

Предраг Н. Драгојевић

*Филозофски факултет, Одељење за историју уметности,
Универзитет у Београду*

ЛИТЕРАРНО ТУМАЧЕЊЕ ЛИКОВНОГ ДЕЛА: ПРИМЕРИ ИЗ МЕТОДОЛОГИЈЕ СРПСКЕ ИСТОРИЈЕ УМЕТНОСТИ ПРВЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА

У раду се препознају и класификују примери (остатака) литерарног тумачења уметности у оквирима новоформиране историје уметности као науке. Разматра се зашто сваки научник који уводи нови метод ове науке истовремено наставља да тумачи ликовна дела и литерарним средствима, која је методолошка вредност тих средстава и зашто их треба неговати у историји уметности као хуманистичкој дисциплини.

Кључне речи: историја уметности, методологија, литература, Србија

Пошто је у 19. веку прошла кроз мукотрпни период врло поступног појављивања и спорог прихватања у српској литератури о уметности (уп. Драгојевић 2010), историја уметности је у Србији у првој половини 20. века доживела значајан напредак: прихватила је, разумела и почела да примењује све методе тадашње науке о уметности и развија у њима све елементе научности (научни опис, анализу, објашњење, уочавање правилности, деловање...), изграђујући при томе свој појмовно-језички систем (уп. Драгојевић 1997). Уочљиво је да, и поред таквог развоја, у текстовима српских историчара уметности прве половине 20. века остаје присутан одређени литерарни набој. Уз претпоставку да он није само остатак једног старијег манира писања импровизованих лепих састава о уметности,

pdragoje@f.bg.ac.rs

Реализовано на подпројекту *Стратегије баштиншења*, пројекта *Традиција и трансформација: историјско наслеђе и колективни идентитет у Србији у 20. веку* (МНТР 47019).

него да има одређену функцију и у оквирима научне интерпретације, покушаћемо да препознамо и класификујемо карактеристичне примере оваквог писања и разумемо њихов смисао у оквирима методологије историје уметности.

Некако је разумљиво што ћемо доста литерарности пронаћи у радовима Божидара С. Николајевића који је, мада први школовани историчар уметности у Србији, ипак свој рад засновао на субјективном осећају и усмерио га на популаризацију. Мада је давао одушка својој креативности и изван науке, пишући песме, приче, драме и хумореске, он је и у радовима писаним са научном претензијом користио литерарно и понесено тумачење. Кад је требало описати дело, помињао би „ваздушност и расплнутост“, или „нежно и етерасто“, (Николајевић Б. С. 1900: 253) остајући неодређен. При изражавању појединих теоријских ставова, није избегавао метафоре, као онда кад је објашњавао да је „протоплазма“ ликовног дела уметникова мисао (исто, 312). Повремено би, уместо теоријске анализе, после описа неких ликовних елемената слике, не могавши да пружи прецизније формалне и стилске одреднице, прибегавао приповедању о мотиву и углавном личном доживљају дела: „(...) нама остаје да наслућујемо тишину сумрака, натопљену мирисом пољског цвећа; и да назиремо, како у прозачној тмини подрхтавају круне лиснатих дрвета“ (исти, 1903: 444). Приказ рада једног уметника постајао је на тај начин опис главних дела, а уз сваки би се нашла понека лепа реч и опште похвале мајстору. Истраживачки посао историчара уметности свео је на прикупљање и одабир информација и њихово компоновање у једну лепу, прегледну и пријемливу целину. Даље у том правцу ишао је кад је мешао историјске изворе и књижевну фикцију: за своју књигу о Леонарду (Николајевић Б. С. 1907), упоредо са научним монографијама и чланцима, користио је и роман *Васкрс богова* од Мерешковског, преведен на српски и у то време објављиван у наставцима у *Бранковом колу*. Производ тако заснованог и изведеног рада захтевао је оцену естетским, а не научним мерилима; другим речима, губила се, или се није успостављала, граница између уметности и тумачења уметности, доживљаја уметности и њеног истраживања, или између књижевног и научног текста. И заиста, Николајевић је спадао у оне историчаре уметности који су себе називали писцима, а своје радове из историје уметности – књижевним радовима. Штавише, био је склон да одређену тему у потпуности обради литерарним средствима (тако је своја сазнања о изградњи Саборне цркве у Београду преточио у позоришну једночинку, уп. Николајевић С. Б. 1986: XXI).

