

„војтовкиња“, inclusa „монахиња“), или су стваране нове изведенице и сложене (signatio „знак крста“, comperer „крсни кум“). Па и овоме ће класицистички принцип имитације античких узора стајати донекле на путу током средњег века, а тај ће принцип коначно победити у пуризму и цицеронијанизму ренесансних хуманиста. Али и поред отступања од класичних норми и ставарања нових речи и уношења новог смисла у старе, иза средњовековног латинског стоји стално као мерило и узор антички класични и покласични латинитет, како наглашава Kusch.

У овакву одређивању особене природе средњовековног латинитета Kusch-ово ислагање се подудара с онима у најновијем раду Chr. Mohrman (Le latin médiéval, Cahier de Civilisation médiévale I, 1958, 265—294) објављеном после Kusch-ове збирке. Познат стручњак на овоме пољу Mohrman у еволуцији латинског језика крајем антике разликује два правца: једно је продужење говорног латинског у романским језицима, а друго „le latin médiéval, successeur et continuateur du latin littéraire tel qu'il avait été enseigné au cours des siècles dans les écoles“; (265) „modifié et renouvelé par l'influence du christianisme“ (266). Тако су свој латински схватили и учени људи Средњег века који нису сматрали да постоји некакав усек између античке и средњовековне књижевности, или некаква битна разлика између античког и средњовековног латинског (269). То свакако ни према Chr. Mohrman — у не значи да тај латинитет нема бројних особености и да му се сме прилазити с уским погледима класициста и уз искључиво указивање на имитацију класика античких у делима средњовековне књижевности (267).

Како се из свега види, и мерила којим се руководио Kusch при састављању свога избора текстова као и принципи којима ће се по свој прилици руководити при састављању свога коментара обећавају богат материјал и за испитиваче европске књижевности и за латинисте, и, нарочито, за оне читаоце који желе да се упознају с средњовековном књижевношћу и језиком уз помоћ једног дела које ће их увести у предмет дајући им поуздана објашњења и помоћ. Укратко, цела обећана серија од четири тома, када буде објављена у потпуности, чини се да ће бити драгоцен увод у средњовековни латински и књижевност састављену на том језику, да ће одговорити обавезама које аутору намеће наслов *Einführung in das lateinische Mittelalter*.

M. Флашар

Пошто сам завршио писање горњег приказа, сазнао сам из једне белешке у *Gnomon*-у 30, 1958, 240 да је з. III т.г. у Лајпцигу умро проф. д-р Horst Kusch у 34-ој години живота.

A. RUMPF, *Stilphasen der spätantiken Kunst*, Westdeutscher Verlag — Köln und Opladen 1957. Стр. 1—52, Т. 1—40.

Сам аутор је у поднаслову и предговору означио свој рад као један покушај „где сами споменици треба да говоре за себе“. Отуда четрдесет табли са 180 репродукована споменика прати свега четрдесетак страница текста којима су требале да буду обухваћене све стилске промене у касноантичкој уметности од краја трећег до средине шестог века. Да би се разумела сва тежина и озбиљност овог подухвата, потребно је напоменути да пре ове Румфове књижице није било покушаја једне опште синтезе на ову тему и да су последња значајна дела која се односе на поједине уметничке делатности позне антике писана још пре тридесетак година. Природно, за то време сакупљен је нов материјал који олакшава проучавање развојних фаза касноантичке уметности и допушта озбиљне исправке ранијих поставки. Из тих разлога је лако схватљив значај овог новог Румфова рада, поготово што је он упркос многих, често непремостивих тешкоћа (релативно мали број споменика, сасвим непрецизно датовање) далеко од тога да буде конвенционалан. Сажето и поуздано приказан је велики број споменика монументалног сликарства и пластике, као и занатске уметности, предложени су нови датуми и означене најзначајније стилске промене у касноантичкој уметности. Разумљиво је да су при томе учињене и погрешке, често крупне, и да означене стилске промене нису увек објашњене, али би било неправично и погрешно на основу местимичних недостатака доносити коначан суд о овој квини.

