



ISSN 0352-6844 / UDK 7 (5)

Matica srpska journal for fine arts

42

Editorial board

ALEKSANDAR KADIJEVIĆ, editor-in-chief
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)

KOKAN GRČEV

(University American College Skopje)

MIODRAG MARKOVIĆ

(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)

LIDIJA MERENIK

(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)

NENAD MAKULJEVIĆ

(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)

IVAN STEVOVIĆ

(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)

RUDOLF KLEIN

(Szent István University, Budapest)

BISSERA PENTCHEVA

(Stanford University, USA)

ALEKSANDAR IGNJATOVIĆ

(University of Belgrade – Faculty of Architecture)

SRĐAN MARKOVIĆ

(University of Nish – Faculty of Arts)

DRAGAN DAMJANOVIĆ

(University of Zagreb – Faculty of Philosophy)

NOVI SAD

2014

Зборник Матице српске за ликовне уметности

42

Уредништво

АЛЕКСАНДАР КАДИЈЕВИЋ, главни и одговорни уредник
(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

КОКАН ГРЧЕВ

(Амерички колеџ у Скопљу)

МИОДРАГ МАРКОВИЋ

(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

ЛИДИЈА МЕРЕНИК

(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

НЕНАД МАКУЉЕВИЋ

(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

ИВАН СТЕВОВИЋ

(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

РУДОЛФ КЛАЈН

(Универзитет Сент Иштван, Будимпешта)

БИСЕРА ПЕНЧЕВА

(Универзитет Стенфорд, САД)

АЛЕКСАНДАР ИГЊАТОВИЋ

(Универзитет у Београду – Архитектонски факултет)

СРЂАН МАРКОВИЋ

(Универзитет у Нишу – Факултет уметности)

ДРАГАН ДАМЈАНОВИЋ

(Свеучилиште у Загребу – Филозофски факултет)

НОВИ САД

2014

МАТИЦА СРПСКА
Одељење за ликовне уметности

MATICA SRPSKA
Department of Visual Arts

ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ МАТИЦЕ СРПСКЕ је основан 1963. године као научни часопис Одељења за ликовне уметности Матице српске у Новом Саду. У њему се објављују радови из историје српске и југословенске, али и светске уметности средњовековног, нововековног и модерног раздобља. Отворен је и за расправе из музеологије, херитологије, студија визуелне културе и теорије ликовних уметности. Међународна редакција прихвата само необјављене чланке који у истоветном облику не могу бити понуђени другом издавачу. За све научне радове објављене у часопису, редакција из круга угледних домаћих и страних научника обезбеђује најмање две независне рецензије.

Чланци, расправе и прилози имају сажетке, кључне речи, резимее на страним језицима по избору аутора и УДК број по међународној библиотечној класификацији. Часопис излази редовно једанпут годишње у обиму до 50 ауторских табака. Сваки број садржи именски и географски регистар, а доспева разменом у око 100 светских библиотека.

Излажење часописа финансијски помажу Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије и Покрајински секретаријат за културу и информисање Аутономне Покрајине Војводине.

Бесплатан приступ интернет издању часописа у ПДФ формату омогућен је на сајту: <http://www.maticasrpska.org.rs/category/katalog-izdanja/naucni-casopisi/zbornik-matice-srpske-za-likovne-umetnosti/>

MATICA SRPSKA JOURNAL FOR FINE ARTS was founded in 1963 as the journal of the Department of Fine Arts of the Maticasrpska in Novi Sad. It publishes papers related to the history of Serbian and Yugoslav art, as well as art heritage from medieval, New Age and modern periods from all parts of the world. It also welcomes discussions in the field of museology, heritology, studies of visual culture and theory of fine arts. The journal accepts only previously unpublished papers which cannot be simultaneously offered in the same form to another publisher. All articles will be subject to double-blind peer reviewing, given by prominent Serbian or foreign scholars.

Articles, discussions and contributions should include abstracts, keywords, summaries in a foreign language of choice of the respective authors, as well as a UDC by International Library Classification. The journal is published annually in up to 50 sheets of copyright. Each issue contains a name and geographic index and is distributed through exchange to close to 100 libraries worldwide.

The Journal is financially supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia and Provincial Secretariat of Culture and Information of the Autonomous Province of Vojvodina.

Free access to the online edition of the journal in PDF format at the following website: <http://www.maticasrpska.org.rs/category/katalog-izdanja/naucni-casopisi/zbornik-matice-srpske-za-likovne-umetnosti/>

САДРЖАЈ – CONTENTS

ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

1. Sanja Savkić, COMPOSITION, PERCEPTION AND SIGNIFICATION OF THE MAYA LATE PRECLASSIC IMAGES ON THE CORNERS OF THE EDIFICES
Сања Савкић, КОМПОЗИЦИЈА, ПЕРЦЕПЦИЈА И ЗНАЧЕЊЕ МАЈАНСКИХ СЛИКА И РЕЉЕФА НА УГЛОВИМА ЗГРАДА ИЗ КАСНОГ ПРЕКЛАСИЧНОГ ПЕРИОДА 13
2. Ioannis Tsiouris, SOME REMARKS ON THE WALL-PAINTINGS IN THE LITE OF THE PETRA'S MONASTERY KATHOLIKON (1789)
Јоанис Циурис, НЕКА ЗАПАЖАЊА О ЗИДНИМ СЛИКАМА НА УНУТРАШЊОЈ ПРИПРАТИ КАТОЛИКОНА У МАНАСТИРУ ПЕТРА (1789) 27
3. Paschalis Androudis and Anastasia G. Yangaki, A FRAGMENT OF THE "PULA TYPE" OF LUSTREWARE IMMURED AT THE EXONARTHEX OF THE KATHOLIKON OF THE MONASTERY OF HILANDARI (MOUNT ATHOS PENINSULA)
Андрудис Паскалис и Анастасија Г. Јангаки, ФРАГМЕНТ ПУЛСКОГ ТИПА СЈАЈНИХ ПОСУДА УЗИДАН У СПОЉНУ ПРИПРАТУ КАТОЛИКОНА У МАНАСТИРУ ХИЛАНДАР (СВЕТА ГОРА) 51
4. Olga Špehar, THE CRUCIFORM CHURCH ON CARIČIN GRAD: THESSALONIAN ARCHITECTURAL INFLUENCE ON THE CENTRAL BALKANS IN THE 6th CENTURY
Олга Шпехар, КРСТООБРАЗНА ЦРКВА НА ЦАРИЧИНОМ ГРАДУ: СОЛУНСКИ АРХИТЕКТОНСКИ УТИЦАЈ НА ЦЕНТРАЛНОМ БАЛКАНУ У VI ВЕКУ 61
5. Anđela Đ. Gavrilović, UNNOTICED SCENES FROM THE CYCLE OF THE LIFE OF THE VIRGIN IN THE CHURCH OF THE VIRGIN IN THE PATRIARCHATE OF PEĆ
Анђела Ђ. Гавриловић, НЕЗАПАЖЕНЕ СЦЕНЕ ИЗ ЦИКЛУСА БОГОРОДИЧИНОГ ЖИТИЈА У ЦРКВИ БОГОРОДИЦЕ ОДИГИТРИЈЕ У ПЕЋКОЈ ПАТРИЈАРШИЈИ 77
6. Драгиша Милосављевић, ОРНАМЕНТИКА НАДГРОБНИХ СПОМЕНИКА И ЦРКВЕ БРВНАРЕ У СРБИЈИ
Dragiša Milosavljević, ORNAMENTS ON TOMBSTONES AND WOODEN CHURCHES IN SERBIA 87
7. Мирослав Тимотијевић, О ФОРМАМА ТРАНСФЕРА ВИЗУЕЛНОГ ЗНАЊА: *ОБРЕЗАЊЕ ХРИСТОВО* ОД ДИРЕРА ДО КРАЧУНА
Miroslav Timotijević, ON THE FORMS OF TRANSFER OF VISUAL KNOWLEGDE: *THE CIRCUMCISION OF CHRIST* FROM DÜRER TO KRAČUN 111

8. Игор Борозан, ГРАНИЦЕ ЛОЈАЛНОСТИ: СРБИ И СЛИКЕ ХАБЗБУРГОВАЦА У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ 19. ВЕКА Igor Borozan, BORDERS OF LOYALTY: SERBS AND PAINTINGS OF THE HABSBURGS IN THE SECOND HALF OF THE 19 TH CENTURY	141
9. Vuk Dautović, LITURGICAL VESSELS FROM XIX CENTURY SERBIAN ORTHODOX CHURCHES: PICTORIAL SYMBOLIC DECORATION OF EUCHARISTIC CHALICES Вук Даутовић, ЛИТУРГИЈСКИ САСУДИ У СРПСКИМ ЦРКВАМА XIX ВЕКА: ПИКТОРАЛНА СИМБОЛИЧКА ДЕКОРАЦИЈА ЕВХАРИСТИЈСКИХ ПУТИРА	171
10. Ивана Женарју, ПРЕДСТАВЕ И КУЛТ МУЧЕНИЦЕ БОСИЉКЕ У ПАСЈАНУ Ivana Ženarju, IMAGES AND THE CULT OF THE MARTYR BOSILJKA IN THE VILLAGE PASJANE	187
11. Marina Pavlović, ARCHITECTURAL ACTIVITY OF NIKOLA NESTOROVIĆ BETWEEN THE CONSERVATIVE ACADEMISM AND SECESSION REFORM Марина Павловић, ГРАДИТЕЉСКА ДЕЛАТНОСТ НИКОЛЕ НЕСТОРОВИЋА ИЗМЕЂУ КОНЗЕРВАТИВНОГ АКАДЕМИЗМА И СЕЦЕСИЈСКЕ РЕФОРМЕ	203
12. David S. Bathory and Nenad Lajbenšperger, THE COLLECTIVE MIND IN DESIGN AND RELATIONAL DYNAMICS Давид С. Батори и Ненад Лајбеншпергер, КОЛЕКТИВНИ УМ У ДИЗАЈНУ И РЕЛАЦИОНОЈ ДИНАМИЦИ	215
13. Данијела Милошевић, СМЕДЕРЕВСКОЕ АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ НИКОЛАЈА ПЕТРОВИЧА КРАСНОВА Данијела Милошевић, СМЕДЕРЕВСКИ ОПУС АРХИТЕКТЕ НИКОЛАЈА ПЕТРОВИЧА КРАСНОВА Danijela Milošević, THE SMEDEREVO OPUS OF ARCHITECT NIKOLAI PETROVICH KRASNOV	231
14. Vladana Putnik, THE CHURCH OF ASSUMPTION OF BLESSED VIRGIN MARY IN BELGRADE: A MEMORIAL TO THE FALLEN FRENCH SOLDIERS ON THE THESSALONIAN FRONT Владана Путник, ЦРКВА УЗНЕСЕЊА БЛАЖЕНЕ ДЈЕВИЦЕ МАРИЈЕ У БЕОГРАДУ: СПОМЕНИК ПАЛИМ ФРАНЦУСКИМ ВОЈНИЦИМА НА СОЛУНСКОМ ФРОНТУ	249
15. Aleksandra Ilijevski, FORM AND FUNCTION: ARCHITECTURAL DESIGN COMPETITION FOR THE STATE PRINTING HOUSE OF THE KINGDOM OF YUGOSLAVIA Александра Илијевски, ФОРМА И ФУНКЦИЈА: АРХИТЕКТОНСКИ КОНКУРС ЗА ЗГРАДУ ДРЖАВНЕ ШТАМПАРИЈЕ КРАЉЕВИНЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ	259
16. Dragana Vasilski, MINIMALISM IN ARCHITECTURE: THE JUXTAPOSITION BETWEEN ARCHITECTURE AND SCULPTURE Драгана Василски, МИНИМАЛИЗАМ У АРХИТЕКТУРИ: ЈУКСТАПОЗИЦИЈА ИЗМЕЂУ АРХИТЕКТУРЕ И СКУЛПТУРЕ	277
17. Aleksandar Kadjević, THE CULT OF ATATÜRK'S PERSONALITY IN THE WORKS OF HEINRICH KRIPPEL Александар Кадијевић, КУЛТ АТАТУРКОВЕ ЛИЧНОСТИ У ДЕЛИМА ХАЈНРИХА КРИПЕЛА	291

ПРИКАЗИ
REVIEWS

1. Jasmina S. Ćirić, Remi Terryn, <i>Full of grace</i>	311
2. Jelena Bogdanović, Robert Bork, William W. Clark, Abby McGehee eds.: <i>New Approaches to Medieval Architecture</i>	315
3. Дубравка Ђукановић, Бранка Кулић: <i>Дворци и лейњиковци Војводине</i>	319
4. Марија Петровић, Владимир Симић: <i>За љубав оцаџбине. Пајриоше и џајриошизам у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији</i>	322
5. Milica Mađanović, <i>The Royal Compound in Dedinje</i>	324
6. Марко Стојановић, Зоран С. Чемерић: <i>Савремена архитектура Ниша 1946–1966</i>	326
7. Александар Кадиевић, <i>Dragan Damjanović: Arhitekt Herman Bollé</i>	328
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	331
ГЕОГРАФСКИ РЕГИСТАР	343
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	351
РЕЦЕНЗЕНТИ	359

ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ
ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

SANJA SAVKIĆ

Doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México
 Оригинални научни рад / Original scientific paper
 sanja.savkic@gmail.com

Composition, perception and signification of the Maya Late Preclassic images on the corners of the edifices

ABSTRACT: There are several figurative and geometric designs painted or modeled in stucco on the corners of some edifices dating mostly from the first century BC in the Maya area, located in the present state of Guatemala. By being positioned in this very place – wrapped around the buildings, these images cannot be perceived from only one point of observation. Therefore, the integration of murals and reliefs into the architectural plastic space in this precise mode affects the signification of these images, which can be reached in accordance with the ancient Maya worldview.

KEY WORDS: images on the corners of the Maya edifices; Maya Late Preclassic period; composition, perception and signification of the ancient Maya plastic space; San Bartolo, Tikal, Uaxactun.

The objective of this paper is to examine the specificity of the images located on the corners of buildings' façades, painted and/or modeled in stucco on the vertical walls or on the inclined friezes,¹ in terms of the use of architectural exterior space, perception and signification.² A single figure or a meaningful cluster of signs, geometric or figurative, flow from one façade to another, without being interrupted, disregarding the limits of one sole plane. Why did the ancient Maya artists choose these particular places to present some images? What intention was involved in this apparent "hiding" of the totality of images if seen from only one point of observation? As different classes of iconographic signs and larger scenes are normally presented in the form of roll-outs, which have many positive sides, unfortunately, we tend to overlook the particularity of the space and means originally employed.