Николајевићев оштри опонент, Владимир Р. Петковић, поставио је српску историју уметности на позитивистичке основе и у праксу увео од друге деценије 20. века, доследно, упорно, помало и претерујући, инсистирање на фактографском поступку (који углавном одговара на питања ко, шта, где, када, колико). Па ипак, и код њега је лако препознати литерарни приступ, мада на нешто рационалнији начин. Књижевна средства користио је да читаоцу својих стручних радова дочара средину и културу у којој су очуване поједине грађевине или уметничка дела; или особине личности уметника; или ефекте које је ликовно дело можда изазивало код људи у претходним епохама. Уочљиво је да су такви делови само увод у озбиљнија излагања, начин да се саопшти о чему, и зашто, намерава да говори у свом чланку. Истина, пуко фактографисање В. Р. Петковића не ретко није проистицало из решавања научног проблема – о нечему је писао само зато што то постоји – па је ту на почетку било места за једно лепо, литерарно, уоквиравање, на пример:

„Као што мрнарима на отвореноме мору извесне појаве служе као поуздан знак, да сува земља није далеко, тако исто и једноме искусноме путнику не може никада измаћи, а да по извесним знацима не наслути, да је у близини каквога манстирскога самостана.“¹ (...) „И као каква величанствена визија на једноме живописном позађу указује се изнаенада пред њим свети храм Божји са својим кубетима.“ Црква је „лепих витких размера, окићена као невеста“ (Петковић В. Р. 1908: 121, 122).

Код В. Р. Петковића, литерарни пасажии добијају и функцију у тумачењу неких њему недовољно јасних ствари, као што су доживљај уметничког дела и вредновање естетског доживљаја. У ту сврху, он је изводио разна поређења између ликовних уметника и песника, новелиста, романсијера и – баштована. Или, користио би усхићене асоцијације и импровизоване обрте (не увек са много смисла):

„На капији кроз коју се улазило у град Сијену стајао је натпис: *Више него своја вратиша, Сијена вам отивара своје срце*. И уметност у којој се искрено и топло отвара срце уметника, имаће свагда поклоника. Ми нисмо у стању да, у смислу познатих стихова Алфреда де Мисеа, Јовановићу, који нам даје своје срце, дамо свој живот, али му одајемо захвалност за уметничке сензације које смо проживели у његовој уметности.“ (исти 1926: 68)

¹ Ти знаци, били би, по Петковићу, пут који постаје све ужи, пејзаж који постаје „све романтичнији“, и неки осећај да је место одвојено од света.

На више места, Петковић је своје виђење уметности износио кроз поређења са биљкама, као на пример када је говорио о начинима развоја уметности, или онда кад је описивао стање уметности у једној средини („...те се блесак уметности на лагунама у ово доба упоређује са позлаћеном кором, испод које се крије труло стабло једнога дрвета“), развој уметника (Тицијан, „као звезда која тихо блиста и непрестано се пење“; Ђорђоне „сличан метеору“ – Петковић В. Р. 1910: 3, 5) или уметникову особеност (Ван Дајк је у односу на Рубенса „као Месец према Сунцу“, који користи позајмљену светлост – исти, 1911: 3).

Можда је склоност ка литерарном утицала и на његов приступ туђем научном раду, који је читао као занимљиво штиво, а суд о њему доносио на основу *уџиска*: зна да критикује неку књигу јер је у њој „до зла бога развучено излагање“, а не оставља „утисак да је и доказано то што износи“ (Петковић В. Р. 1907: 78, 79).

Почетком двадесетих година 20. века, Лазар Мирковић је почео да озбиљније од својих претходника уводи и унапређује иконографски метод (који у делу посматра теме и мотиве, и доводи их у везу са писаним – религијским или књижевним – изворима). Наизглед парадоксално, у Мирковићевим тумачењима уметности готово да нема литерарних узлета, произвољности, нејасноћа, емоција уместо рационалног; понекад би пренео атмосферу која влада у цркви („велика је у ваздуху мистичност светиње“, уп. Станојевић С. – Мирковић Л. – Бошковић Ђ. 1928) и то је све. Објашњење је у чињеници да је његов иконографски метод био довољно егзактан и да није остављао простора за слутње, нагађања, утиске и сличне нејасноће, које би се најбоље дале исказати литерарним средствима.

