запажа се да су се напори истраживача кретали највећим делом у оквирима одређеним истраживањем настанка и трајања самог дела, те анализом његових формалних одлика. Полазећи од феноменолошке претпоставке да је постојање сваког феномена инхерентно његовој појавности и увек и у њој дато, поступком пажљивог посматрања и описивања нужно започиње критички утемељен научни говор о њему. Наиме, како би се задовољио основни захтев да „научна анализа мора бити стварна, поједностављујућа и објашњавајућа“,³⁶ дескрипција је нужан поступак, јер је усмерена на сагледавање стварних и конкретних квалитета дела. Дело се тако оприсутњује у свести заинтересованог у свој својој материјалности. Овим се, коначно, ствара услов за сагледавање једног од, по Ервину Панофском, три кључна конститутива сваког уметничког дела – његове материјализоване форме.³⁷ Искрпно описана форма архитектонског дела постаје потом фундаментални ослонац за продорну и ригорозну формалну анализу његових облика. Основни циљ бива њихово сагледавање, класификовање и упоређивање, са коначном намером позиционирања конкретног архитектонског дела у контекст градитељске делатности одређеног времена и простора. На основу тако добијених резултата чврсте формалне анализе покушава се, уколико је то могуће, поставити питање о пореклу појединих архитектонских решења и облика, изворима одређеног архитектонског стила, те о личности наручиоца и аутора, итд. Историја настанка и трајања самог архитектонског дела, остварена истраживањем, декодирањем и интерпретирањем, те примањем поруке и класификовањем резултата анализе историјских докуме-

How Do Buildings Mean? Some Issues of Interpretation in the History of Architecture, History and Theory Vol. 45, No. 2, Malden 2006, 172-177.

³⁵ M. Trachtenberg, *Some Observations on Recent Architectural History*, *The Art Bulletin* Vol. LXX, No. 2, New York 1988, 212.

³⁶ C. Lévi-Strauss, *Strukturalna analiza u lingvistici i u antropologiji*, *Strukturalna antropologija*, Zagreb 1989, 44.

³⁷ E. Panofsky, *The History of Art as a Humanistic Discipline*, *Meaning in the Visual Arts*, London 1993, 40.

ната у кохерентан систем,³⁸ служи при том не само као корисна, него и нужно неопходна компонента сагледавања уметничког дела као сложене просторно-временске структуре. Коначно, на основу тако добијених резултата, успоставља се и шира слика стилског развоја уметничке продукције у одређеном просторно-временском одсечку, схваћеног у духу позно деветнаестовековне идеје развоја као еволутивног процеса кретања од једноставнијег ка сложенијем, а преузете из тада доминатног дарвинистичког модела еволуције заступљеног у појединим природним наукама. Но, да ли заиста оваква првенствено формална анализа одређеног уметничког дела, какво је и једно архитектонско остварење, уз све своје користи, исцрпљује и све могућности његовог читања? Наиме, науци иманентна и несумњиво неопходна, историцистичко-позитивистички устројена анализа феномена уметничког дела, усмерена готово искључиво на његову спољашњу појавност, често оставља утисак сувише механицистички и готово детерминистички устројеног погледа на архитектонско остварење.

Редуциран поглед на феномен уметничког дела, какво је и једно архитектонско остварење, усмерен само на његову материјалну појавност, те стога примарно анализу форме, постаје, изгледа, ванредно проблематичан у својој мањкавости. Сав проблем лежи у чињеници да његова редуцираност не представља само одраз издвајања појединачног сегмента из ширег спектра значења, који би био квантитативно умањен, али квалитативно непромењен, него у опасности од осиромашења значењског потенцијала једног дела и његовог искривљења произвољним нарушавањем равнотеже односа многобројних слојева значења похрањених у самом остварењу. Нужно, као да се намеће потреба за интегралнијим и холистичким приступом сагледавању архитектонског дела. Пут за његово остварење крио би се, изгледа, у померању интерпретативне позиције на стајалиште које допушта сагледавање ширег хоризонта његових значења - кроз сагледавање контекста. Он се, међутим, у овом случају не схвата као континутет уметничке продукције у оквиру које дело настаје, већ као целокупност свих релација које дело успоставља са сопственим окружењем. Дело се дакле поима као сегмент унутар ширег друштвеног процеса продукције значења. Тако контекст у коме се дело сагледава и интерпретира не представља више нити визуелно, нити естетско поље, него најшире друштвено поље. Стога се у овако пројектованој анализи, као за њу корисна, али и неопходна компонента, узимају као релевантни не само делу иманентни историјски документи првог реда, него и готово све врсте осталих интелектуалних извора, схваћених у најширем смислу речи. Наиме, за овако схваћено уметничко

³⁸ Ibid, 30.

дело релевантни постају сви извори који сведоче о његовом социјалном, политичком, економском, философском, религиозном и најширем културном контексту и значењу.