Број изванредно уочених детаља, вешто нађених аналогја, сасвим поузданих и нових поставки далеко премаша погрешке, тако да се по крајњим резултатима Румфов рад мора оценити као изванредно важан допринос за проучавање споменика и основних проблема касноантичке уметности. Румф је својом књигом исправио низ крупних грешака које су се поткрале и тако добрим познаваоцима касноантичке уметности као што су R. Delbueck и L'Orange.

Одмах на почетку треба скренути пажњу на чињеницу да Румфов рад карактерише један сасвим специфичан метод. У жељи да буде што егзактнији и краћи Румф је бирао по неколико споменика, обично поуздано датованих, па је њиховом анализом долазио до основних података о стилским особеностима одређене епохе. На тај начин створени су основни пунктови око којих су се лако и природно груписали стилски сродни споменици с неодређеном хронологијом. Овај метод чини се на први поглед као најприроднији, чак и као једино могућ, због чега и цела Румфова књига при читању својим поједностављеним методом делује чисто и истинито. Велики број споменика касноантичке уметности без икаква напора налази своје место у једном логично изведеном систему тако да се добија утисак да су највећи проблеми, нарочито питања хронологије, коначно решени. Нажалост, убрзо се увиђа да се то тиче једино 180 споменика које је Румф одабрао и распоредио у својој књизи. Ако се погледа један корпус с већим бројем слоновача, рељефа, мозаика или новца, лако се примећује једностраност Румфова метода, а кристално јасан предложен систем брзо се замрачи: нека дела осејају ван Румфових „стилских фаза“, док се друга својим одликама везују с подједнаким правом за „фазе“ временски раздвојене за сто и више година. С друге стране при читању Румфове књиге добија се утисак да се у касној антици ради о једном јединственом културном центру где све промене у уметности добијају општу важност. Да је, међутим, баш у ово време обрнут случај, није потребно нарочито доказивати. Рим, Грчка, Египат, Сирија, Мала Азија и провинције имају своје властите тонове у сложеном мозаику касноантичке уметности. Из тих разлога се не може говорити ни о праволинијском кретању у уметности позне антике, ни о променама с општом важношћу. Румф је учинио методски још једну грешку. Он подразумева да сваку промену у једној уметничкој делатности прати истовремено и промена у другој. Отуда се редовно пореди монументална пластика са савременим сликарством или радовима у слоновачи и металу. Међутим, слична поређења нису допуштена у касноантичкој уметности чак ни у оквиру једне уметничке делатности уколико споменици обрађују различите теме или имају неједнаку функцију (нпр. поредити официјелне царске портрете са световном скулптуром или конзуларне диптихе с истовременим слоновачима на којима су обрађене митолошке сцене).

Примењујући доследно свој упрошћени метод на споменике касноантичке уметности, карактеристично је да Румф углавном увек полази од монументалне пластике, нарочито од портрета. На тај начин и добијени резултати односе се реално само на монументалну пластику или, још тачније, на портретну уметност. Можда би било исправније да Румфова књижица носи назив *Stilphasen der spätantiken Porträtkunst*. У том случају би се и највећи део закључака могао оценити позитивно, јер је Румф сасвим неконвенционално и авангардистички прегруписао велики број погрешно датованих портрета и то са изванредним искуством и смелошћу.

Хронолошки прва значајна новина у Румфовој књизи односи се на стил уметности константинске епохе. Управо после познатог и добро испитаног архаистичко-линеарног стила, око 325 г. отпочиње по Румфову мишљењу реакција на претходни стил у смислу класицистичког омењшавања свих облика, тако да се између 325 и 360 год. јавља у уметности јединствен стил. Овај свој „меки стил“ Румф је извео на основу статуа Константина Великог на балустрада капиталског степеништа и неколико савремених споменика црквене уметности. Логично да уз ове споменике с несумњивим класицистичким одликама није могао да стане низ портрета досада датованих у константинску епоху, и зато је за њих предложен нов датум. Међутим, тешко је прихватити Румфово мишљење да је овај меки класицистички стил трајао пуних 35 година и да постоји непремостива стилска разлика између портрета Константина с капиталске балустраде и оних портрета груписаних око две монументалне главе у Museo di Conser-