Од средине двадесетих година, Милан Кашанин је развио једну варијанту културолошког метода у историји уметности (у ком се уметност посматра у контексту културе). Будући недовољно артикулисан и у европским размерама (проблеми дефинисања и терминолошког означавања културе и цивилизације; питање класификовања културних категорија; и друга), овај метод је и у локалној, српској, варијанти оставио довољно простора за креативна домишљања. Кашанин је своју склоност ка књижевном раду исказао кроз већи број приповедака, есеја и романа, који су наишли на добар одјек у књижевној критици, али је морао да је повремено користи и у историји уметности. Са Кашанином, овакав поступак почиње да добија праву примену. Прво, користи се да (помоћу маште, поређења и метафора) пластично дочара став уметника, његове

способности, преокупације, тежње и ограничења. На пример, открива „громогласни оркестар боја који је г. Бијелић поставио“ и описује га као уметника „што личи на певача који има изврстан орган и несигуран слух, и који пева искључиво у високом тону и на сав глас“ (Кашанин М. 1932: 611–612). Ово није далеко од научног принципа, јер уз помоћ познатог тумачи оно што је непознато, а дало би се и превести у категорије опште естетике.

Следећа употреба литерарног приступа код Кашанина тиче се описа духовне и материјалне културе прошлих времена и дочаравања духовне атмосфере у којој је неко дело настало или из које потиче. На пример, када пише о Константину Данилу као сликару у чијим делима

„има нешто малограђанско, нечег из аустријских варошица, где се цене господа и официри, љубе се руке госпођама, уздише се над књигом и за пианином, са страхом, с поносом и с љубављу спомињу цар и царица, пије се пиво, пуше се цигаре, и по цело после подне читају се, кроз наочаре, у папучама, крај пећи и мачке, једне новине.“ (Кашанин М. 1924: 385)

- или о Леону Коену, који му „личи на провалу облака и на вихор из друге земље“ (Кашанин М. 1935: 408). То су искази који настају не *умесито*, него *после* проучавања одређене појаве, као један од могућих начина сажетог и пластичног саопштавања научних сазнања.

Интересантна је још једна Кашанинова употреба литерарности као инструмента методологије историје уметности, а то је сликовито описивање ликовних појава које он иначе у научном смислу добро познаје, класификује, препознаје правилности у њима и изводи о њима засноване и доста прецизне закључке. Не би се рекло да је тиме покушао да догради терминологију, описи су сувише индивидуални, али по себи указују на потребу да се то у струци учини:

„(...) За композиције највише су употребљене боје пурпурна и љубичаста, затим боја маслине и зреле неранџе (...) Преливи су веома разноврсни, и толико танани да се једва распознају; црвена боја има ниансе вишњевоу, мрко црвену, бледо црвену, сасвим румену и ружичасту, боју црног вина гледаног спрам сунца, и боју воде у коју је пала кап крви; зелена је час тешка, масна, згуснута као боја презреле оливе, час свежа и чиста као боја младе траве (...)“ (Кашанин М. 1926–27: 192).

Када је почетком тридесетих година 20. века Зорка Симић (Симић-Миловановић) увела атрибуциони метод у српску историју уметности (који открива карактеристичне форме сваког уметни-

ка), учинила је то са истом убеђеношћу у његову егзактност, као и његови творци у европској историји уметности (уп. Драгојевић П. 1997: 78–91), а и остали заступници идеје да се уметничка форма може проучавати егзактно, као што се проучава форма у природним наукама (уп. Драгојевић 1998). И исто као и они, морала је да ту идеју подупире научним слутњама, претпоставкама и (недоказивим) осећајем да је у праву – за шта су јој најбољи инструмент била управо литерарна средства. Тамо где је требало описати карактеристичне форме уметника и, уопште, особености ликовног поступка, писала је помало неодређено, користила метафоре и поређења, износила своје субјективне утиске: „то ваздушасто зрачење мало тамнијих жућкастих боја као да ствара око особа које је сликао Павле Симић засебне мале атмосфере, те нам се оне чине као засебни, оделити животи и оделите индивидуе“ (Симић З. 1933: 35) Понекад, реченица која почне рационалном научном тврдњом, заврши као песнички опис, на пример: „Психички склоп боја (...) неограничено топао (...) зрачи као кроз ваздух у предвечерје“ (исто, 34). Невезано са употребом атрибуционог метода, код Симићеве проналазимо и употребу литерарног поступка у популаризовању уметности и проучавања уметности. Са циљем да предмет описивања приближи савременом читаоцу, прави смеле аналогije, на граници банализације: цркве описује као „галерије“ (иста, 1939: 1), фреске као књиге из којих се учило уз живу реч свештеника (исто, 10), а циклусе у њима пореди са стриповима (*ibid.*).