На овај начин, архитектонско остварење, као особено уметничко дело, не сагледава се више само као естетски феномен, већ као сложен симболичко-метафорички конструкт прожет различитим референцама на широк опсег људских искустава. Полазећи стога од његовог јавног и друштвено активног карактера, такво уметничко дело мора се сада сагледавати као инструмент социјалне комуникације. Наиме, оно представља сложену просторно-временски детерминисану структуру у коју су имплементирани многобројни слојеви разнородних значења, те оно као такво, поред свог естетског квалитета, еманира и сву своју сложену значењску структуру. Стога, одлучујући критеријум за одабир аналитичке стратегије сагледавања једног дела постају коначно његова значења. Уводећи концепт значења као коначног хоризонта у чијим ће оквирима такви људски производи каква су архитектонска остварења као уметничка дела бити интерпретирана, овај феномен се не мора сагледавати више само у формалном аналитичком кључу, тј. само као грубо егзистирајући, већ сада као систем референци на различите аспекте друштвене стварности. С обзиром на чињеницу да у једном уметничком делу, какво је и архитектонско, постоје многобројни слојеви различитих значења, посебно занимљиво постаје и преиспитивање сета структурних односа успостављених између њих.

Проблем, дакле, несумњиво представља питање рационалног вредновања расположивих приступа и поступака из спектра могућих стратегија анализе. Наравно, критеријум при њиховом одабиру зависиће од изгледа на успешност самог истраживања. Досада доминантна формална анализа, утемељена на проверљивим историјским истраживањима, те посматрању, описивању, класификовању и упоређивању формалних одлика архитектонског остварења, несумњиво неопходна и корисна, увођењем и елемената контекста и значења, омогућава разумевање начина на који су уметничка дела условљена њиховом социјалном улогом као средстава комуникације, али и начина на који иста условљавају и трансформишу сопствено социјално окружење. Дело тако излази из наметнутих му оквира интерпретације, смештених до сада унутар особеног естетског простора које оно генерише, и постаје сагледано као структура далеко богатије знаковитости. Архитектонско дело тако приликом интерпретације коначно не губи своју потпуну значењску супстанцију.

Преобликовањем поимања хуманистичких наука и њима својствних дисциплина од њиховог разумевања као обимних корпуса са-

знања (сачињених од позитивистички устројених мноштава чињеница, са претензијом трајнијег, ако не и коначног важења), ка њиховом разумевању као скупова различитих говора о предмету научног интересовања (без претензије било каквог облика доминације једних над другим), као да неминовно долази до ширења интерпретативног хоризонта у оквиру сваке од њих. У случају историје уметности, те историје архитектуре, као једног од видова уметничког израза, овакав плурализам научних говора пред погледом истраживача пружа појаву наталожених слојева значења у структури једног споменика који тако омогућавају и сагледавање различитих поља конституције и важења особених културних феномена које уметничко, дакле и архитектонско, дело једне епохе рефлектује (њено устројство, убеђења, вредности, знања, наслеђе, тежње, недоумице, страхове, технике репрезентације, итд.)

Овако оствареним радикалним, готово коперниканским обртом у поимању структуре научног мишљења, пред очима нам поново искрсава дело као сложен организам, са вишеструким слојевима значења. Ма колико једноставно и сажето, оно је увек резултат креативног напора једне епохе која, ма како слаба и невешта у изразу, неминовно има свеважећу потребу за непоновљивошћу и оригиналношћу. Стога се чини да до сада примењено уочавање општег карактера, заједничких особености и формалних сличности не доприноси потпунијем сагледавању правих значења дела.

Зато, да би често и веома енигматични споменици могли заиста проговорити сами о себи, они се изгледа морају сагледавати дубље од непосредне анализе формалних особености њиховог уметничког израза.

Стога се, чини се следствено, насупрот до сада успостављеном концепту сагледавања уметничке продукције једне епохе (нпр. Моравске Србије) кроз тражење континуитета, утврђивања повезаности и нужног следа међу остварењима, ради спознавања укупног значења и коначног за-снимања целине, намеће као нужан модел сагледавања тражење управо онога што је до сада уочаванао као дато, али и непојмљиво, те стога често у историјским анализама заобилажено или чак брисано да би се појавио континуитет догађаја – а то су управо тренуци поремећаја, раскида, прелома, хијатуса, зазора, превојних тачака, граница процеса, одређивања прага функционисања и крајњих исходишта, као и мутација, преображаја и облика преостајања. Овим се неминовно доводи у питање до сада потпуно тотализујућа идеја прогресије и довршења уметничког тока једне епохе. Тако је, насупрот до сада промовисаном методу анализе по линерној прогресији, од једноставнијих ка сложенијим организмима, чини се потребно успоставити метод анализе по дубини, археолошком методом ишчитавања структура кроз сложену значењску слојевитост дела. Дакле, не више трага-

ње за групама, школама, нараштајима, покретима, него за структуром својственом одређеном делу, за слојевима значења у њему и системима односа између њих. Не више целовита историја растућег савршенства, него историја услова могућности појаве одређеног остварења.