Approximately from the 1970s up to now, many archeological excavations have contributed to providing a better knowledge of the Preclassic period (1500 BC – AD 300)³ in the Maya

¹ There are anthropomorphic figures next to the openings (and/or entrances/exits) without being bent on the corners, as on Sub-1A at San Bartolo; it is quite interesting to notice that the ancient Maya painted them in that precise place and left the larger part of the façade unpainted. I believe it would be of great importance to study this matter in detail in the future.

² A version of this subject matter formed a part of my doctoral dissertation (SAVKIĆ 2012).

³ The chronology in this paper is given after Sharer and Traxler (2006: 155).

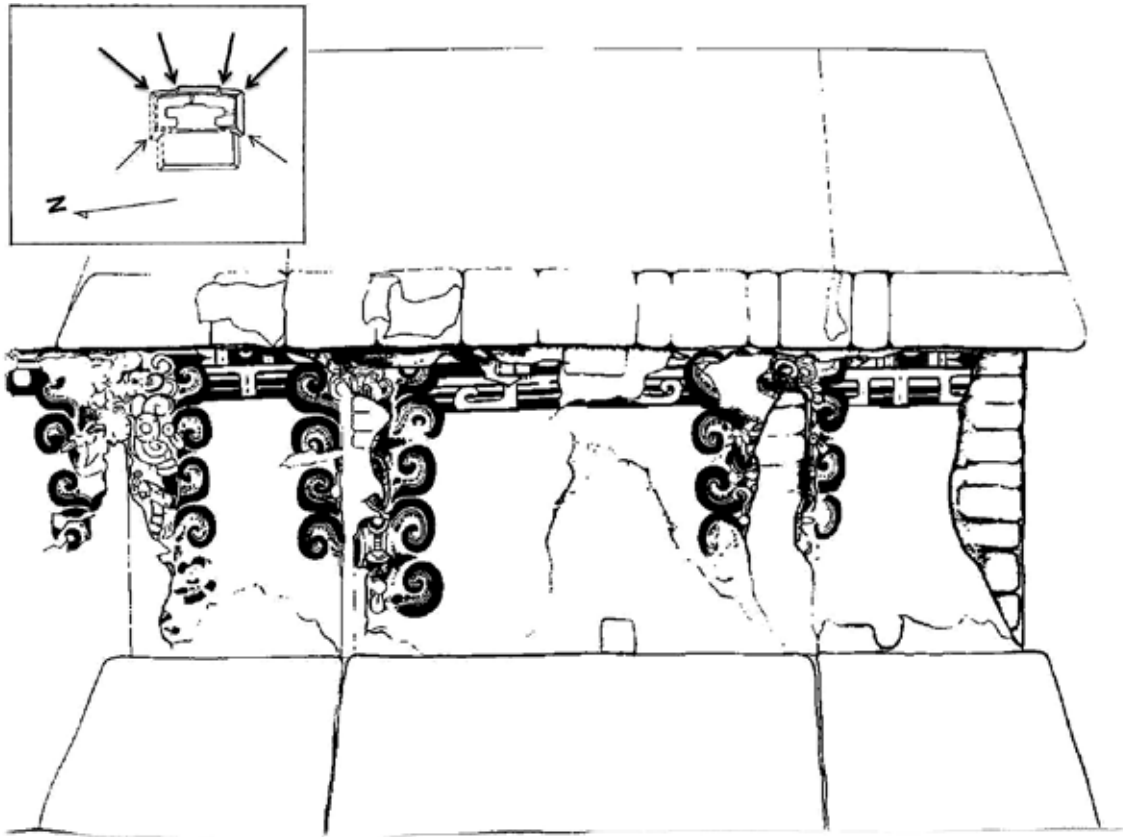


Fig. 1. Rear façade of the edifice 5D-Sub-10-1st from North Acropolis, Tikal, Guatemala (ca. 50 BC). Courtesy of the Project “La pintura mural prehispánica en México” of Instituto de Investigaciones Estéticas of National Autonomous University of Mexico; drawing by José Francisco Villaseñor. **The floor plan of this edifice is in the left upper corner, with six arrows showing the place of the mural paintings.** Drawing by Élodie Vaudry after the figures 29 and 30 from the following publication: CoE, William R. and William A. Haviland (eds.). *Excavations in the Great Plaza, North Terrace and North Acropolis of Tikal (Tikal Report No. 14, Volume IV)*. University Museum Monograph 61. Philadelphia: The University Museum: The University of Pennsylvania, 1990.

area. Today we are aware that the Maya developed much earlier than previously thought in many fields. It is certain that they will produce exciting discoveries for many years to come, so we can expect further surprises and possible shifts in our perspective. For the time being, I will limit my study on a rather small number of objects, such as mural paintings and architectural sculptures (reliefs), dating from the Late Preclassic (400 BC – AD 100), and located in the Guatemalan state of El Petén: 1) images folded (or bent) in axial symmetry on the corners of the edifices 5D-Sub-10-1st at Tikal (fig. 1), H-Sub-10 of the Group H at Uaxactun (figs. 2a–b), Sub-1A at San Bartolo (figs. 3, 4), Structure 1 of the Group A at El Pesquero; 2) on the recessed

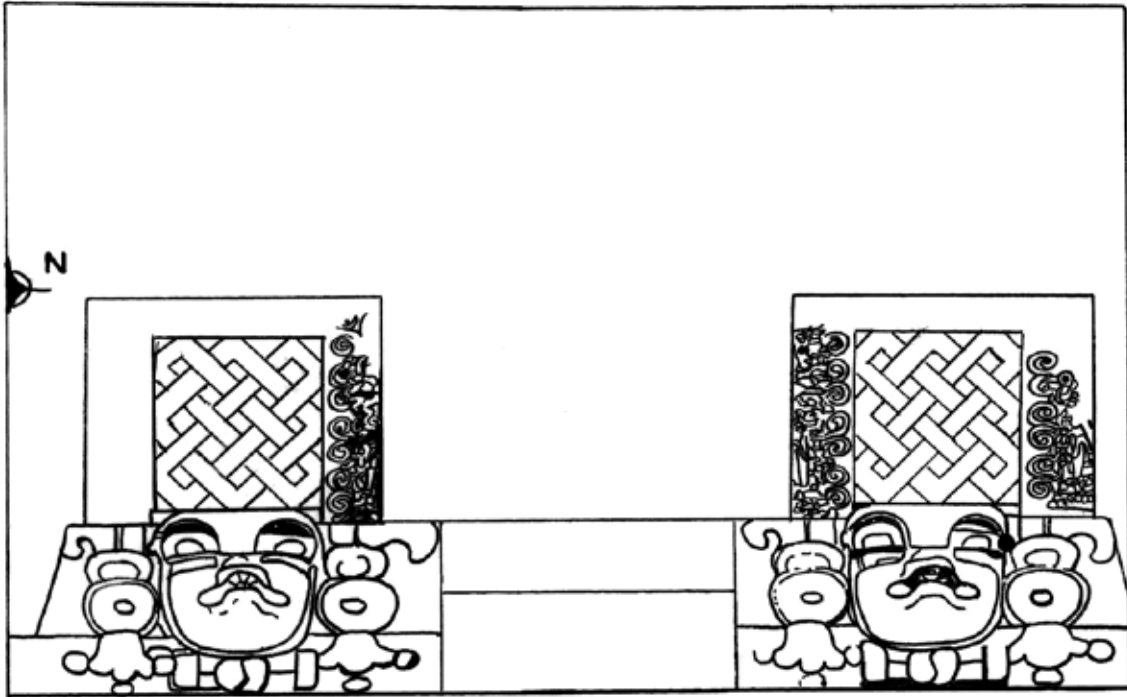


Fig. 2a. East side of the edifice H-Sub-10 of the Group H, Uaxactun, Guatemala (the 1st c. BC). Drawing by Élodie Vaudry of the figure 2 on the page 25 after Juan Antonio Valdés, from the following publication: VALDÉS, Juan Antonio. “Observaciones iconográficas sobre las figuras Preclásicas de cuerpo completo en el área maya.” In: LAPORTE, J. P., H. L. Escobedo y S. Villagrán (eds.), *III Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1989*: 24–42. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes: Instituto de Antropología e Historia: Asociación Tikal, 1993.



Fig. 2b. Details from the edifice H-Sub-10 of the Grupo H, Uaxactun, Guatemala (the 1st c. BC). Two anthropomorphic figures in the middle of the volutes can be observed in the form of roll-outs. Drawing by Élodie Vaudry of the figures 3 and 4 on the pages 26–27 after Juan Antonio Valdés, from the following publication: VALDÉS, Juan Antonio. “Observaciones iconográficas sobre las figuras Preclásicas de cuerpo completo en el área maya.” In: LAPORTE, J. P., H. L. Escobedo y S. Villagrán (eds.), *III Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1989*: 24–42. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes: Instituto de Antropología e Historia: Asociación Tikal, 1993.

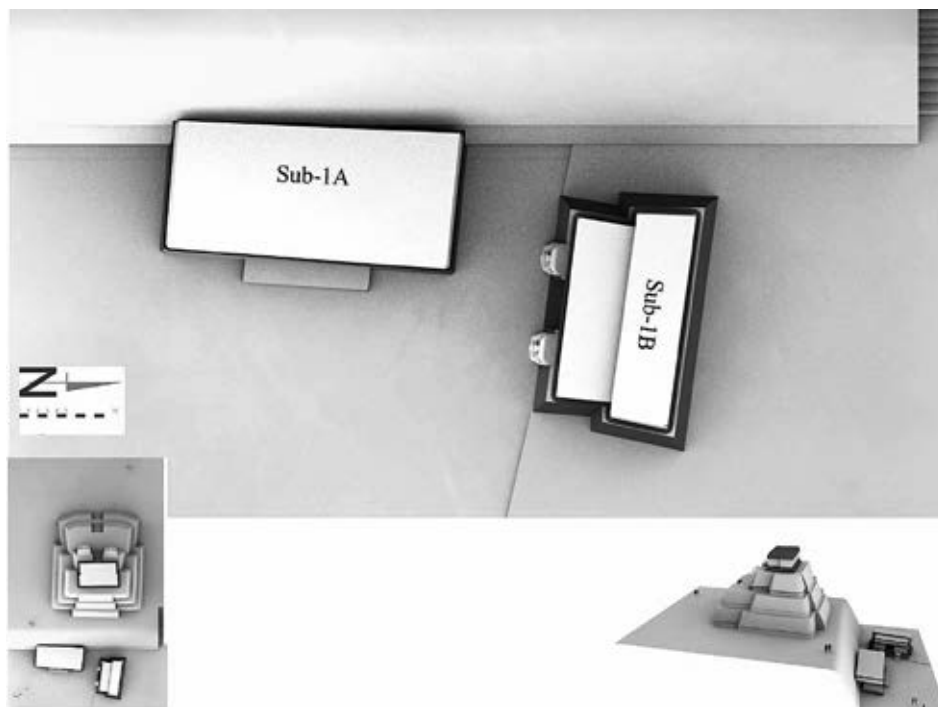


Fig. 3. Three different views of the antepenultimate constructive fase of Las Pinturas Group, San Bartolo, Guatemala, emphasizing the edifices Sub-1A and Sub-1B (*ca.* 100 BC). Drawings by Massimo Stefani.

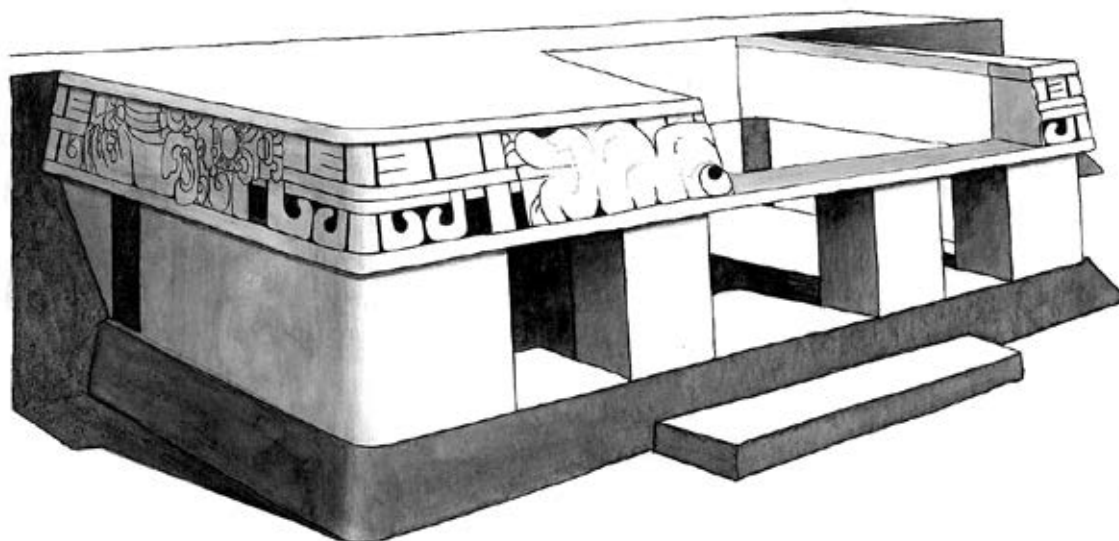


Fig. 4. View of the edifice Sub-1A from the south-east corner, San Bartolo, Guatemala (*ca.* 100 BC). Drawing by Dragiša Bušić after the illustration done by the staff of the Regional Archaeological Project San Bartolo.