Ни рационални историчар архитектуре Ђурђе Бошковић, склон фактографисању, није одбацио литерарна тумачења уметности. Разлог за то је што му је нашао примену у пракси: то је поступак који користи при сажимању података у обради тема које нису биле његова специјалност (Бошковић Ђ. 1935-а: 213), или при тумачењу естетског утиска; тако се код њега, на пример, тик уз математичке приказе облика грађевинских конструкција налазе литерарни описи утиска који оне остављају на посматрача (исти, 1935-б: 71).

Појава литерарног у стручним радовима историчара уметности, са свим неодређеностима у излагању, импровизацијама у анализирању и објашњавању, инсистирању на доживљају уместо везивања за чињенице, интуицијом уместо логиком, наводиле су понекад и припаднике других струка, а и аматере, да помисле како је тим путем – писањем надахнутих, лепих, атрактивних литерарних састава о уметничким делима – могуће прикључити се истраживањима у историји уметности, па чак и дати прилог проучавањима

(Каралић П. 1925). Тиме је литерарно тумачење уметности претило да угрози интегритет историје уметности као струке.

Случај одбацивања појединих делова текста Петра Ј. Поповића указује да је после извесног времена, на одређеном степену развоја историје уметности у Србији, употреба литерарног тумачења морала имати своје методолошко оправдање. Поповић је, на име, на крају једног свог чланка намењеног *Гласнику скојског научног друштва*, после излагања научних чињеница изнео неке своје закључке добијене проучавањем историје и читањем текста повеље деспота Ђурђа Бранковића – било је то једно субјективно виђење историјских догађаја, личности и њихових судбина, писано сасвим понето и поетски, а не научним језиком и на основу проверених чињеница. Уредник часописа, Р. Грујић, скратио је текст избацивши поменути део, а Поповић га је објавио накнадно у другом часопису (Поповић П. Ј. 1933: 213–214). Слично је поступио и Жарко Татић, када је своје стручне студије о светогорским грађевинама комбиновао са својом путописном прозом и тај поступак критиковао је Ђ. Бошковић.

Оријентисање на претежно литерарни приступ водило је историчара уметности из науке у есејистику, књижевност и поезију, што је као свој пут изабрао Тодор Манојловић.

Оријентисање на науку захтевало је од историчара уметности да строго раздвоји свој књижевни рад од научног рада, и да пронађе разлог за евентуалне литерарне пасаже у својом научним и стручним саопштењима, чланцима или књигама. Пример за то налазимо код Александра Дерока, који је испробао и неке нове видове примене литерарног приступа тумачењу уметности. Он је са књижевником Растком Петровићем заједно путовао проучавајући остатке средњовековне прошлости; привлачиле су их мистика неистражених локалитета, необрађене, нове теме. Дероко је књижевним средствима описивао атмосферу у којој би затекао споменик културе и утисак који оставља, а захваљујући том приступу учествовао је појаве које иначе вероватно не би биле предмет проучавања историје уметности, а треба их узети у разматрање: „О како су Сопоћани тада, без пута и мотела, без калуђера, већ само са овцама околу (па и унутра), обхрвани(!) зеленилом, били узбудљивији... Фреске су биле влажне и свеже. На њих је падало сунце јер није било свода већ само небо над њима. Биле су величанственије.“ (Дероко А. 1969) Такође, употребио је литерарни приступ да изнесе своје разне претпоставке, скице за хипотезе, као на пример: „Затим у Соколици, испод тешких, прашњавих везова лежао је ту, у малој

напуштеној цркви, кип богородице који је ту некада долетео преко брда с оне стране планине. Са Бањске?“ (ibid.) Своја слободнија тумачења и субјективне погледе сакупљао је и објављивао кад би добили смисао самосталне целине, али и тада као потенцијална историјска грађа (сећања једног истраживача, сећања на ранија времена и савременике, и слично).

