

# О чаробном свету нашег средњевековног сликарства

## I.

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

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

Оно што се врзе у свести данашњег сликара, „проблеми“ која га занимају, нису ни постојали у души средњевековног сликара нашег, и обратно: оно што је у несане, у молитвама пробдеване ноћи мучило тадашњег сликара, или светла виђења што га озариваху за цели земни живот, све то, дабогме, не постоји за савременог сликара. Ма да данас

стојимо лицем у лице пред новим, моћним валом духовности, мора се рећи: онакав какав је некад био, облик душевно-духовног живота неће никад више сачињавати подлогу сликарском стваралаштву. Јер човечанство иде напред, кроз смрти и васкрсе, и будућа духовност неће никад бити истоветна са оном што је прошла.

Тешкоћа уживљавања чини да је наша „интелигенција” у чудном односу према старом српском сликарству. Изузев неке ретке појединце сигурно је да га не доживљава са разумевањем скоро никако, и да се људи пред њим осећају више нелагодно но лагодно. Да није националних и других обзира, који задржавају многе да бар не куде преко мере оно што се сматра као национална светиња или пак археолошка вредност, нашло би се вероватно више погрдних но похвалних речи о том сликарству. Национални обзир могу штавише многим бити као нека полазна тачка преко које им то старо спиритуално сликарство постаје приступачно.

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

Нема смисла ни кад се површно наглашава формализам и укалупљеност средњевековног сликарства. Савремени посматрач стоји изван атмосфере тог сликарства и зато опажа пре оно што те слике разликује од садашњих, оно што сачиња-

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

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

Ако душом својом осећамо шта говори свет боја, мораће нас обузимати дивљење пред лепотом и утанчаношћу тога света на нашим старим фрескама. Додуше, није свугде лако у машти ослободити се чађи и других промена што нанесоше многи векови, али ипак, та отмена, уздржљива раскош, та етерична лакоћа и небесна чистота боја — не може се сакрити. Боја је слика душе. Реци какве боје љубиш — рећи ћу ти каква ти је душа. Средњевековна душа, устремљена сва ка небу, зар је на слободном сликарском говору могла дати тихих и нечистих боја? Утисци су несравњиво јачи

него на средњевековном Западу, да се и не помиње каснији развитак сликарства, који води све дубље у материју, све више из унутрашњег на спољашњи свет.

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

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

Са првим утисцима што нам дају наши стари живописи обузима нас осећање сутона не можда зато што су ти живописи потамнели од вековног дима воштаница и кандила, него зато што се заиста слика сумрак. Све што се догађа, догађа се у неком сумраку, па чак и онда кад сликару не беше на уму да баш слика вече, него дан, а можда и ноћ. На тим сликама нема правога дана: у сваком дану осећа се као неко тајанствено присуство ноћи, или неки вечерњи дан. А ноћ опет није тако црна, него испуњена визијама једног неземаљског дана.

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

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

Шта значе према томе 12. 13, 14 век, векови нашег старог сликарства, векови пре ове „ноћи“? — То су, у пренесеном смислу, часови вечерњег

сутона. То су последњи часови сутона древне видовитости, у последњим преливима боја, давно после златна сунчева заласка, у последњој плавети, пред потпуни мрак. — Треба осетити како се на духовној равни, на западу прастаре видовитости губи руменило у оним флуидним зеленим, плавим и љубичастим тоновима наших старих фресака, тоновима хришћанског трпљења, догматичне вере и очаране побожности, па ће се боље разумети и дубље доживети то наше старо сликарство. У новој светлости изаћи ће пред очи и сва она озбиљна, забринута лица светаца и богоугодника. О та набрана чела, скупљене обрве, раширене очи. Зар оно што гледа из дубине тих очију није бол унутарњих светова, светова који се повлаче немо пред спољашњим мраком Земље?

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

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

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

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

Јесу ли стари збиља из незнања и неосећања грешили у перспективи? Уживимо се у душу тих

старих сликара и запитајмо се: шта је то у душама условљавало такав однос према перспективи? Зашто су место наше садашње перспективе, по којој се две паралелне, једнако уперене праве линије привидно секу у беспрајности, „пронашли”, залудо, баш оно супротно: то да се упоредне праве не приближују у даљини, него удаљује једна од друге?