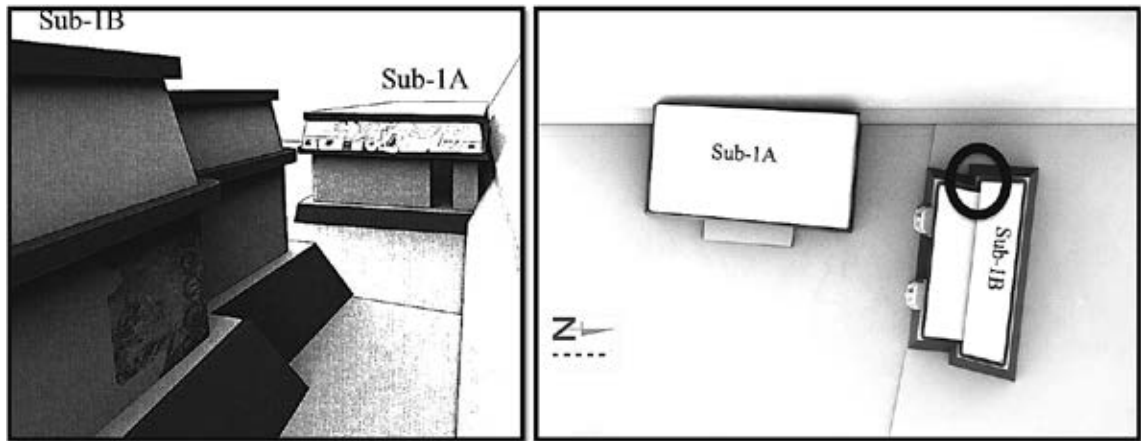


Fig. 5. View of the edifices Sub-1B and Sub-1A from the north-west corner (left) and from above (right), San Bartolo, Guatemala (ca. 100 BC). Drawings by Massimo Stefani.

corners without bending the anthropomorphic figures, but passing some iconographic signs (such as volutes) to the adjacent wall or façade, as on Sub-1B at San Bartolo (figs. 3, 5, 6).⁴

The vertical walls – positioned between the upper (modeled and painted friezes) and lower (plane red platforms) markers (bands or frames), both inclined, which determine and delimit their plastic space, are generally flat and function as so-called neutral backgrounds for anthropomorphic figures and/or volutes located on their corners and close to the openings. Friezes are generally replete with geometric and figurative images in relief of different profoundness; it is a sort of the technique in negative, as the color of the figures is the natural stucco color (“white”) and of the background is red; usually, black lines were added to delineate the existing details and to create new ones. For the images on the vertical walls the color palette was somewhat richer: red, pink, yellow,



Fig. 6. Volutes and a part of the painted band on the recessed corner on the west side of the edifice Sub-1B (left) and an anthropomorphic figure in the middle of the volutes (right), San Bartolo, Guatemala (ca. 100 BC). Drawings by Dragiša Bušić (left) and Sarah Galais (right) after the photographs taken by the staff of the Regional Archaeological Project San Bartolo.

⁴ There are some rests of the volutes on the corners of Sub-1A and Sub-1B at San Bartolo, for instance, but I do not possess quality images to examine and present them properly; the same happens with some images modeled in stucco on the Structure 1 from El Pesquero.

and black.⁵ The anthropomorphic reliefs on the building H-Sub-10 from Uaxactun do not present any color left in the present. Another important element that appeared in the Late Preclassic on the façades of the buildings is the hieroglyphic writing, which usually is located in its center in the form of a column.⁶

On the frieze of the Sub-1A (*ca.* 100 BC) from San Bartolo there are different geometric designs; the one located on its corner is a cluster of three signs in the shape of J, I and inverted J, most probably schematized form for jaguar (reduced to its teeth); the element I –the middle of this triad– is located exactly on the corner of the frieze. These elements are typical for bands and frames (expressed in different media and techniques), so it is not strange at all that they appear on friezes, since one of its functions is to delimitate the plastic space. Among the designs on this frieze there are the abbreviated geometric signs for a serpent and feathers (i.e. a feathered serpent, one of Mesoamerican gods in later periods) and a bird in a figurative form. Hence, we are in presence of a polymorph fantastic creature that refers to the totality of the universe, which according to the ancient Maya conception is divided in three levels vertically: the underworld (jaguar), the surface of the earth (serpent with feathered), and the skies (bird).

As the floor layout of Sub-1B (*ca.* 100 BC) at San Bartolo has the shape of T (when seen from above), its total configuration implies the existence of two recessed corners; at present, we rely only on the west side corners.⁷ Precisely in that narrow space the anthropomorphic figure was painted in the middle of volutes; however, the volutes on the left side of this individual –with respect to the observer–, do not fit within this designated space, because they overrun it, folding and passing to the contiguous wall. At Tikal, the building 5D-sub-10–1th (*ca.* 50 BC) has two anthropomorphic figures, also in the middle of the volutes, painted in the shallow moldings on the rear façade and four more on its corners.⁸ There are also painted bands that run across both of these edifices just below its friezes. At Uaxactun the anthropomorphic figures are modeled in stucco on the corners of the building H-Sub-10 of the Group H (the 1st c. BC); at El Pesquero there are four faces, probably anthropomorphic, modeled in stucco on the corners of the frieze of the Structure 1 of the Group A (the 3rd c. BC).

In the case of the building from Tikal, the painted images question the supremacy of the frontal façade at all occasions, because they dominate rear and lateral walls; something simi-

⁵ The number of colores used for the mural paintings in the interior of Sub-1A at San Bartolo is even bigger, but this theme will not be examined in this paper.

⁶ The ancient Maya architectural surfaces without any painting and/or relief are rare. Different images, including hieroglyphic texts are almost everywhere, leaving few surfaces without any plastic manifestation. Erik Velásquez García (2009: 226) argues that from the Late Preclassic (e.g. Sub-1B at San Bartolo) and during the Classic period (AD 250–900) the partial coating of the architectural façades with hieroglyphic texts was a common practice among the Maya; there was almost no public building without some kind of written ornamentation. Anyhow, in the Late Preclassic the writing was still not used much, but some type of mural painting and sculpture was always present. In accordance with that, Flora S. Clancy (1990: 30–31) points out that apart from the so-called frames of reference, another innovation in this period was the addition of the hieroglyphic texts in the images, which meant a conceptual shift in terms of what and how they were presented, as well as what their function was. The verbal and visual narratives coexisted in this period; however, with the incorporation of the hieroglyphs, the image became more detailed and complex.

⁷ The Maya demolished two thirds of this edifice intentionally in the ancient times, as it was their practice to replace and cover the existing architecture programs with the new ones.

⁸ At present, unfortunately, two figures painted on the corners of lateral façades that join the frontal are almost invisible, so we can appreciate only four of them.

lar happens with the building Sub-1B from San Bartolo. In Uaxactun the anthropomorphic figures modeled between volutes are also on the corners, while the large surfaces are occupied by the design of the interlace, understood as *petate*, symbol of power of the Maya lords. Why was it so important to designate more space to the interlace and not to the figures, flexing them on the corners in axial symmetry? Therefore, it is quite valid to think that those figures are imbued with a particular significance by occupying this specific locus.

As they are semi-visible when only one point of observation is taken into account, this way of presenting certain plastic manifestations arises several questions: How should a recipient (i.e. a spectator) observe and assume them? Would it be possible to think that those images were intentionally, consciously placed on buildings' corners in order not to be immediately seen in their entirety by the audience? Are they a sort of guardians of these precincts (like the large architectural masks, among their other possible functions), knowing, in addition, that three persons were buried in the tomb 167 inside the building from Tikal?

Could this apparent split of the individuals, because of their disposition in two adjacent walls, indicate their presence “here and there” – in this and in the otherworld, i.e. their omnipresence, or something like “once here and then there”, i.e. “always and everywhere”? They are individuals “hidden from our sight, but present”, as gods and ancestors. All these notions, therefore, implicate locative and temporal functions.

By not being simultaneously visible parts, it is clear that they are not intended to be seen by the recipient in his/her role of a spectator in the optical sense, as he/she cannot include the totality of the images at a glance from a single point of view. It concerns the creation of the optical discontinuity of space, an irrational volume or mass. All the parts can be assessed and appreciated if the observer moves to perceive this continuum that surrounds and transforms the space. The space is configured as a totality and as a full or complete identity, and does not depend on the individual contemplation and optics. The parts, i.e. the surfaces, are so unified that they provide the greatest degree of rejection of any separate perception, thus managing to preserve in that way the meaning of the whole.

Everything indicates that its primary function was not to be seen or observed, but to interpret a concept and surpass its didactic intention and its functionality with such plastic-formal configuration. It is a monumental creation and its artistic importance lies in that fact, besides acquiring “the character of transcendent and sacred thing due to the use of certain formal elements” (WESTEHEIM 1972: 118). Ultimately, its meaning can be reached in accordance with the specific ancient Maya worldview.

GENEALOGY OF THE ANCIENT MAYA CONFIGURATION OF THE PLASTIC SPACE

In the article about the genealogy of the free monuments – monuments called miscellaneous, basalt columns, stelae and altars or thrones, which show some pictorial program of the Middle (*ca.* 1000–400 BC) and Late Preclassic, Flora S. Clancy (1990: 21–32) studied its forms and its internal composition; due to the custom of the Mesoamericans to move, reuse, and bury the monuments, few of these sculptures have been found in their original contexts, which makes their study more difficult.

This author believes that, for several reasons, the iconographic and stylistic studies have not always been sufficient to trace the origin of the Maya art; therefore, she proposes to explore the artistic, plastic or formal traits, such as composition, i.e. a particular arrangement of the images within a given field. She distinguishes between the compositional field and the compositional mode, regardless of the medium in which they are manifested.

The first notion refers to the configuration and the extension of the images in a monument, differentiating four of them: a panel, multiple panels, wrap around, and recto-verso; on the other hand, the compositional modes relate to the interrelations of the images within a field and to the range between two complementary poles, discerning two modes: the narrative (the mode of asymmetrical arrangements) and hieratic (the symmetrical mode).

According to Clancy, the greatest change in the art occurred during the Middle Preclassic: whereas the sculpture in the round dominated in the previous period, now (in the Late Preclassic) there is a concern and preference for the reliefs, as forms of quasi-dimensional techniques. The basalt column was developed as a new type of sculpture. Instead of having four sides it usually had five, and sometimes even more. Almost without exception, wrap around field is used in the compositional narrative mode. The main image consists of an anthropomorphic figure, often with a raised hand, as in the Stela 9 from Kaminaljuyu, Guatemala or in the mural painting on Sub-1B from San Bartolo.

The wrap around field –called in this way because it uses multiple surfaces of a monument– maintains the referential and perceptual connection with the sculpture in the round, because of the use of the mass and the dimensionality of the stone. Therefore, Clancy believes that the images recorded in this field must derive some of their meaning from the very form of the monument, since the field surrounds it. This type of the compositional field is the most important for this study and refers also, as mentioned above, to the architecture.

In the miscellaneous monuments, such as in the Stela 2 from La Venta, Mexico, the main figure is projected in high relief and seems to be emerging from the monument, standing out from the rest of the context that includes other figures, understood as secondary. The images are usually presented on a single side of the monument, but they move over the surfaces with no intention to create or respect the edges or limits of the field.

In the Middle Preclassic, the compositional mode is almost always narrative because of the use of asymmetric arrangements; the miscellaneous monuments with the fields in the form of panels involve, in general, several figures in a narrative, which usually refer to the encounters of the high-ranking people. The wrap around field in basalt columns show a single figure also of the elite, normally in an extroverted position, sometimes accompanied by a captive or a fantastic zoomorphic figure.

During the Late Preclassic typical monuments like stela and altar appear; these media have a more controlled configuration, which is created by flattening and smoothing out the surfaces, and producing more careful forms of monuments; because of that, the images carved in relief gained more importance. Now, the wrap around field passes from basalt column to miscellaneous monument. The common image is a large head, which, frequently, has a scene or a figure in its maws in the form of a niche. These sculptures are the first indications in the recto-verso field. Sometimes a column of hieroglyphics divides the space between the figures; in addition, the face and the scene are made in different styles of carving.

In the stelae, the panel field is most widely used, manifesting narrative scenes with allegorical images by combining several figures, which are plentiful in Izapa, Kaminaljuyu, and Tak'alik Ab'aj, Guatemala, as well as in some other places. Clancy sustains that the figures found at the top and the bottom relate to the gigantic heads with open maws, reduced to geometric signs. The shape of the stelae was configured in such a way in order to be different from natural forms of the miscellaneous monuments and of the basalt columns. The figure is highlighted on a large negative space that serves as its background.

In the Late Preclassic the monuments that can be identified as pedestals (or thrones) with certainty are the ones that have the cylindrical shape; it is possible that there were also rectangular ones, but if there is no contextual information, they cannot be distinguished from the panels of architectural sculpture. Cylindrical pedestals used the panel field as a conscious choice and not as a necessity, with images on its upper round part.

Clancy adds that it is likely that most of the sculptors of the Late Preclassic were familiar with the wrap around field, which is older and more traditional; in this field the images are spread from one side of the monument to the other, and if the spectator did not move, he/she could not see the image in its totality; therefore, there are often hidden parts in these monuments. This fact is in a direct relation with the images on the corners of different plastic manifestations referred in this article.

The edifices referred in this paper all have mural paintings and reliefs modeled in stucco at least on some of their corners, being thus the images that wrap around its entire surface; the wrap around field was a common way to treat plastic surfaces among the Maya and other Mesoamericans during the Preclassic period. In fact, it never ceased to exist and continued to be used until the end of the history of the various pre-Columbian peoples; therefore, without denying the possibility that it could be a reminiscence of the expressive resources from the past, it surely was a conscious decision of their creators, with precise intentions.

The similar usage of the plastic space is present in the free sculpture, especially stelae, where the scene(s) continue to its sides, as is the case of the Stela 9 from Kaminaljuyu, and Stela 18 from Izapa. Hence, it is inevitable to think that the compositional space –regardless of its material support– was thought out before being occupied by the images. Consequently, it is no coincidence that certain figures exceeded the limits of the main surface.

CONCLUDING REMARKS

Although built in the Classic period, it is noteworthy to mention (the façades of) the temples of the Río Bec area and its surroundings, as they clearly share the same connotative character, emphasized by the presence of the false entrances/exits and pyramids. Daniel Schávelzon points out that it is quite obvious that these were never made to be *entered*, but rather to *be seen*, indicating the importance of the symbolic nature of edifices for the purpose of cults, diminishing the importance of its interior. He remarks: “What mattered was not the object itself, but the image he had” (SHÁVELZON 1978: 5).

On the other hand, I believe that when a space is dedicated to worship, singing, dancing, and performing (i.e. a space dedicated to a ritual use), it cannot be deemed exclusively as the exterior (which also includes the environment) or the interior, since it is both things at the same

time, it is a container and is a content: it is a totality. The very form of the ancient Maya buildings, which depends pretty much on its floor layout, together with what is presented on its exterior space (mural paintings, reliefs on friezes and architectural masks), is designed in the image of what they are in the inside. The outer shape always lets a spectator foresee its interior.

These spaces are intentionally configured in a determined way, intellectually and sensibly, in order to be *meaningful* (and not *only* to be seen). Their very visual configuration reveals what they are and what their purpose is. In the cultures dominated by religious beliefs, such as the ancient Maya, the spaces are material, real, manifested and imbued with spiritual components. Consequently, there is an abundance of iconographic and written signs designating those constituent parts, such as the signs of (vital) breath and of wind –invisible phenomena became visible– in the shape of the volutes. Each structure is a totality and all its elements gain their true meaning in their articulation and correlation.

It is important to address the way in which the voids and the masses were configured in meaningful forms, and how some simple surfaces acquired the capacity to produce places that served as receptacles for different images –gods, ancestors, guardians, polymorphic figures, as a well-integrated totality, and by linking several elements became a complex object, which through its visibility lost its neutral character and by means of a particular human intervention– which involves a vision conditioned by the religious belief and ritual efficacy, achieved that this appearance unfolds something beyond its own visibility and obtains an existential status, that is, when something that cannot be seen optically can be perceived metaphorically.