Слична употреба литерарних средстава, дакле, један литерарни приступ унутар методологије историје уметности, може се препознати и код Милоша Црњанског, школованог историчара уметности, када покушава да објасни „тајну“ Дирерове уметности: у једном наизглед необавезном разматрању, дошао је до многих слутњи и претпоставки о уметничковој личности и делима. Његов текст је згуснути резиме озбиљних и дубоких разматрања и у научној обради би захтевао дуге, детаљне и аргументоване студије разноврсних (психолошких, социјалних, антрополошких и других) проблема. Говорећи при томе о свом приступу, посебно је истицао његове предности у односу на историјскоуметнички:

„На питања која искрсавају (...) не може се одговорити цитатима из историје уметности, па ма како духовито и опширно рађеним, бар у овако лично писаним приказима, који траже део једне истине, која треба да буде приватна (...)“ (Црњански М. 1928: 530–531).

Закључићемо да се, посматрано у дужем периоду, у српској историји уметности уочава одређени развој става према литерарним покушајима интерпретације ликовног дела унутар стручне литературе.

У почетку, историја уметности се сматра такорећи делом књижевности, књижевна фикција служи као аргумент, научно саопштавање поистовећено је са писањем лепог састава. Мада засниван већим делом на субјективном, фиктивном, емоционалном, маштовитом, сугестивном, вишезначном, па и случајном и мада се користи књижевним, песничким, па и драмским средствима, све време је јасно да такво писање о уметности нема у себи готово никакву уметничку или књижевну вредност. С друге стране, историчари уметности који су имали књижевног дара сасвим успешно су га исказивали у постојећим књижевним формама.

Затим се, постепеним увођењем и развојем метода, у текстовима историчара уметности научни делови издвајају од књижевних, који се своде на мање пасаже и постају оквир текста или попуна која повезује научно писане делове – али коју треба избегавати и сузбијати, јер открива да се аутор не сналази добро у појединим деловима, нема податке или решења; схваћена је као нужно зло, на-

чин да се изрази оно што се још не може изразити научном терминологијом.

Упоредо са тим током, показало се да лоше стране литерарног тумачење уметности (вишезначност, слаткоречивост, фразирање, поједностављивање научне теме и сено популарисање до банализације) отварају простор свим нестручњацима да тумаче уметност и угрожавају интегритет историје уметности као струке. Ту се појавила могућност избора: бити есејистичар или бити стручњак и научник.

На крају, литерарни поступак је добио своје место унутар методологије историје уметности, као својеврсни приступ, који служи да се изрази научна слутња и скицира могућа хипотеза, да се открије проблем или укаже на нове погледе на појаве, да се сажето прикажу резултати истраживања (на местима где није потребно дуже излагање или доказивање) или да се да нека креативна формулација.

Литература

- Бошковић 1935-а: Ђ. Бошковић, „Свети Сава и српска средњовековна уметност“, *Српски књижевни гласник* 44/3, Београд, 2122164.
- Бошковић (1935-б) Ђ. Бошковић, *Мост Београд – Земун*, *Српски књижевни гласник* 44, Београд, 70–71.
- Дероко 1969: А. Дероко, *Зограф* 3, Београд.
- Драгојевић 1997: П. Драгојевић, „Историја уметности у Србији у првој половини XX века“ (докторска дисертација, одбрањена 20. 5. 1997; 605 страна).
- Драгојевић 1998: П. Драгојевић, „О Antonu Špringeru – angažman istoričara umetnosti u javnom životu“, *Vojnoistorijski glasnik* 3, 117121.
- Драгојевић 2010: П. Драгојевић, „Вредновање старе српске уметности током формирања српске историје уметности“, *Зограф* 34, Београд, 163–173.
- Каралић 1925: П. Каралић, *Мистичка лепотица Македоније као извор сликарских мотива*, Београд.
- Кашанин 1924: М. Кашанин, „Даниелова изложба“, *Српски књижевни гласник* 11/5, Београд, 380–385.
- Кашанин 1926–27: М. Кашанин, *Бела Црква Каранска*, *Старинар* 4, Београд, 115–221.
- Кашанин 1932: М. Кашанин, „Изложба слика г. Јована Бијелића“, *Српски књижевни гласник* 35/8, 611613.
- Кашанин 1935: М. Кашанин, „Романтизам Леона Коена“, *Српски књижевни гласник* 44/5, 406408.