Има то свакако неке везе са целокупним душевним и духовним животом старих сликара са начином како осећаху свет и како се у свету крећу. Наше доба интелектуализма и материјализма осећа спољашњу стварност у сасвим другој светлости него Средњи век, доба религиозног удубљивања. Тада се и простор осећао другачији но данас, а то се морало показати и у различитом сликарском изражавању. Не треба ни овом приликом губити из вида да сликарска уметност не даје тачне слике спољашње стварности, као фотографија. Ако би се сликарство састојало у што тачнијем, фотографски тачном одмеравању облика, осветлења и боја, према спољашњем предмету који се слика, дакле у нечему што би могла дати и

усавршена фотографија у бојама, онда сликарства не би ни било. Сликарство није да замењује оно што може дати и мртва справа. А то значи да се његово стваралаштво састоји баш у отступању од ропског подражавања спољашњег света. То отступање не састоји се само у сликању композиција из маште, (јер и у филмским радионицама могу се дочарати разна „чуда“ и „чаролије“) него просто у „грешењу“ према опсолутној натуралистичкој тачности.

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

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

Сама реч перспектива значи у преводу са латинског отприлике: гледање кроз нешто, прозирање, дакле проницање погледом кроз дубину просторних даљина. Слика по природи својој не постоји у простору, него у равни. Перспектива пак настоји да нам и на дводимензионалној равни створи илузију тродимензионалности простора. Отуда прелази сликарство тек са перспективом, у неку руку, из равни у простор, из свога дводимензионалног, нематеријалног света у наш обични тродимензионални свет. Зар свет слика није засебан свет? — Запитао би нас некадашњи сликар, и можда би додао, кад би своје осећаје знао да образлаже у савременом духу: „Простору се мора потчинити неимарство и вајарство, сликарство не. Тежња сликара је да у његовој материји изражава духовна доживљавања. Живописцу треба само оно што открива оку нешто душевно и духовно. Ако је и ваша перспектива тако нешто, дајте ми је.

Али гле, вашом перспективом не желите ви да изразите неки унутрашњи доживљај, него спољашњи доживљај гледања у простор“. И заиста, наша тежња да сликамо верно перспективи укоренења је у ово природонаучно и материјалистичко доба у тежњи да пре свега будемо верни спољашњем опажању, спољашњег света. „Погрешна перспектива“ — рекао бих „контраперспектива“ — старих наших сликара има напротив корење у тежњи да човек пре свега буде веран неком унутрашњем опажању, доживљавању унутрашњег света.

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

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

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

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

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

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

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

Чудно изгледа садашњем посетиоцу наших старих храмова кад на некој фресци опази две

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

Посетиоца буну та физичка немогућност. Јер како у „контраперспективи“, тако и овде, он очекује да слика буде вернија спољашњем изгледу људи и ствари. Услед целокупног расположења човечје душе у садашње доба, када човек стане пред неку слику, он обично тражи, пре свега, да оно што види замисли као да гледа својим телесним очима; па кад му слика за то не даје доста подлоге, ако му није доста „верна“, он се буну. Средњовековни посматрач гледао је сасвим другим очима. Он на сликама није тражио толико да препознаје спољашњу стварност, колико да препознаје оно што му је познато из дубина његовог душевног и духовног живота, из дубина његове маште. Оно што стари посматрач виђаше на слици, настојаше спонтано, првим покретом свога духа, да замисли као да гледа, не телесним очима, него „оком ду-

ше“, као да гледа у машти, или као да то живо сања. Као што ми преносимо слику што гледамо у спољашњу стварност, тако је некадашњи посматрач преносио слику у свој сан. Оно што сликаше стари живописац, имађаше да буде верно, не толико спољашњем свету колико свету маште средњевековног човечанства, — средњевековним сновима. А закони снова различити су од закона природе. Као што стара перспективна одговара извесном сну о простору, а не јави, тако и ова несразмера у величини одговара извесном сну. Оба та сна често су у присној вези: оно што је далеко велико је, јер прелази у чисти дух, у звездану величину; оно што је близу мало је, јер је затворено у земаљском свету. Али ми ћемо сад рећи о тој ствари нешто психолошко и лакше разумљиво.

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

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

Дати тренутну слику неког догађаја значи наметнути непомичност нечему што није непомично. То је у извесном смислу неистина, као и претстављање разних тренутака на истој слици. Само што смо ми, према нашим навикама и према садашњем ступњу развоја људског бића, ближи првој „неистини“ него другој. Стари сликари осећаху напротив у обим „неистинама“ доживљај, унутарњу истину.

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

Ко разгледајући наше старе фреске није запазио чудновате стене или брда што чине залеђе или тло на многим сликама? Испуцане, изломљене камене голети као да страшно опомињу: „Овакав је земаљски свет, пролазни, крти, опасни земаљски

свет. Пази, пролазнице, док боравиш у царству земље, царству смрти!“

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

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

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

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

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

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

Заиста, бескрајне у своме богатству и дубини, шуме у тишини полутаме дрвени снови са зидова наших старих цркава и манастира.