Moreover, regarding the idea that different classes of works of art obtain ontological status through ritual practice, which is quite different from those of the Western culture, refers to the forms or shapes that obtain animated status through their ritual activation. On these occasions some visual configurations or objects become subjects, i.e. agents, in accordance with the beliefs of the ancient Maya, in this particular case. In other words, a special relationship among the object, the subject and the act of looking (or seeing) is conditioned by the religion, when through the formal specificity of the object it acquires the effectiveness and the quality of being, and changes the place of the subject.

Then, instead of simply *representing* an order of evidence, *it makes itself present*, i.e. it becomes a living being; this is what, in varying degrees, intend all figurative (and geometrical) works (of art) linked to the world of belief. The complexity lies in the fact that they are objects and subjects at the same time, that the visible and the invisible are fused, that is to say, that something that is exposed to the sight, displays something more than its own visibility, it is provided with the existential status. The image is structured as a threshold that possesses active and vital energies, and the magic force.

In regard to composition of space, while Dúrdica Ségota (1995: 57–58) analyzed a Mexica (or an Aztec) vessel, her study seems quite pertinent for this matter in general:

[...] although each of the iconographic elements that form a figure has its own meaning, their content additionally gets more precise in accordance with the place they occupy in the whole of which they are part. Accordingly, the surfaces that define a figure as volume only acquire their signification when considered as a volumetric whole.

The tridimensionality, the specific spatiality of the sculptural object enables different possibilities of signification for this artistic language, which in the bidimensionality of a page of codex needs to be replaced with other signs. [...] There are two spatial typologies, a composition of the tridimensional spaces and another one of the bidimensional, which constitute two different ways to signify the same thing.

For this reason it is necessary to explore an edifice, a sculpture or a painting in its concrete spatiality and take into consideration the position of the iconographic signs distributed in a certain order on the surface of these plastic manifestations, which can be expressed through different techniques. Again, I turn to Ségota, who argued “the iconographic signs define the space they occupy, but at the same time they are also in the relationship of interdependence and mutual interdefinition with other spaces of the same object” (SÉGOTA 1995: 58).

Therefore, I wonder why the Maya artists chose precisely the corners to display certain iconographic signs, being partially visible if observed from only one point of view, and why they left larger flat surfaces, many times, without any painting, as it is expressed, for instance, on the structure 5D-sub-10-1st of the North Acropolis at Tikal, or they were covered with the interlace design as on the building H-Sub-10, placed at the entrance to the Group H at Uaxactun. Different types of interlaces appear also as a main design of the plastic surfaces of the Stelae 19, 20, and 59 at Izapa.

Despite it coming from Henry Focillon, mainly a Western art scholar, his contribution on the articulation of the background of a plastic surface, the void and the interlace is quite suggestive. He argues that, sometimes, the background is generously visible and the design is situated in some of its parts; in contrast, on other occasions, the interlace multiplies and covers the complete background on which it unfolds. These two ways of displaying and interacting with the background – considering or suppressing the void, creates two types of configurations: first, where it seems that the space exists freely around the shapes, it keeps them intact and ensures their permanence (e.g. the Maya mural painting); second, where the forms tend to meet, to merge so that the relationship of the parts ceases to be evident, where their beginning and the end are carefully hidden (e.g. some reliefs examined in this paper). In other words, it is a composite of the discontinuous elements delineated with precision and rhythm, defining a stable and symmetrical space (FOCILLON 1948: 18).

For all these characteristics it cannot be said that these images are a simple decoration or ornamentation, in spite of their undoubted aesthetic value; however, I believe that their primary intention is to signify and to define the totality of a plastic manifestation and its space and, at the same time, to be determined by them; namely, these images acquire their signification by the place in which they are situated, their iconographic characteristics, the relationship they establish between themselves, and their relation with the totality.

That said, it is viable that the primary function of the ancient Maya images was not the relationship with the recipient (audience or spectators), i.e. not to be observed in the way we do it in the present, but to indicate the signification they confer to the variety of plastic manifestations. The activity of the spectator does not enter into consideration, because the contemplation and the transcendence of the work (of art) are predetermined by religion. These manifestations were not made for the spectator, they do not integrate him/her and their primary importance does not dwell in its effect, but in its assumption of *being-god* (EINSTEIN 2002: 39–40).

Perhaps this idea becomes more apparent when we think of mural paintings in tombs, which were actually made to accompany the buried, to watch them in the otherworld and, possibly, to guard them from the potential intruders who would enter these sacred spaces. Consequently, when one or more deceased were buried, multiple paintings and objects that accompanied them were covered with them (as it is the case of the burial 167 located within the building 5D-sub-10–1th at Tikal, for instance). The tombs were rarely reopened, although there were such cases in Mesoamerica. Taking this into consideration, it becomes quite obvious that one of the most important functions of these manifestations was not their observation as we understand it today, but to signify the space with their presence, which would become another reality not less relevant than the one we are living in, being animated precisely through different classes of objects that accompanied the deceased.

In conclusion, these images were made *to signify* a concept and not *to be seen*, as we understand it nowadays. What is important are the ideas about *things*, and not the things in their materiality, according to the ancient Maya magical-mythical conception of the world; in this way, the plastic manifestations become, indeed, a concept expressed visually and related to a ritual activity that is linked to the precise images in the form of monuments, reliefs, mural paintings and architecture. I believe that Ignacio Díaz Balerdi best defined the nature of the interdependence of these media, as follows:

[...] I think it is valid to assert that the Mesoamerican edifices in general, and the Maya in particular, are treated as gigantic sculptures. Or, to be more accurate and not misleading, architecture functions as a nucleus in which sculptures and paintings are integrated, constituting, perhaps, one of the most relevant examples of absolute plastic integration, as well as of interdependence and complementarity among these three manifestations of the artistic work. A building is structured as a background or support of sculptures, reliefs or paintings, and other elements are subordinated to it in some way (DÍAZ BALERDI 1984: 17).

This intentional placement of mural paintings and architectural sculptures on the exterior angles (i.e. corners) of the edifices, by situating some of their parts on one wall and another on the adjacent, implies their partial visibility from a single point of observation. This way of visual expression uses the possibilities that the building provides for different plastic manifestations, with a particular way of conceiving the relationship between the surfaces with plastic values and the figures manifested on them. By utilizing its continuities beyond a single plane, they encompass the edifice, unify its sides, benefiting from its various façades, and give vitality to those particular areas.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to acknowledge Professor Dr. Aleksandar Kadrijević, Chairman of the Art History Department at the Faculty of Philosophy of University of Belgrade, and Editor in Chief of *Matica srpska proceedings for fine arts* for inviting me to write a paper on the ancient Maya art for this prestigious publication, upon having read my doctoral dissertation. Great thanks are also due to Dr. María Olvido Moreno Guzmán, Coordinator of the Project “La pintura

mural prehispánica en México” of Instituto de Investigaciones Estéticas of National Autonomous University of Mexico, for authorizing the publication of the figure 1, drawn by José Francisco Villaseñor; Élodie Vaudry, professor of Contemporary Art and doctoral candidate in Art History of University of Paris Ouest Nanterre la Défense, who drew the building’s floor plan shown in the left upper corner of the figure 1, and the figures 2a and 2b; Massimo Stefani, architect and the ancient Maya art and architecture enthusiast from Milan, who did the figures 3 and 5; Dragiša Bušić academic painter and professor of Visual Arts in Philological High School, Belgrade, who drew the figures 4 and 6 (left); Sarah Galais of Lyceo Guy de Maupassant, Fécamp, who drew the figure 6 (right).

REFERENCES CITED

- COE, William R. and William A. Haviland (eds.). *Excavations in the Great Plaza, North Terrace and North Acropolis of Tikal (Tikal Report No. 14, Volume IV)*. University Museum Monograph 61. Philadelphia: The University Museum: The University of Pennsylvania, 1990.
- DE LA FUENTE, Beatriz, Leticia Staines (coord.). *La pintura mural prehispánica en México. Area Maya*. Tomo III (Estudios). México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.
- DÍAZ BALERDI, Ignacio. “Arquitectura maya e integración plástica.” *Cuadernos de arquitectura mesoamericana* no. 1: 15–24. México: Universidad Nacional Autónoma de México, División de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, 1984.
- EINSTEIN, Carl. *La escultura negra y otros escritos*. Ed. a cargo de Liliane Meffre. Barcelona: Gustavo Gili, Colección Hipótesis, 2002.
- FOCILLON, Henri. *The Life of Forms in Art*. 2nd English ed. enlarged. New York: Wittenborn, Shultz, 1948.
- SAVKIĆ, Sanja. *Valores plástico-formales del arte maya del Preclásico tardío a partir de las configuraciones visuales de San Bartolo, Peten, Guatemala*. Tesis de doctorado. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2012.
- SÉGOTA, Dúrdica. *Valores plásticos en el arte mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.
- SCHÁVELZON, Daniel. “Templos, cuevas o monstruos. Notas sobre las fachadas zoomorfas en la arquitectura prehispánica.” *Punto de partida* no. 15 (Noviembre 1978): 1–41. México: Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México. <http://www.danielschavelzon.com.ar/ebooks/Templos_cuevas_o_monstruos.pdf> March 31th, 2012.
- SHARER, Robert J. and Loa P. Traxler. *The Ancient Maya*. 6th ed. Stanford, California: Stanford University Press, 2006.
- VALDÉS, Juan Antonio. “Observaciones iconográficas sobre las figuras Preclásicas de cuerpo completo en el área maya.” In: LAPORTE, J. P., H. L. Escobedo y S. Villagrán (eds.). *III Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1989*: 24–42. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes: Instituto de Antropología e Historia: Asociación Tikal, 1993.
- VELÁSQUEZ GARCÍA, Erik. “Terminología arquitectónica en los textos jeroglíficos mayas y nahuas.” In: URIARTE, María Teresa (ed.). *La arquitectura precolombina en Mesoamérica*: 265–288. México: Jaca Book: Instituto Nacional de Antropología e Historia: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- WESTHEIM, Paul. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. México: Ediciones Era, Serie Mayor, 1972.

Сања Савкић

КОМПОЗИЦИЈА, ПЕРЦЕПЦИЈА И ЗНАЧЕЊЕ МАЈАНСКИХ СЛИКА И РЕЉЕФА
НА УГЛОВИМА ЗГРАДА ИЗ КАСНОГ ПРЕКЛАСИЧНОГ ПЕРИОДА

Резиме

Циљ овог рада је да се испита специфичност слика на вертикалним зидовима и рељефа на нагнутим фризовима који се налазе на угловима зграда, у смислу употребе спољног архитектонског простора, перцепције и њиховог значења. Једна фигура или смислен скуп знакова, у геометријском или фигуративном облику, прелазе са једне фасаде на другу, без прекида, не марећи за границе које намеће један план или површина. Зашто су древни мајански уметници из првог века старе ере изабрали управо та места да прикажу одређене фигуре? Која је намера овог привидног „скривања“ целовитих осликаних и моделираних фигура ако се посматрају из само једне тачке? Како се разнолики иконографски знаци и веће сцене обично представљају у облику „свитака“ (*roll-outs*), који неоспорно имају позитивне стране, нажалост, склони смо да превидимо особеност простора на ком се изворно налазе.

IOANNIS TSIOURIS
 Hellenic Open University
 Оригинални научни рад / Original scientific paper
 tsiouris@yahoo.gr

Some Remarks on the Wall-paintings in the Lite of the Petra's Monastery Katholikon (1789)*

ABSTRACT: The wall-paintings in the lite of the katholikon of Petra Monastery were executed by the painter Constantine and date from 1789. The iconographic programme includes, among other themes, a depiction of the Apocalypse and what is so far a unique portrayal of the Life of St. Philotheos of Dionysiou. The mural decoration stands out from that of published 18th-century works for the painter's eclecticism, the diverse sources of inspiration and their absorption into a stylistically uniform whole, which testifies to the existence of a creative force in late 18th-century painting.

KEY WORDS: 18th century monumental painting, painter Constantinos, Petra Monastery, Dionysios of Fournas, Hristofor Zefarovic, the Apocalypse.

The Petra Monastery, dedicated to the Dormition of the Theotokos, is situated in Central Greece, in the Prefecture of Karditsa, to the north-west of the village of Katafygi. The monastery, for which very few written historical sources exist, was founded in about the middle of the 16th century,¹ a fact which is consistent with the dating for the construction of the katholikon in the same period (MYLONAS 1982: 133).

The katholikon,² in which a variety of construction phases are discernible,³ is of the Athonite type and has a narthex and two chapels.⁴ The spacious rectangular narthex (plan. I)⁵ is contemporary with the naos and is covered by a cloister-vault. It communicates with the

* This article is based on a paper read at the 33th Symposium of Byzantine and Post-Byzantine Archaeology and Art, of the Christian Archaeological Society (Athens 17–19 May 2013): “Οι τοιχογραφίες της Λιτής του καθολικού της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πέτρας (1789)”, Abstracts of Communications, Athens 2013, 111–112.

¹ For the monastery's history see SDROLIA 2012: 32f, with older bibliography. For the history of the monastery during the 18th century are no extant written sources.

² According to a fragment from the founder's inscription, its iconographical decoration dates from the 17th century (1625). For its painting see SDROLIA 2012: 87f.

³ For the architecture of the katholikon see MYLONAS 1982: 121f.

⁴ The first chapel abuts the south side of the narthex, is dedicated to the Transfiguration of the Saviour, was built in 1672 and was decorated a year later by the painter Ioannis. The second chapel lies on the first floor of the narthex and bears no mural decoration.

⁵ I owe special thanks to Dr. Georgios Fousteris for the architectural plan of the iconographic program.