Николајевић 1900: С. Б. Николајевић, „Српска уметност на париској изложби“, *Бранково коло* 8, С. Карловци, 248–253, 9: 280–284, 10: 309–312, 12: 372–375.

Николајевић 1903: С. Б. Николајевић, „Вато“, *Српски књижевни гласник* 10/6, 437–450.

Николајевић 1907: С. Б. Николајевић, *Леонардо да Винчи*, Београд, 1–65.

Николајевић 1986: С. Б. Николајевић (прир.), *Из минулих дана. Сећања и документи*, Београд, 1–395.

Петковић 1907: Р. В. Петковић, „Тх. И. Шмита Кахрие Джаме, Софија 1906“, *Старинар* 2, Београд, 7081.

Петковић 1908: Р. В. Петковић, „Фреске из унутрашњег нартекса цркве у Каленићу“, *Старинар* 3/12, Београд, 121143.

Петковић 1910: Р. В. Петковић, „Тицијан“, *Дело* 15/1, Београд, 3854. Прештампано као брошура.

Петковић 1911: Р. В. Петковић, „Антонис ван Дајк (15991641)“, *Дело* 19/1, Београд, 102114. Прештампано као брошура.

Петковић 1926: Р. В. Петковић, „Ђорђе Јовановић. Поводом његова јубилеја“, *Српски књижевни гласник* 18/1, Београд, 65–68.

Поповић 1933: Ј. П. Поповић, „Уредникове исправке“, *Прилози за књижевност, језик историју и фолклор* 13, Београд, 207214.

Станојевић, Мирковић, Бошковић 1928: Ст. Станојевић, Л. Мирковић, Ђ. Бошковић, *Манасџир Манасија*, Београд: Народни музеј 1928.

Симић 1933: З. Симић, Два рада сликара Павла Симића, *Старинар* 8–9, Београд, 28–37.

Симић 1939: З. Симић, *Старе српске цркве и манасџири*, Београд: Коло српских сестара, 1–13.

Црњански 1928: М. Црњански, „Тајна Албрехта Дирера“, *Српски књижевни гласник* 25/3, Београд, 174–184; 4: 278–284; 5: 348–356; 6: 433–438; 7: 529–538.

Предраг Н. Драгојевић,

**ЛИТЕРАРНО ТУМАЧЕЊЕ ЛИКОВНОГ ДЕЛА:
ПРИМЕРИ ИЗ МЕТОДОЛОГИЈЕ СРПСКЕ ИСТОРИЈЕ
УМЕТНОСТИ ПРВЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА**

Резиме

У раду се препознају и класификују примери (остатака) литерарног тумачења уметности у оквирима новоформиране историје уметности као науке. Разматра се зашто сваки научник који уводи нови метод ове науке истовремено наставља да тумачи ликовна дела и литерарним средствима, која је методолошка вредност тих средстава и зашто их треба неговати у историји уметности као хуманистичкој дисциплини. Посматрано у

дужем периоду, уочава се одређени развој става према таквим литерарним покушајима (све време је јасно да у себи немају готово никакву књижевну вредност). У почетку, историја уметности се сматра такорећи граном књижевности, књижевна фикција служи као аргумент, научно саопштавање поистовећено је са писањем лепог састава. Затим се у текстовима историчара уметности научни делови издвајају од књижевних, који се своде на мање пасаже, постају оквир текста или попуна, која повезује научно писане делове али коју треба избегавати јер открива да се аутор не сналази добро у појединим деловима, нема податке или решења. Упоредо са тим током, показало се да лоше стране литерарног тумачења уметности (вишезначност, слаткоречивост, фразирање, поједностављивање научне теме и сено популарисање до банализације) отварају простор свим нестручњацима да тумаче уметност и угрожавају интегритет историје уметности као струке. Ту се отварила могућност избора: може се бити есејистичар или бити стручњак и научник. У следећој фази, литерарни поступак је добио своје место унутар методологије историје уметности, као својеврсни приступ, који служи да се изрази научна слутња и скицира могућа хипотеза, да се открије проблем или укаже на нове погледе на појаве, да се сажето прикажу резултати истраживања (на местима где није потребно дуже излагање или доказивање) или као креативна формулација.

Кључне речи: историја уметности, методологија, литература, Србија