vatori koje je Румф издвојио у посебну стилску групу тзв. „прелазног стила“ и без нарочито убедљивих разлога датовао између 360 и 380 г. Румф узима као основну карактеристику овог „прелазног стила“ специјално моделовање дужине у облику потковице, заборављајући да исто тако моделовану дужину има Дагмацијев портрет у Латерану из времена између 325 и 337 г. Зато би се пре рекло да је овде реч о двома дивергентним али истовременим уметничким тенденцијама. Ову паралелну егзистенцију два различита стила добро би објашњавале верске и политичке прилике у доба Константина када су паганизам и хришћанство још живели напоређо и где је поред најлепших споменика антике израстала нова хришћанска уметност. У случају да се докаже исправност Румфових закључака поново би био актуализан проблем бронзане главе из Ниша у којој сви гледају лик Константина Великог. Судићи по Румфовим запажањима која се односе на сродне споменике, нишка глава би претстављала једног императора између Јулијана Апостате и Грацијана, највероватније Валенса.

После „прелазног стила“ од 380 г. до краја четвртог века доминира у касноантичкој уметности грацилан и већ помало декадентан теодосијански стил. Румф је срећно повезао за овај стил неколико досада непоуздано датованих споменика. Тако у уметности четвртог века Румф разликује четири јасно издвојене фазе: прва, „unheimlich rohe, schönheitsfeindliche“, обухвата време од 295 до 325 г.; друга, у којој „die Antike wieder zum Wort meldet“, траје од 325 до 360 г.; трећа, прелазног карактера, испуњава време од 360 до 380 г., док се четврта, окарактерисана специфичним теодосијанским стилем, завршава у последњим годинама четвртог столеће.

Прелазећи на проучавање уметности петог века Румф је далеко мање поуздан. Уместо монументалне пластике која постаје све ређа, сада му радови у слововачи, у првом реду поуздано датовани конзуларни диптиси, служе као оријентационе тачке. За почетак петог века карактеристичан је по Румфу још јако изражен класицистички стил на коме се примећују нешто крупније пропорције и тежња ка величини и јасноћи. Хоноријев портрет на Пробову диптиху из 406 г. репрезентује ову нову класицистичку варијанту. После ове стилске фазе појављује се једна више натуралистичка, на споменицима документована из тридесетих година V-ог века. Не одредивши прецизније карактеристике овог „натуралистичког“ стила, Румф је извесне споменике VI-ог века, например диптис са Песнијком и Музом из Monza, погрешно датовао у прве деценије V-ог века. Без икаквих конкретних разлога овде су стављене и две познате слоноваче из Фиренце и Беча с претставом царице у орнату, које, међутим, ни по стилским одликама, ни по облику дијадеме и архитектонским детаљима не могу припадати овом времену. Упоређујући даље познату мермерну статуу из париске Националне библиотеке с главом Мегалопсихије у медаљону мозаика из једне виле у Дафне, Румф је само на основу украса на глави париску сгатуу датовао пред средину петог века, иако се она стилски везује за портрете између 330 и 360 год.

Знатно боље су уочене стилске тенденције у уметности друге половине V-ог века. У ово време доминира „визионарско-екстатичан стил“. Философ из Ефеса, колос из Barletta и мермерна глава царице из Милана најлепши су примери овог стилског праваца. Мада између ових споменика постоје извесне стилске разлике, Румф није покушао да изврши финије хронолошко раслојавање унутар овог стила. Приметна разлика између колоса из Barletta и миланске главе чини мало вероватном Румфову претпоставку да је ту реч о портретима Маркиануса и Пулхерије. Чини се да миланска глава, која се јаче везује за ефеске портрете, претставља врхунац овог новог стила, а да колос из Barletta стоји на почетку развоја. Отуда у миланској глави треба гледати једну од Пулхеријиних наследница, док би колос из Barletta могао приказивати и једног од императора из прве половине V-ог века. Румф види последњи пример овог стила у глави апостола Андреје на мозаику равенске капеле из 500 г. Ван сваке је сумње да овај стил траје врло дуго и да се његови зачеци могу наћи још на диптисима из прве половине V-ог века, али је исто тако мало вероватно да је ово и једини стилски правац у другој половини петог века и да нису постојале и друге тенденције. Румф је превидео значајну чињеницу да на знатном броју слоновача V-ог века још живе форме хеленистичке уметности (у. W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1952, № 45, 66, 68, 78, 109), па

да се стога кроз цео пети век мора рачунати с једним посебним стилем. При крају V-ог века овај стил постаје маниристички извештачен, што се јасно примећује на тзв. Аријадни у Паризу (в. Volbach, op. cit., No. 78).