Chapel of the Transfiguration of the Saviour to the south, while in its north wall it originally had a second entrance, which was built in 1891.⁶

On the lintel over the entrance to the naos lies the founder's inscription⁷ for the narthex (fig. 14), half of which is in political (15-syllable) verse:

† ΠΑΝΤΑΝΑΣΣΑ ΠΑΝΥΜΝΥΤΕ ΚΥΡΙΑ ΘΕΟΤΟΚΕ / ΩΣ ΟΥΣΑ ΧΑΡΙΤΟΒΡΥΤΟΣ
ΠΗΓΗ ΠΑΣΩΝ ΧΑΡΙΤΩΝ ΤΟΥΣ / ΣΕ ΠΟΘΟΥΝΤΑΣ ΕΥΣΕΒΩΣ ΣΥΝ ΤΩ ΝΑΩ ΣΟΥ
ΦΡΟΥΡΕΙ / ΣΚΕΠΕ ΚΑΙ ΔΙΑΦΥΛΑΤΤΕ ΚΑΜΕ ΤΟΝ ΕΥΛΑΒΩΣ / ΣΕ ΚΑΘΙΣΤΟΡΙΣΑΝΤΑ
ΚΑΙ ΤΟΝ ΕΞ ΟΛΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ / ΟΛΟΝ ΤΟΥ ΤΟΝ ΟΛΒΟΝ ΠΕΡΙ ΣΟΥ ΔΑΠΑΝΗΣΑΝΤΑ
ΔΕ (ΧΟΥ) ΚΑΙ ΤΟΝ ΓΟΥΜΕΝΕΥΟΝΤΑ, ΩΝ ΤΑ ΟΝΟΜΑΤΑ ΤΟΥ ΜΕΝ ΙΣΤΟΡΙΣΤΟΥ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΟΥ ΔΕ ΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΙΑΚΩΒΟΣ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΣ ΑΨΠΘ / ΤΟΥ ΔΕ
ΠΛΗΡΩΤΟΥ ΠΑΧΩΜΙΟΣ ΜΟΝΑΧΟΣ Τ(ΩΝ) ΔΕ ΕΤΕΡ(ΩΝ) ΠΑΡΘΕΝΙΟΣ, ΚΟΣΜΑΣ,
ΑΡΣΕΝΙΟΣ, ΔΟΣΙΘΕΟΣ, ΔΑΝΙΗΛ ΤΩΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΩΝ, ΜΑΡΤΙΟΥ΄.

According to the text, of which the section in 15-syllable (political) verse⁸ (ΠΑΝΤΑΝΑΣΣΑ... ΕΥΛΑΒΩΣ/ΣΕ)⁹ constitutes the first occurrence of such verse in a founder's inscription, the narthex was decorated in 1789 by the painter Constantine with funds provided by the monk Pachomios. Unfortunately, we possess no further information about anyone of the individuals mentioned in the inscription¹⁰ and, as for the painter himself, only indirect information can be drawn about his artistic background from a study of the mural decoration. Indeed, it is noteworthy that Constantine's name is mentioned before that of the monastery's abbot, which may reflect his artistic standing at that particular time.

Most of the iconographic programme (plan. II) is in a very good state of preservation, despite the fact that parts of it on the north and west walls have been destroyed, as well as a section of the decoration on the ceiling.

The central cloister-vault bears a representation of the *Axion Estin* hymn. The vertical surfaces bear depictions of scenes from the Apocalypse, the hymn to the Theotokos *Epi Soi Chairei* (In Thee Rejoiceth), the Zoodochos Pege, the Theotokos Tree of Jesse, scenes from the Old Testament, such as the Transfer of the Ark of the Covenant, the Death of Absalom and the Judgement of Solomon, as well as the depiction of the Life of St. Philotheos of Dionysiou monastery (Mount Athos), the only one currently known to research. In addition, there are depictions of saints from the monastic world, such as Abba Zosimas and St. Mary of Egypt, Akakios, Martinianos and Paul of Thebes. Finally, the decoration is rounded off with the founder's representation on the east wall, beneath the images of Christ, the Virgin Mary and St. John the Baptist, which are given the appearance of portable icons.

⁶ On the northern facade of the narthex, on the lintel over the now bricked-in entrance, is the date 1891.

⁷ MYLONAS 1982: 131; TSIOURIS 2008: 45, with older bibliography.

⁸ For the political verse, an element of the deep culture of the author of the text, see JEFFREYS 1974: 141 ff; SOLTIC 2013: 811 ff.

⁹ The next two rows of fourteen syllables each could be restored to 15-syllable with additions, deletion and intonation, as detected a rhythmic symmetry:

“καθιστορίσαντα και τὸν || ἐξ ὅλης <τῆς> καρδίας
ὄλον [του]τὸν ὄλβον περὶ σοῦ δαπάνησάντα δέχου”.

So there has been a momentum or trend towards 15-syllable because maybe an “assimilative influence” of the previous verse lyrics.

¹⁰ In the inscription are mentioned the painter Constantine, the monastery's abbot Iakovos, the founder monk Pachomios and the monks Parthenios, Kosmas, Arsenios, Dositheos and Daniel.

The iconographic programme of the narthex consists not only of representations connected with the worship of the Virgin Mary, to whom the katholikon is dedicated, but also scenes from the Old Testament and the Apocalypse. Indeed, the scenes from the work of St. John the Evangelist are placed in the same position as in many earlier monuments¹¹. Finally, the depiction of the Life of St. Philotheos is connected with the fact that his skull was once kept at the monastery¹². Unfortunately, it would be too risky to make any further observations on the structure and interpretation of the mural decoration because of its partial destruction.

As for the wall-paintings, the representation of the *Axion Estin* hymn (fig. 1) follows an iconographic schema of Russian origin¹³; although it is not known exactly when this schema was introduced into Greece, it was most probably disseminated through portable icons.¹⁴ Indeed, since the earliest known mural representations of this hymn¹⁵ are to be found



Fig. 1. *Axion Estin*

in the Ellassona area, in the Church of St. Demetrius at Domeniko (early 17th cent.) (PASALI 2003, 92ff) and in the katholikon of the Monastery of St. Athanasios at Tsaritsani (1613)¹⁶, it is very likely that they are connected with portable icons that were sent via Arsenios, Metropolitan of Ellassona, after the elevation of the Archbishopric of Moscow to the status of a patriarchate.¹⁷ The representation differs noticeably from previous scenes since, apart from the four portrayals of the Virgin Mary which follow the Russian model but are not enclosed within circles, in the centre there is a depiction of the Holy Trinity in accordance with the Western

¹¹ For example, at the monasteries of Spilia in region of Agrafa (c. 1737) (TSIOURIS 2008: 369), Great Lavra (1715), Filotheou (1765), Karakalou (1767) and Xiropotamou (1783) of Mount Athos (TSIMPOUKIS 2013: 61 ff).

¹² On this theme sqq., fn 72.

¹³ Cf. the portable icons in the Kremlin (16th cent.), the Silin Collection (1602) (MYSLIVEC 1931: 493f., pl. XII) and the Galérie Nikolenko (18th cent.) (DOUKHOVSKOY 1975: no. 52, pl. 52). See, also, SMIRNOVA 2011: 95 f.

¹⁴ See the portable icon (unpublished) in the Monastery of Barlaam (16th cent.).

¹⁵ Representations of this hymn are also to be found in the Church of the Nativity of Christ at Arbanassi (PRA-SCHKOV 1979, figs. 76, 103), the Chapel of St. Anthony at the Monastery of St. Athanasios at Tsaritsani near Ellassona (1746), the katholikon of the Domiana Monastery in Evrytania (1787) (TSIOURIS 2008: 301 and 362, fig. 374, respectively) and the Church of St. George at Lefki (second half of 18th cent.) (TSIOURIS 2012: 741 ff.).

¹⁶ The mural decoration of the monument is unpublished.

¹⁷ For the portable icons that Arsenios donated to various monasteries in Greece see DIMITRAKOPOULOS 1984: 161f. Cf. the unpublished Russian portable icon with a representation of the *Axion Estin* hymn (16th cent.) at the Monastery of Barlaam, Meteora.



Fig. 2. *Epi Soi Chairei* (In Thee Rejoiceth)

tradition¹⁸, in an iconographic schema that derives from an 18th-century engraving (DAVIDOF 1978: pl. 43). In addition, the absence of the circles that usually enclose depictions of the Virgin Mary results in a ‘narrative’ representation of the hymn, adapted to the existence of the cloister-vault.

The iconographic types and the subject matter of some of the scenes of the hymn *Epi Soi Chairei*¹⁹ (fig. 2) differ from previous representations. Thus, instead of the Nativity of Christ there is a depiction of the Adoration of the Magi, in a schema that derives from Western art but was already known to Cretan painters in the 15th century.²⁰ Also, instead of the usual depiction of Adam and Eve in Paradise there is a portrayal of their expulsion from Paradise, according to an iconographic type that derives from similar scenes from the Creation of the World in representations of *Epi Soi Chairei*.²¹ Finally, the Annunciation of the Virgin Mary depicting the

¹⁸ This depiction contravenes the ban that was imposed on such representations just nine years earlier, in 1780, by the Synod of the Ecumenical Patriarchate of Constantinople under Patriarch Sophronios; the ban was imposed on the grounds that such representations were alien to the spirit of the Orthodox faith. For this issue and the dimensions it assumed in the 18th century see TSIOURIS 2008: 86, with relevant bibliography.

¹⁹ For the depiction of the hymn see ALIPRANTIS 2000: 15f.

²⁰ CHATZIDAKIS 1992: 713ff., pl. 391. Cf. the portable icons by George Klontzas in the Greek Institute of Venice (CHATZIDAKIS 1962: no. 51, pl. 38) and those in the Zakynthos Museum (17th cent.) (MYLONA 1998: 332, figs. on p. 333).

²¹ See the depictions on the portable icon of *Epi Soi Chairei* by Theodoros Poulakis in the Benaki Museum (RIGOPOULOS 1979: pls. 38–39).



Fig. 3. Theotokos Zoodochos Pege

Virgin standing in front of a lectern and the angel in a very lively posture suggests the influence of works with origin of the western art.²² Indeed, the angel's posture derives from the tradition to be found in such works as the Annunciation of the Virgin Mary by Nikolaos Kallergis on Zakynthos (1736).²³ These elements suggest the existence of an unknown prototype which differs from all the known depictions of this Marian hymn.

The structure of the scene of the **Zoodochos Pege**²⁴ (fig. 3), with the Virgin and Child surrounded by a glory and angels, the singular four-lobed basin with successive stems, the postures of the infirm – including prelates – who surround it, the crowds of people in the background that are either flocking towards the spring or leaving²⁵ and the conventional depiction

²² See a portable icon in the Oikonomopoulos Collection (18th cent.) (BALTOYIANNI 1985: 189, no. 144, pl. 119).

²³ RIGOPOULOS 2006a, 4f., fig. 3, where there are references to similar works and the influence upon them of Western art is recognised. Also on this subject see CHATZIDAKIS 1997: 360f., fig. 220.

²⁴ For the iconography of the scene see MEDAKOVIĆ 1958: 203f.; VELMANS 1968: 119f.; PALLAS 1971: 201f.; THIERRY 2001: 333f.

²⁵ This increase in the number of sick people gradually appears from the 17th century onwards and, probably in the early 18th century, is combined with the presence of official representatives of the secular and ecclesiastical authorities, probably as a result of the revival of the pilgrimage in 1727 (PALLAS 1971: 216f.). Cf. the portable icons by Theocharis Silvestros (CHATZIDAKIS 1987: 314, pl. 184) and Dionysios of Fourni (1737) (KAKAVAS 2008: 190f., fig. 134).



Fig. 4. Theotokos Tree of Jesse

of Constantinople²⁶ are characteristic features of an iconographic type that circulated in an engraving produced in 1745 by Hristoifor Zefarovic.²⁷ According to current research, this scene is the only existing mural depiction of the Serbian engraver's work. Compared with the original, Constantine diverged mainly in his representation of the facial features of the people in the throng surrounding the basin.²⁸

In the next scene (fig. 4), the preservation of the left-hand side showing the twelve prophets within medallions consisting of coiled tendrils, the flying angel holding a scroll, and the fragment of a throne, permit its identification as a depiction of the **Theotokos Tree of Jesse**.²⁹ In fact, the above elements are sufficient to reconstruct the scene of the Virgin and Child Enthroned with the two angels placing a crown upon the Virgin's head, following the model to be found in the portable icon in the Church of the Panaghia ton Xenon in Corfu³⁰, while the scene is surrounded by twenty-four prophets.

Of the scenes from the Old Testament, that of the **Death of Absalom**³¹ is faded and partially damaged. However, individual iconographic details, such as the posture of the soldier driving a lance into David's son, who is hanging from the tree

²⁶ The positioning of the sacred spring in an area of open ground outside Constantinople, which is depicted here in a conventional manner, does not vary from the traditional iconographic representation of the scene, which places the spring in its real position, outside the city.

²⁷ DAVIDOF 1978: 265, fig. 47; PAPASTRATOU 1986: 173–74, pl. 169; PALLAS 1971: 216f. Cf., indicatively, similar depictions influenced by Zefarovic's engraving on portable icons in the Abou Adal Collection (CHATZIDAKIS 1997: 122, fig. on p. 123), the Tsakyroglou Collection (KARAKATSANI 1980: 182, pl. 369), the Sekulić Collection (MEDAKOVIĆ 1958: pl. 10) and the Byzantine Museum in Athens (PALLAS 1971: 219–220, pl. 54).

²⁸ Cf. similar figures, particularly of invalids, in other Serbian engravings of the second half of the 18th century (DAVIDOF 1978: figs. 263, 265).

²⁹ For this scene see ASPRA-VARDAVAKI 1992: 36–42, with relevant bibliography. Cf. its connection with the scene of Christ the Vine (MANTAS 2003: 347f.). For the Tree of Jesse see St. GOULOU LIS 2007.

³⁰ The icon is noteworthy. See also VOKOTOPOULOS 1986: 150 n. 5. Cf. similar depictions, such as those in portable icons by Theodoros Poulakis (1666) (RIGOPOULOS 1979: 46–47, pls. 72–74) and in the Protaton (PALIOURAS – TAVLAKIS 2004: 249f., figs. 124–25).

³¹ II Samuel 18.9–15. This event is not described in the *Painter's Manual* by Dionysios of Fournia.

by his hair, and the horse turning its head backwards, connect this depiction with the same prototype on which the corresponding scene in the Monastery of Xeropotamou was based (TSIGARAS 2003: 257, pl. 215a), which differs from the account in II Samuel, where it is stated that Joab killed Absalom with arrows.³² This common prototype should be sought in a Western engraving similar to those by Virgil Solis [THE ILLUSTRATED BARTSCH 19, n. 1.56 (316)] and Adriaen Thomasz (1595) (BRITISH MUSEUM, reg. no. 1860,0414.261), which differ little from the depiction we are dealing with here.³³

The portrayal of the **Judgement of Solomon** (fig. 5) depicts the two women each drawing the child towards herself. This scene, which does not often occur in post-Byzantine painting, is rendered with a simplicity made necessary by the space it occupies. The absence of any post-Byzantine equivalent leads us to suppose that it derives from the Western painting tradition.³⁴

The iconographic cycle depicted from the **Apocalypse**³⁵, of which scenes from fifteen chapters survive³⁶, is, according to the latest research, one of the few examples of this particular cycle to be found in Greece outside Mount Athos.³⁷



Fig. 5. The Judgement of Solomon

³² Cf. the killing of Absalom with arrows in manuscript miniatures, such as those in Codex 61 of the Pantokrator Monastery (9th cent.) (DUFRENNE 1966: 35–36, fig. 87) and Vaticanus Graecus 333 (11th cent.) (LASSUS 1973: 77, pl. XXVIII, fig. 96).