Наравно, када је, при том, реч о значењској структури сакралних споменика, не сме се, међутим, заборавити добро позната чињеница да је свака сакрална уметност увек уметност функције. Она је, наиме, најпре израз вере, као начина живота заједнице која је ствара. Сакрални простор цркве, својим целокупним градитељским склопом и скулптуралном и сликаном декорацијом, најпре и изнад свега јесте идеална слика амбијента и атмосфере будућег Царства Божијег, чија једина истинска икона већ сада и овде у историји јесте Св. Литургија, за коју је створен. Ова његова функција остаје тако хијерархијски примарно одређујућа за разумевање свих његових како формалних тако и суштинских значења.

Dejan CRNČEVIĆ

**ARCHITECTURAL WORK, CONTEXT, MEANING:
APPROACHES TO THE STUDY OF ARCHITECTURE
OF MORAVIAN SERBIA**

Summary

The art of the last period of the Serb Medieval state, known as the Art of Morava Serbia, was and remains one of the most complex questions of the Serbian Medieval art.

So far, it was evaluated in a very wide range — from being labeled the most original and only truly national art style of Medieval Serbia, to being reduced to mere eclecticism, art of local importance, lacking full development and major changes. Such conclusions were especially present when evaluating the architecture of the Morava Serbia. A more balanced perspective is rendered more difficult by the fact that the wider frame, where it undoubtedly belongs as an important segment — the Late Byzantine architecture — represents another very complex issue.

Scholarly research in the Morava Serbia architecture began in the early days of the establishment of art history in Serbia, during the last three decades of the 19th century. Knowledge presented at the time was only within the limits of basic facts about the past, and the look of the churches known at the time. Among the first synthetic works on Medieval Serbia architecture by European researchers, especially influential was Gabriel Millet's *L'ancien art serbe. Les églises* (Paris, 1919). This French scholar established a model of describing Serb Medieval architecture chronologically, territorially, and in wholes stylistically homogenous, which he labeled “schools,” which

historically followed one after the other, in an evolutionary sequence, from simpler to more complex architectural organisms.

A change in perception occurred in mid-1960s, in works of the two leading researchers at the time, Vojislav Korać and Vojislav J. Đurić. Finally, after several decades of study of Morava Serbia architecture and sculpture, there is a first synthetic work, by Vladislav Ristić (*Moravska arhitektura*, Kruševac, 1996). However, this book, although very important, still represents only modernized form of the traditional typological classification, established by Gabriel Millet. Thus, it confirms the degree in which even contemporary science remains captive to old concepts and models of perceiving Morava Serbia architecture. Fortunately, some more recent monographs display use of qualitatively different methodological takes on its study (I. Stevović, *Kalenić. Bogorodična crkva u arhitekturi poznovizantijskog sveta*, Belgrade, 2006).

By analyzing these works, one could note that the efforts of scholars for the most part went within the framework determined by studying the work's origin and existence, as well as the analysis of its formal characteristics. The possibility for widening of the interpretative horizon is necessarily seen in perception of its context, understood as the general whole of all the relations that the work establishes with its environment. Based on this, the finally complex structure could be seen in part of the stored meanings, built in several layers and with rich texture of mutual relations.

When seeing modern humanistic sciences, including art history, as assemblages of various utterances on what we are interested in, rather than complex knowledge corpuses, an interpretative horizon appears where the work is the complex organism, with richly sedimented layers of meaning in its structure. That is why it seems that the research so far, including noting of the works' general character, common characteristics, and formal similarities, does not contribute to the complete understanding of the works' real meanings.

That is why, contrary to the concept of understanding the established concept of perceiving art production of an epoch (like Morava Serbia, for example), through seeking continuity, establishing connectedness and necessary sequence between realizations, in order to see the total meaning and final establishment of the whole, the new model of seeing that which has so far been noticed as given, but at the same time incomprehensible, and thus ignored or even erased, in order to provide the continuity of events — and these are the moments of discontinuity, fractures, ruptures, breaks, hiatuses, as well as mutations, metamorphoses and forms of remainders.

Contrary to the method of analysis in linear progression, promoted so far, from simpler to more complex organisms, it seems that what we need is an in-depth analysis, by archeological method of reading structures through complex layers of the work. Hence, no more search for groups, schools, generations, movements, but for the structure characteristic to a particular work, for the layers of meaning within it, and the systems between them.

This necessarily questions the so far totalizing idea of progress and completion of an artwork during an epoch. No more totalizing history of growing perfection, but history of the conditions of a work to come into existence.