У првим деценијама VI-ог века запажа се нов стил за који Румф тачно каже да „његов мир поред снажне експлозије егзалтираности прошле епохе делује на нас укочено и осромашено“. Најлепши претставници овог стила су диптиси Ареобинда и Анастасиоса из 506 и 517 г. уз које је Румф са изванредним смислом за аналогију придодао једну мермерну главу из Капитолског музеја. Међутим, у тражењу аналогија за овај стил у сликарству, Румф је био мање срећан. Фигуре са мозаика равенске капеле, S. Apollinare nuovo и St. Maria Maggiore, као ионе из бечког Диоскуридеса, рађене су у другојачијем стилу. Чини се да је сликарство много раније прекинуло с укоченим стилем, тако да већ у првим деценијама VI-ог века налазимо на меке и елегантне класицистичке форме које ће скульптура прихватити тек неколико деценија касније. Ту важну чињеницу превидео је Румф, и отуда на мозаицима које он наводи као примере за укочени стил налазимо елементе касније заступљене на пластици између 525 и 540 г. Податак да је бечки Диоскуридес сликан на Оријенту казује доста о пореклу неокласицизма VI-ог века.

Око 525 г. Румф уочава нову стилску промену. Он на сасвим оригиналан начин везује једну затворену групу портрета датовану обично у крају IV-ог века за Филоксенов и Орестов диптих из 525 и 530 г. Ови портрети с карактеристичним локнама на челу, уснама развученим у осмех и укоченим очима сасвим добро одговарају ликовима на поменутих диптисима, мада се везују и за декадентни стил с краја теодосијанске епохе.

За период после 530 г. Румф није располагао поуздано датованим споменицима монументалне скульптуре. Отуда сликарство служи за утврђивање даљег стилског развоја касноантичке уметности. На основу мозаика из сириске Апамеје и оних у царској палати у Цариграду, Румф примећује да у почетку Јустинијанове владе оживљавају сликарске особености старог хеленског сликарства. Недавно пронађени портрет једне византиске царице (вероватно Еуфемije, жене Јустина I) на нашој територији показује исте тенденције и у монументалној скульптури, што значи да се од 525 г. мора рачунати с новим стилем који би могао да се означи као неокласицистички (в. Д. Срејовић и А. Симовић, Портрет византиске царице из Балајнца, Старинар IX, 1958). Интересантно је да Румф не сматра мозаике у S. Vitale значајним за проучавање општих стремљења у савременој уметности око средине VI-ог века, већ као карактеристичан споменик за познојустинијачки стил узима Максимијанову катедру. Сасвим безразложно је овом стилу приписана порфирна глава тзв. Кармањоле из св. Марка у Венецији.

Овим приказом нису исцрпљене све новине и многе значајне, мада узгред набачене, претпоставке којима обилује Румфов текст. Спроводићи доследно свој нажалост једностран и упрошћен метод, Румф је ипак успео да утврди неколико реалних фаза у касноантичкој уметности. Што је још значајније, он је не робујући старим предрасудама приступио једном заиста компликованом проблему и исправио неколико крупних грешака отварајући сасвим нове перспективе у проблематици где се после већ класичних радова Delbrueck-а, Volbach-а и L'Orange-а осећао замор и озбиљан застој.

Д. Срејовић, Београд.

JOHN CHADWICK*), *The Decipherment of Linear B*, Cambridge, at the University Press, 1958, pp. 147, price 18s. 6d.

По трагичната и прерана смрт на М. Вентриса беше неопходно да се изнесе подробно историјатот на неговото генијално откритие. За таа работа пак никој не беше покомпетентен од неговиот најблизок соработник Џон Чадуик. И навистина тој ја исполни достојно својата должност. Со оваа книга тој создаде

*) Покрај заедничките со Вентрис капитални работи: *Evidence for Greek Dialect in Mycenaean Archives* (JHS 73, pp. 84—103) и *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge 1956, каде што го објавија дешифрирањето, а во послед-