³³ The third scene from this particular iconographic cycle is difficult to identify as only one figure on a throne with twisting arm-rests is visible, together with a few other figures standing in front of it.

³⁴ See, indicatively, the work by Virgil Solis [THE ILLUSTRATED BARTSCH: 19, n. 1.57 (316)]. Cf. a later depiction in a portable icon in the Sinaitic metochion at Galatas near Athens (first half of the 19th cent.) (RIGOPOULOS 2006b, 48–49, fig. 50).

³⁵ For the iconography of the Apocalypse see CUTLER 1975: 94f.; HUBER 1995: 21 ff; PALIOURAS 1999: 417–447; TRIANTAFYLLOPOULOS 2001: 385f., with older bibliography, KATSIOTI 2011; TSIMPOUKIS 2013: 31ff.

³⁶ Fragments retained by three further scenes, which are almost completely destroyed and due to this are undetected.

³⁷ See the depiction of the Apocalypse in the Church of the Dormition of the Theotokos at Asklepeio on Rhodes (1676–77) (KATSIOTI 2011: 10 f., which contains references to other works), in the new katholikon of the Spilia Monastery in the Agrapha (c. 1737), where six scenes survive (TSIOURIS 2008: 369), and in various Romanian churches (PILLAT 1973: 165f.).

As for the scenes that are portrayed, the depiction of the **first chapter**³⁸, with Christ appearing to a kneeling St. John in a cloud amongst candlesticks is similar to that on the portable icon by Poulakis (RIGOPOULOS 1979: 62–63, pls. 86, 89) and its Western prototypes³⁹, as in the monasteries of Athos⁴⁰ St. John is portrayed sitting down and turning backwards.

In the **fourth chapter**⁴¹, the depiction of God enthroned in a cloud amongst a series of open doors and surrounded by the symbols of the Evangelists, the trumpet, the sea of glass as a footstool and the worshipping elders, provides a faithful rendering of the text. Structurally, however, this scene displays considerable differences from other contemporary mural representations⁴², suggesting the portable icons of Theodoros Poulakis (RIGOPOULOS 2003: figs. 1, 2; KATSIOTI 2001, figs. 71–73), in which a similar approach to the treatment of the subject may be observed.

The depiction (fig. 6) of **Chapter 9** (Rev. 9.1–12) is also based on a prototype deriving from the tradition of Western engravings.⁴³ However, individual details, such as the rendering of the group of seated and prostrated figures at the edge of the scene and the depiction of the angel, suggest the existence of a prototype similar to that behind the corresponding scene in the Monastery of Xeropotamou (1783) (TSIGARAS 2003: 231, fig. 237; TSIMPOUKIS 2013: 130 f., pl. 9a.).

In **Chapter 10**⁴⁴ (fig. 6), the body of the angel formed by a cloud recalls the figure created in Western engravings (HUBER 1995: 164–65, figs. 160, 162–164), as depicted in Athonite monuments (HUBER 1995: figs. 161, 165), as well as in icons by Poulakis (RIGOPOULOS 1979: 57f., pl. 86; VOKOTOPOULOS 1990, 130, pl. 249). The angel's feet, however, are human, a feature that also occurs in the portable icon in the Byzantine Museum (CUTLER 1975: 94, pl. 54a) and the Spilia Monastery (c. 1737) (TSIOURIS 2008: 369), although the cloud forming the angel's body is absent in these cases.⁴⁵

In the **eleventh scene**⁴⁶ (fig. 6), the depiction of the measurement of the temple is similar to those in the monasteries of Dionysiou and Docheiariou on Mount Athos (HUBER 1995: figs. 168, 172). The portrayal of only the front part of the dragon reveals that the prototype derived from the engraving tradition of Granach and Holbein (HUBER 1995: 170, pls. 166, 167 and 172). The depiction of **Chapter 12** (fig. 6) is also based on a prototype of similar Western provenance (HUBER 1995, 181–83, figs. 181–186).⁴⁷ However, compared with the mural ensembles on Mount Athos (TSIMPOUKIS 2013: pls. 14a–b), the scene is simpler, although this does not upset its structure.

³⁸ ‘...ΤΑ ΕΠΙΤΑ ΠΙΝΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΘΕΟΥ’, Rev. 4.5.

³⁹ RIGOPOULOS 2003: 609, 609f., with relevant bibliography.

⁴⁰ TSIMPOUKIS 2013: pls. 1α–1β. Cf. the depiction similar to the one we are dealing with at the Church of St. Nicholas (Biserica – Domneasca) in Curtea de Arges (TAFRALI 1931: pl. CXVIII.2).

⁴¹ ‘Δ: ΚΑΙ ΙΔΟΥ ΘΥΡΑ ΑΝΕΩΓΜΕΝΗ’, Rev. 4.1.

⁴² See the scenes on Mount Athos (TSIMPOUKIS 2013: pls. 2α–2β) and in the Church of the Dormition of the Theotokos at Asklepeio on Rhodes (KATSIOTI 2011: 30f).

⁴³ See the Western engravings and the depictions in the monasteries of Dionysiou and Docheiariou (HUBER 1995: 152–53, figs. 148–53).

⁴⁴ ‘Ι: ΚΑΙ ΕΙΔΟΝ ΑΛΛΟΝ / ΑΓΓΕΛΟΝ ΙΣΧΥΡΟΝ’, Rev. 10.1.

⁴⁵ For the individual depictions of the angel see PARCHARIDOU-ANAGNOSTOU 2002: 147f. Cf. similar depictions of the saint in the Church of Saint Stefan and Saint George Prajba and in the Church of the Holy Voivodes at Calimanesti (PILLAT 1973: 165f., figs. 10, 12).

⁴⁶ ‘ΙΑ: ΚΑΙ ΕΛΘΘΗ ΜΟΙ ΚΑΛΑΜΟΣ’, Rev. 11.1.

⁴⁷ ‘ΙΒ: ΓΥΝΗ ΠΙΕΡΙΒΕΒΑΗΜΕΝΗ ΤΟΝ ΗΑΙΟΝ’, Rev. 12.1.



Fig. 6. The Apocalypse, Chs. 9, 10, 11, 12

In **Chapter 13**⁴⁸ (fig. 7), structurally the scene does not differ from its iconographic tradition. However, individual details, such as the placing of the crowns on the horns of the seven-headed beast, together with the form of the other beast, which does not resemble the almost conventional portrayal of the lamb, as well as the separation of mankind into two groups, connect this depiction with the tradition established by the work of Matthias Gerung (Ottheinrich Bible, Folio 296r) (1530–32).⁴⁹

In **Chapter 14**⁵⁰ (fig. 7) the portrayal of the lamb and the angel with the closed Gospel book recall the depiction of the lamb on Mount Zion (Rev. 14. 1–6). Iconographically, in terms of the figures portrayed, the scene does not, despite its simplified form, differ noticeably from the iconographic tradition of the subject.⁵¹ In the rest of the representation, the portrayal of Christ handing a sickle to an angel, the reaping angel in front of the winepress, and the other angel appearing at the door of the temple recall the scene of the harvesting of the earth and the gathering of the grapes (Rev. 14.14–20). The iconographic schema differs from that generally

⁴⁸ ‘ΙΓ’: ΚΑΙ ΕΙΔΟΝ ΘΗΠΙΟΝ ΑΝΑΒΑΙΝΟΝ’, Rev. 13.1.

⁴⁹ For the Ottheinrich Bible see FABIAN – SCHEFZYK 2008.

⁵⁰ ‘ΙΔ’...’

⁵¹ HUBER 1995: 194f.; TSIMPOUKIS 2013: pls. 16a–16b. Cf. especially the rightward-turning lamb in the monasteries of Dionysiou, Xenophontos, Docheiariou and Karakallou.



Fig. 7. The Apocalypse, Chs. 13, 14, 15, 16

found in post-Byzantine depictions⁵², and almost matches the description given by Dionysios of Fourni (1909, 209–11, 136).

In the depiction of **Chapter 15**⁵³ (fig. 7) the only image portrayed is that of heaven with the angels gathered around the altar, while other angels sit on the ground playing the instruments they are holding in an orchestra-like arrangement. The representation, which differs from previous depictions of this kind⁵⁴, probably derives from the iconographic tradition of 16th-century engravings and Athonite works depicting the fourteenth chapter of Revelation (HUBER 1995: 194–95, figs. 193–198).

In **Chapter 16**⁵⁵ (fig. 7) the portrayal of the enthroned king, together with the seated male figures and the beast in front of them, suggests the influence of such works as those by Matthias Gerung (Ottheinrich Bible, Folio 298r.) (FABIAN – SCHEFZYK 2008). It therefore differs from most known depictions of this kind as in the latter the kings are portrayed standing, while the detail of the seated male figures is absent (HUBER 1995: 206–207, figs. 205–210).

⁵² See, indicatively, the scenes on Mount Athos (HUBER 1995: 200f.; TSIMPOUKIS 2013: pls. 16a–17), as well as those in the Church of the Dormition of the Theotokos at Asklepeio on Rhodes (KATSIOTI 2011: 59, figs. 14, 25).

⁵³ 'IE: KAI EI/ΔON AAA/O ΣΗΜΕΙON', Rev. 15.1.

⁵⁴ A similar depiction exists only in the portable icon in the Byzantine Museum (CUTLER 1975: 99, pl. 52d).

⁵⁵ 'ΙΣΤ: Κ(ΑΙ) ΗΚΟΥΣΑ ΦΩΝΗΣ...ΕΙΤΑ', Rev. 16.1.



Fig. 8. The Apocalypse, Ch. 19

In **Chapter 17** the portrayal of the Whore of Babylon and her beast, as well as that of the people worshipping her, does not diverge from the iconographic tradition of the theme.⁵⁶ Certain details, however, such as the posture of the woman's body and the type of crown she is wearing, lie close to the tradition followed in works like those of Theodoros Poulakis (KATSIOTI 2011: fig. 71–73).

The next scene is almost totally destroyed. Nevertheless, the depiction of an angel flying above ruined buildings, as well as the number IH', permits this scene to be identified as the destruction of Babylon (**Ch. 18**). The rendering of the angel resembles that in corresponding depictions in the monasteries of Dionysiou, Xenophontos and Docheiariou (HUBER 1995: 218, figs. 219 and 223), although there is no resemblance in the form of the buildings.

The depiction of **Chapter 19**⁵⁷ (fig. 8), with the triumphant horseman, the heavenly army and the vanquished followers of the seven-headed dragon⁵⁸, who, lying half-naked on the ground, are being devoured by vultures within the open jaws of Hell, differs from the tradition

⁵⁶ See, indicatively, the scenes in the monasteries of Dionysiou, Xenophontos and Docheiariou, as well as the corresponding Western engravings (HUBER 1995: 212f).

⁵⁷ 'ΙΘ': Κ(ΑΙ) ΙΑΟΥ ΤΡΙΠΟΣ ΛΕΥΚΟΣ', Rev. 19.11.

⁵⁸ Cf. the identification of the seven-headed beast with the Pope in the interpretation of the Apocalypse by Anastasios Gordios (ARGYRIOU 1982: 331f.).



Fig. 9. The Apocalypse, Ch. 20

found in both the engravings (HUBER 1995, 224–25, figs. 224, 226–228) and mural works⁵⁹, both in the depiction of the mounted angels⁶⁰ and in the rendering of the vanquished figures.⁶¹ Overall, it lies closest to the description by Dionysios of Fourná (1909: 138–139).

In the next scene (Ch. 20), there is a portrayal of the chaining of the beast, with the flying angel casting the fettered figure of Satan into the mouth of the dragon-like Abyss (fig. 9).⁶² The iconographic schema here differs from almost all other depictions of this scene⁶³, suggesting the influence of a scene from the Second Coming⁶⁴, while it completely matches the description given by Dionysios of Fourná (1909: 139). In the rest of the scene, there is a depiction of lines 11–12 of the same chapter, with Christ seated on a white throne, surrounded by saints holding open books, while in front of him there is a throng of saints dressed in white. This representation of this particular passage is not to be found in the iconographic tradition of the theme, at least in its currently known form. Iconographically, however, it suggests the

⁵⁹ See, indicatively, the corresponding scenes in the monasteries of Mount Athos (TSIMPOUKIS 2013: pls. 22a–b).

⁶⁰ Mounted angels are also depicted in the corresponding scene in the Church of the Dormition of the Theotokos at Asklepeio on Rhodes (KATSIOTI 2011: 66f., where there is an analysis of the provenance of this particular depiction), as well as in the monasteries of Philotheou and Xeropotamou (TSIGARAS 2003: 237, fig. 243, TSIMPOUKIS 2013: pl. 22a–b).

⁶¹ A rendering of similar conception can be found in portable icons by Theodoros Poulakis (RIGOPOULOS 1979: 61, pl. 86; *id.*: 2003, fig. 1).

⁶² ‘Κ: Κ(ΑΙ) ΕΙΔΟΝ ΑΓΓΕΛΟΝ ΚΑΤΑΒΑΙΝΟΝΤΑ ΕΚ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ’, Rev. 20.1.

⁶³ See, indicatively, HUBER 1995: 230 f.; RIGOPOULOS 1995: 102–106; TSIMPOUKIS 2013: pl. 23.

⁶⁴ For the Final Judgment see GARIDIS 1985, where relevant examples may be found.



Fig. 10. The Apocalypse, Ch. 21

influence of the tradition of similar works in Western art.⁶⁵ Also, the combination of these two passages, together with their iconographic structure, produces a set of frescoes that is the only one known to be directly connected with the relevant text by Dionysios of Fourná.

In **Chapter 21**⁶⁶ (fig. 10), at the centre of the scene and above a tower-like structure the Theotokos is portrayed standing with the infant Christ in her arms and surrounded by angels, while at the bottom the twelve Apostles stand in a row, depicted frontally (Rev. 21.14). On the right an angel is pointing the Theotokos out to St. John. This iconographic type differs from the usual depiction of the subject⁶⁷ and essentially portrays the content of lines 2–3 and 9–12. This divergence is probably due to the influence of a prototype as yet unknown to research. The depiction of the Virgin and Child should be connected with the interpretation of the inscription, either in terms of her prefiguration in the representation of the Ark of the Covenant (MOURIKI 1970: 225; LUCCHESI-PALLI 1972: 279f.) or in terms of her appellation as the New Jerusalem.

⁶⁵ See, indicatively, the scene of the Vision of the Lamb and the Throne, Aachen, former Dyson Perrins MS 10, fol. 26v (HENDERSON 1970: 28, fig. 20).

⁶⁶ 'KA' IDOY H ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΘΕΟΥ / ΜΕΤΑ ΤΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩΝ / ΚΑ', Rev. 21.3.

⁶⁷ The usual depiction, both in Western and post-Byzantine painting, focuses on the portrayal of the city of Jerusalem, in as realistic a way as possible (HUBER 1995: 238f., where relevant examples may be found. See also RIGOPOULOS 1979: 60f. Cf. the text, providing a similar description, by Dionysios of Fourná (1909: 139).



Fig. 11. The Burial of St. Philotheos of Dionysiou and the Finding of his Head

In conclusion, therefore, it may be stated that in the version of St. John's work that Constantine has depicted, the scenes are related more to individual chapters as in certain cases there are portrayals of individual lines from the same chapter. Thus, despite the badly damaged state of some of the scenes, it can be said that this particular ensemble is one of the most extensive portrayals of the theme in existence.⁶⁸ As for its iconographic prototype, this must have been based on the tradition of engravings, mainly from the 16th century, and must have combined a variety of elements from these while also including schemata whose prototypes are currently difficult to trace. The creator of this ensemble, therefore, probably combined different elements from a variety of engravings, a commercial practice which was not unknown at that time (HUBER 1995: 46f.). Although it has not proved possible to locate this prototype, there is sufficient evidence, mainly in the form of stylistic and iconographic features, to suggest that the ensemble was modelled on a particular edition of a book or collection of engravings and not on Constantine's knowledge of the latter from some other mural of similar type. It is worth noting the close connection between some of the depictions, particularly of the last few chapters,

⁶⁸ Cf., indicatively, the icon, now lost, by the painter Evangelinos the Cretan (1779) in Izmir, which had 28 scenes (LAMBAKIS 1995, 217f). Cf. the 69 scenes of the Apocalypse in manuscript no. 931, Elizabeth Day McCormick Greg, 2402 (University of Chicago Library) (17th cent.?) (WILLOUGHB & CADMAN-COLWELL 1940).

and the text of Dionysios of Fourná. This connection is not to be found in any other published mural ensemble.

Also of Western provenance is the depiction of the ‘**Orchestra of the Angels**’ (fig. 2, 8) as an independent theme at the ends of the arms of the cloister-vaults, which is to be found mainly in Western works⁶⁹, while it rarely occurs in post-Byzantine monumental painting.⁷⁰

Unlike the Western-inspired works mentioned above, the apparently unique depiction in four scenes of the life of the neo-martyr **Philotheos of Dionysiou** (Mount Athos) (fig. 11), whose skull was once kept at the monastery, appears to be Constantine’s own work.⁷¹ The depiction, which begins with an incident from the saint’s childhood and ends with the discovery of his skull, faithfully follows the story of his life, as has been preserved by the monk Daniel of Dionysiou, who had copied it from an earlier manuscript.⁷²

As for the saints depicted full-length, among the others, **Abba Zosimas** (‘Ο ΑΒΒΑ ΖΩΣΙΜΑΣ’) and **St. Mary of Egypt** (‘Η ΟΣΙΑ ΜΑΡΙΑ ἡ αἰγυπτῖα’) (fig. 12) are portrayed on the south wall. Dressed in monastic garb with an epitachelion, the abba moves in from the left, holding out the communion spoon to St. Mary, who is depicted as a half-naked and worn-out old woman. This scene⁷³ does not differ from its usual representation in post-Byzantine painting, in terms of the rendering of the figures’ facial features. The positioning of Abba Zosimas on the left⁷⁴ follows an iconographic prototype that derives from the tradition of the School of North-



Fig. 12. Abba Zosimas and St. Mary of Egypt

⁶⁹ Cf., indicatively, the picture by Matthias Grunewald depicting the Virgin Mary and the infant Christ (HUYSMANN – RUHMER 1958: pls. 14b, 36–37).

⁷⁰ See a similar depiction of the Orchestra of the Angels in the dome of the katholikon of the Monastery of Barlaam, Meteora (unpublished fresco).

⁷¹ The study of the depiction of the life of St. Philotheos of Dionysiou forms part of a broader study of the portrayal of the lives of neo-martyrs which is currently being compiled by the present author.

⁷² MOSES AGIOREITES 2007: 429–30. See also PAPOULIA 1963: 259–80.

⁷³ For the iconography of the scene see STYLIANOU 1976: 435f.

⁷⁴ It is more usual to find these two figures placed in the opposite positions. For example, see the depictions in the monasteries of the Great Meteoron (CHATZIDAKIS – SOFIANOS 1990: fig. on p. 165), Dousikon (unpublished monument) and Docheiariou (MILLET 1927: pls. 251.1).



Fig. 13. The Donors and the Donor's inscription

-Western Greece⁷⁵, while it also occurs in the broader Balkan region (STYLIANOU 1976: 440–41, pls. 20, 22).

As for the founder's representation on the east wall (fig. 13), this portrays three kneeling figures of monks in an attitude of supplication and the figure of a man seated on a throne who is beset by demons. One of them is holding a scroll on which are written the words: «ὅταν σύ μὲν ἐν βάθῃ ὑπνώτῃς|καὶ γὰρ ἐν τάχει κ(αὶ) ἄγαν προθύμῳς, ἐν τῷ|σῶ ὡτί ἀπ|οπαρδῶ|οἱ δ ἕτεροι|ὡς βούλοντ(αι) ὑ|»⁷⁶. In addition, another suppliant figure is preserved on the west wall. The founder's representation bears the inscription: '(ΟΡ)ΑΤΕ ΕΠΙΜΕΛΩΣ ΟΣΟΙ ...ΟΥΔΕ Κ(ΑΙ) ΠΡΟΣΤΡΕΧΩΝ ΕΠΙ ΣΟΙ ΚΑΤΗΣΥΧΜΕΝΟΣ/ΚΥΡΙΩ ΤΗ ΣΑ...ΜΟ... ΚΛΑΘΜΟΝ ...ΣΥΝΤΡΙΒΗ ΚΑΡΔΙΑΣ ΚΥΡΙΕ ΜΗ... ..ΠΑΣ ΜΟΝ, ΟΤΙ ΔΙΑΝΕΙΜΙ ΧΑΥΝΟΣ'. Structurally, the depiction constitutes a special case of narrative representation, although its partial destruction does not permit any definitive interpretation. The additional portrayal of the male figure on the throne tormented by demons, as well as the suppliant figure⁷⁷ on the west wall, beneath the full-length depiction of a saint of uncertain identity, together with the contents of the surviving part of the accompanying inscription and the iconographic programme, all indicate that this founder's representation has connotations of repentance and prayers to God for deliverance. In this way this particular fresco represents a means of atonement for sins or mis-

⁷⁵ See the depictions in the katholika of the monasteries of Philanthropinon (GARIDIS – PALIOURAS 1993: pl. 215), Diliou (LIVA-XANTHAKI 1980: 161–62, pl. 68), and the Holy Trinity at Drakotrypa (TSIOURIS 2008: 264, fig. 246). Cf. a similar depiction at the Church of St. Nicholas Kyritzi in Kastoria (PAISIDOU 2002: 232).

⁷⁶ «When you fall into deep sleep i will come too quickly and with great joy in thine ear i will fart. The others (will do) as they want». This is a unique inscription with such content and obviously reflects the results of sins.

⁷⁷ All that survives of this figure is a part of the head, against a purple background matching that of the rest of the founder's representation, as well as part of an illegible inscription.

fortunes, which, personified in the figures of the demons, torment the man on the throne, who was formerly a layman or, judging by his attire, probably a nobleman. According to the present state of research, this is the only founder's fresco to contain an iconographic schema expressing such a concept.⁷⁸ It can be compared only with narrative scenes of a similar kind in portable icons from the Ionian Islands.⁷⁹ Unfortunately, as yet it has not proved possible to identify the monk Pachomios, the donor of the wall-paintings, whose portrait is probably depicted in one of the suppliant figures⁸⁰. Nevertheless, the proposed interpretation of the founder's representation may partly explain the sumptuousness and subject-matter of the depiction.

One finding that emerges from the iconographic analysis of the paintings, therefore, is that Constantine displays an eclecticism in his choice of iconographic types. Generally, he bases his compositions on the post-Byzantine tradition, using schemata that are directly connected with it, such as the Theotokos Tree of Jesse (fig. 4) and the full-length portrayals of the saints (fig. 12). At the same time, however, he modifies schemata and structures under the influence of Western painting (the *Axion Estin*, the Apocalypse, the Orchestra of Angels) (fig. 1, 6–8). This testifies not only to his ability as a painter and his broad knowledge of and ease in adapting the painting styles of his day but also, and above all, to his direct knowledge of iconographic themes deriving from Western art or influenced by it.

Despite Constantine's eclecticism, the scenes stand out for their homogeneity, in respect of their stylistic features, harmonious draughtsmanship and balanced portrayal of individual elements. In the usually crowded compositions an attempt is made to portray the figures in proper proportion to the landscape in order to enhance the narrative effect.

In certain depictions (the *Axion Estin* and the Life of St. Philotheos) (fig. 1, 11) and in the individual figures of saints portrayed full-length, Constantine does not stray from the Byzantine tradition in terms of the rendering of the figures, with their roughly delineated facial features, the soft modelling of the individual parts of the body, the use of chiaroscuro and the gradual modulation of the lights on the faces, the folds of the garments and the attempt to render the volumes of the bodies through them, despite any tendency there may be towards painterliness or the humanisation of the figures as a result of the influence of Western art. Particularly in the case of the individual figures, it should be noted that they are rendered in much the same way as those depicted by other contemporary painters on Mount Athos, such as those in the workshop of St. Parthenios Skourtos⁸¹, and on the Ionian Islands.⁸²

At the same time, the influence of concepts foreign to the Byzantine tradition becomes clearer in depictions like those of the Zoodochos Pege and the Apocalypse (fig. 3, 6–8), where,

⁷⁸ The construction or decoration of churches as a means of atoning for one's sins is not an alien concept in the post-Byzantine tradition. Cf. the oral testimony in the Agrapha region according to which the founder of the Petra Monastery funded the construction of the church in order to atone for a very grave sin. See SDROLIA 2012: 38f., with older bibliography.

⁷⁹ Indicative see the miracle of Saint Lucian of painter Constantine Contarinis (1708) and the Allegory of Confession (beginning of 18th cent.) (VOCOTOPoulos 1990: 163, fig. 305–306 and 166, fig. 309, 311 respectively).

⁸⁰ It is possible but not certain that the monk on the right side of the founder's representation could be Parthenios because of its position under the icon of the Virgin.

⁸¹ See, indicatively, the portable icons of the Panaghia Portaitissa at the Monastery of the Panaghia at Korneofolia near the River Evros (mid-18th cent.) and the Christ Pantokrator in St. George's Chapel in the kellion of St. George at Karyes (mid-18th cent.) (MONK PATAPIOS OF KAFSOKALYVIA 2010: figs. 92 and 104 respectively).

⁸² See for example the portable icon by St. Gerasimos (1797) in the church of St. Gerasimos at Agrilias on Cephalonia (MOSCHOPoulos 1996, fig. 303).

despite the existence of prototypes, certain details reveal Constantine's capabilities as a painter and the possibility that he learned his trade in an environment familiar with Western painting. Indeed, in the portrayal of two kneeling figures in the scene depicting Chapter 13 of the Book of Revelation (fig. 7), one may discern a free but serious attempt to portray the sumptuous clothing of the Western European bourgeoisie of the time (PENDERGAST – PENDERGAST 2004: 551f., figs. on pp. 552 and 556). Also characteristic here is his attempt to create an illusionistic perspective, following the example of Western models (*quadratura*)⁸³, in the depiction of the *Axion Estin* (fig. 1), where he positions the Holy Trinity at the centre of the cloister-vault, clearly visible from the other scenes, and gives it an illusionistic perspective. Also, in the depiction of the Zoodochos Pege (fig. 3), the intensity of feeling expressed in the bulging eyes of the sick people, the moment they drink or struggle to drink from the sacred spring, as well as the grotesque figures, suggest the influence of Western painting.⁸⁴ To the same tradition should be attributed the mass of grotesque vanquished and naked figures in the depiction of Chapter 19 of Revelation (fig. 8), whose bodies are rendered in a linear abstract manner, which intensifies and reaches a level of studied abstraction in the rendering of the mounted demons in the same scene. This style of execution does occur, albeit infrequently, in post-Byzantine paintings⁸⁵, although in this case it is not possible to identify the prototype.

These elements are combined with a landscape which lacks any attempt to create a three-dimensional perspective, with the exception of the depiction of the Zoodochos Pege, and also with a sense of opulence conveyed by the bold colours (red, blue, green and gold) both of the background and of the garments.

So far, on the basis of current research, it has not proved possible to identify any other works by Constantine. However, the already acknowledged special quality of his painting sets his work apart from all the other mural ensembles in Thessaly⁸⁶, while it is not possible to discern any common artistic starting-point with groups of painters like those of Kapesovo⁸⁷ or Samarina.⁸⁸ On the contrary, Constantine appears to have had knowledge and experience of, and therefore to have been influenced by, both contemporary painting workshops on Mount Athos and painters, such as those in Ionian Islands, in whose work exist a strong influence of the Western art. Finally, one should also note the ease with which he used and adapted at will works based on engravings or the Russian tradition, as well as the stylistic influences in his

⁸³ Indicative, though not comparable, examples can be seen in the following paintings: the fresco in Santa Maria di Piedigrotta, Capella Herrera, Naples (c. 1604–1605) (IOANNOU 2011: 273, pl. I), the work by Giulio Romano at the Palazzo del Te in Mantua, and the work by Pietro da Cortona at the Palazzo Barberini in Rome (STUKENBROCK – TOPPER 2000: figs. on pp. 784 and 711, respectively).

⁸⁴ See, for example, the figures in the Last Judgement by Michelangelo in the Sistine Chapel (HEUSINGER – MANCINELLI 1973: fig. on p. 91) and in works by Jerome Bosch (EEMANS 1968: pls. 2–3). Cf. a similar rendering of the faces in 18th-century portable icons from Corfu (see, indicatively, the depiction of St. Mary of Egypt taking Holy Communion and the Virgin Mary in the Crucifixion scene at the Church of the Panaghia ton Xenon on Corfu – unpublished portable icons).

⁸⁵ See the portable icons depicting the Second Coming by George Klontzas on Corfu (VOKOTOPoulos 1990: 63–66, pl. 153) and on Patmos (triptych) (CHATZIDAKIS 1995: 107–108, pl. 44). Cf. the portable icon by Kavertzas in the Greek Institute of Venice (CHATZIDAKIS 1962: 88–90, pl. 45).

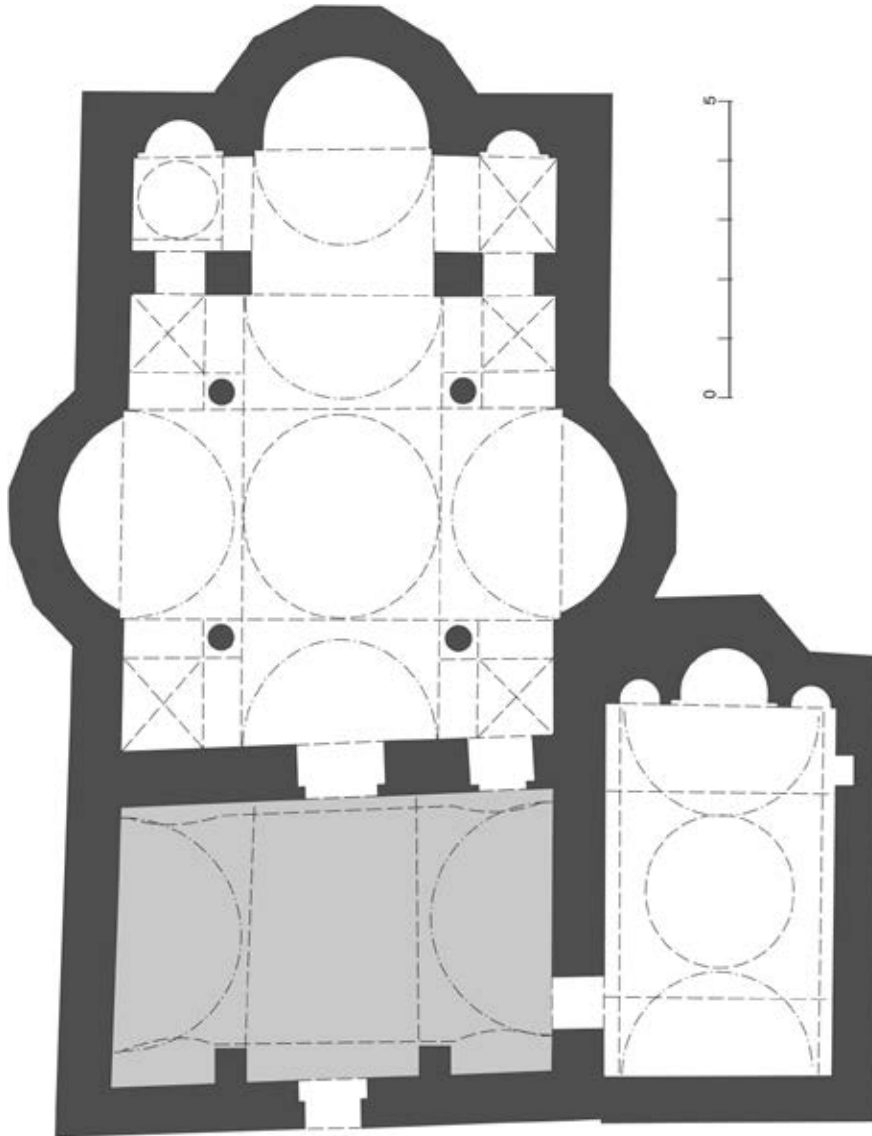
⁸⁶ For the wall paintings of 18th century in Thessaly, Central Greece, see TSIOURIS 2013, 18ff.; id. 2008: 23f.; id., 2007, 347–376; TRIVIZA 2007: 321–346.

⁸⁷ For the Kapesovite painters see CONSTANTIOS 2001.

⁸⁸ On the painters of Samarina village see PAPAGEORGIOU 2010: 44 f., TSIOURIS 2004, 161–193.

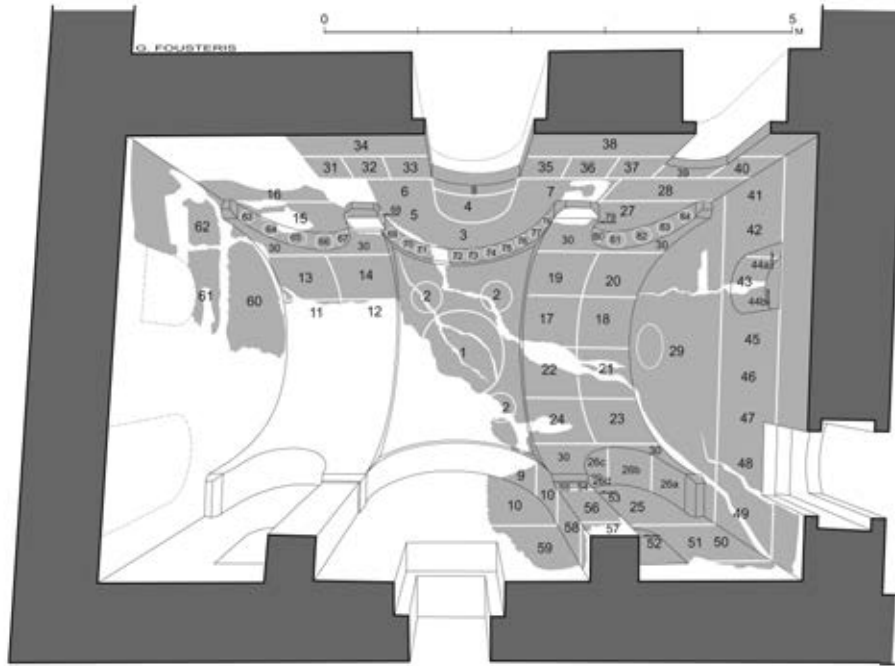
* SOME REMARKS ON THE WALL-PAINTINGS IN THE LITE...

painting of various works from the Romanian painting tradition.⁸⁹ All these elements make Constantine's work unique, set it apart from almost all other contemporary mural works and testify to a highly capable painter who strikes a balance between the increasing influence of the Western painting tradition and preserving the main features of Byzantine painting.



Plan I. Petra Monastery. Katholikon.

⁸⁹ POPA – IANCOVESCU – NEGRĂU-BEDROS 2008. Also, see, indicatively, the wall-paintings in the patriarchal chapel in Bucharest (ȘTEFANESCU 1932: pls. 95–96) and in the Govora Monastery (ȘTEFANESCU 1928: 58–59, pl. V 1–2).



Plan II. Petra Monastery. Katholikon. Lite.

- | | | |
|---|-----------------------------------|---|
| 1. Holy Trinity | 27. The Apocalypse Ch. 19 | 57. Founder |
| 2. Axion Estin | 28. The Apocalypse Ch. 20 | 58. Unidentified saint |
| 3. Epi Soi Chairei (In Thee Rejoiceth) | 29. Theotokos Zoodochos Pege | 59. Saint Isaias |
| 4. Virgin with the Child (Epi Soi Chairei) | 30. Orchestra of the Angels | 60. The Transfer of the Ark |
| 5. Annunciation (Epi Soi Chairei) | 31. Unidentified saint | 61. The Death of Absalom |
| 6. The Expulsion of Adam and Eve from Paradise (Epi Soi Chairei) | 32. Unidentified saint | 62. Unidentified scene |
| 7. The Adoration of the Magi (Epi Soi Chairei) | 33. Virgin with the Child | 63. Unidentified saint (medallion) |
| 8. Inscription | 34. Founders | 64. Unidentified saint (medallion) |
| 9. Prophet (?) | 35. Jesus Christ | 65. Unidentified saint (medallion) |
| 10. Theotokos Tree of Jesse | 36. Saint John the Baptist | 66. Saint Matthias (medallion) |
| 11. The Apocalypse. Undefined scene | 37. Unidentified saint | 67. Saint Barnabas (medallion) |
| 12. The Apocalypse. Undefined scene | 38. Founders | 68. Saint Thomas the Apostle (medallion) |
| 13. The Apocalypse Ch. 1 | 39. Inscription | 69. Saint Andrew the Apostle (medallion) |
| 14. The Apocalypse Ch. 4 | 40. Saint Athanasius the Athonite | 70. Saint Luke the Apostle (medallion) |
| 15. The Apocalypse Ch. 17 | 41. Saint Barlaam | 71. Saint Paul the Apostle (medallion) |
| 16. The Apocalypse Ch. 18 | 42. Saint Josaphat | 72. Saint Peter the Apostle (medallion) |
| 17. The Apocalypse Ch. 9 | 43. The Judgement of Solomon | 73. Saint John the Evangelist (medallion) |
| 18. The Apocalypse Ch. 10 | 44. a-b. Unidentified scene | 74. Saint Mark the Evangelist (medallion) |
| 19. The Apocalypse Ch. 11 | 45. Saint Martinianos | 75. Saint Simon the Apostle (medallion) |
| 20. The Apocalypse Ch. 12 | 46. Saint Akakios | 76. Saint Bartholomew the Apostle (medallion) |
| 21. The Apocalypse Ch. 13 | 47. Saint Antiochus | 77. Saint Philip the Apostle (medallion) |
| 22. The Apocalypse Ch. 14 | 48. Saint Nei(los) | 78. Unidentified saint (medallion) |
| 23. The Apocalypse Ch. 15 | 49. Saint Paul of Thebes | 79. Unidentified saint (medallion) |
| 24. The Apocalypse Ch. 16 | 50. Abba Zosimas | 80. Undefined saint (medallion) |
| 25. The Apocalypse Ch. 21 | 51. Saint Mary of Egypt | 81. Saint Prochorus (medallion) |
| 26. The Vita of Saint Philotheos of Dionysiou Monastery (Mount Athos) | 52. Saint Makarios of Rome | 82. Saint Ioustos (medallion) |
| | 53. Saint Mark | 83. Saint Evodos (medallion) |
| | 54. Unidentified saint | 84. Unidentified saint (medallion) |
| | 55. Unidentified saint | |
| | 56. Unidentified saint | |

BIBLIOGRAPHY

- ALIPRANTIS, Theologos. *Ο λειτουργικός ύμνος «Επί σοι Χαίρει Κεχαριτωμένη πάσα η κτίσις...» σε φορητές εικόνες κρητικής τέχνης (The liturgical hymn "In Thee Rejoiceth..." in portable icons of Cretan School)*. Thessaloniki: Melissa, 2000.
- ARGYRIOU, Astérios. *Les exégèses Grecques de l'Apocalypse à l'époque Turque (1453–1821). Esquisse d'une historique des courants idéologiques au sein du peuple Grec asservi*. Thessaloniki: Etaireia Makedonikon Spoudon, 1982.
- ASPRA-VARDAVAKI, Maria. *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον κώδικα Garrett 13. (The Garret 13 miniatures of the Akathistos Hymn)* Princeton, Athens: Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρεία n. 123, 1992.
- BALTOYIANNI, Chrysanthi. *Εικόνες. Συλλογή Δημητρίου Οικονομοπούλου (Icons. Demetrios Oikonomopoulos Collection)*. Athens: Δελής, 1985.
- CHATZIDAKIS, Manolis – Dimitrios Sofianos. *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και Τέχνη (The Great Meteoron. History and Art)*. Athens: Interamerican, 1990.
- CHATZIDAKIS, Manolis. *Icones Grecques a Venise*. Bibliotheque de l' Institute Hellenique d' Etudes Byzantines et Post – Byzantines de Venice – no. 1, Venice 1962.
- CHATZIDAKIS, Manolis. *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1453–1830) (Greek painters after the Fall, 1453–1830)*. v. 1, Athens: The National Hellenic Research Foundation, 1987.
- CHATZIDAKIS, Manolis. *Εικόνες της Πάτμου (Icons of Patmos)*. Athens: National Bank Of Greece Cultural Foundation (MIET), 1995.
- CHATZIDAKIS, Manolis. *Les Icones Byzantines et Postbyzantines*. Beyrouth: Lumieres de l' Orient Chretien. Icones de la Collection Abou Adal, 1997.
- CHATZIDAKIS, Nano. «Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων. Έργο έλληνα ζωγράφου της πρώιμης Αναγέννησης». ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη ("The Adoration of the Magi. An icon by a Greek painter of the early Renaissance", EFROSYNON, volume dedicated to Manolis Chatzidakis), v. 2, Athens: Archaeological Receipts Fund, 1992, 713–739.
- CHATZIDAKIS, Nano. *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη (Icons, the Velimezis Collection, Catalogue Raisonne)*. Athens: Benaki Museum, 1997.
- CONSTANTIOS, Dimitrios. *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στην Ήπειρο του 18^{ου} και το α' μισό του 19^{ου} αιώνα (An approach to the works of painters from Kapesovo in Epiros. A contribution to the study of ecclesiastical painting in Epiros in the 18th and 1st half of the 19th century)*. Athens: Archaeological Receipts Fund, 2001.
- CUTLER, Anthony. "The Apocalypse Icon in the Byzantine Museum, Athens." *Studies in Memory of David Talbot Rice*, Edinburgh University Press 1975, 94–112.
- DAVIDOF, Dinko. *Srpska Grafika XVIII Veka*. Novi Sad: Matica Srpska, 1978.
- DIMITRAKOPOULOS, Photios. *Αρσένιος Ελασσόνας (1550–1626). Βίος και έργο. Συμβολή στη μελέτη των μεταβυζαντινών λογίων της Ανατολής (Arsenius of Elassona (1550–1626). Life and work. Contribution to the study of post-Byzantine scholars of the East)*. Athens: Imago, 1984.
- DIONYSIOS OF FOURNA, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης (Hermeneia of the art of painting)*, 1st ed. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Athens 1909, reprint Spanos Editions, Athens 1997, 209–11, 136.
- DOUKHOVSKOY, Vladimir. *Icones Grecques et Russes*. Paris: Galerie Nikolenko, 1975.
- DUFRENNE, Suzy. *L' illustration des psautiers Grecs du Moyen Age, I, Pantocrator 61, Paris Grec 20, British Museum 40731*. Bibliothèque des Cahiers Archéologiques n. I, Paris 1966.
- EEMANS, Mark. *La peinture Flamande de la renaissance*. Bruxelles: Editions Meddens, 1968.
- FABIAN, Claudia – Jürgen Schefzyk (ed.). *Die Ottheinrich-Bibel: das erste illustrierte Neue Testament in deutscher Sprache; Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 8010*. Begleitbuch zu den Ausstellungen anlässlich der Zusammenführung der Ottheinrich-Bibel im Jahre 2008 (Bayerische Staatsbibliothek, 9. Juli bis 10. August 2008). Luzern: Faksimile-Verlag, 2008.
- GARIDIS, Miltos. *Études sur le Jugement Dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie – esthétique*. Thessaloniki: Etaireia Makedonikon Spoudon, 1985.
- GARIDIS Miltos – Athanasios Paliouras. *Monasteries of the Island of Ioannina*. Ioannina: Ioannina Island Monasteries, 1993.
- GOULLOULIS, Stavros. *Πίχα Ιεσσαί: Ο σύνθετος εικονογραφικός τύπος (13^{ος}-18^{ος} αι.). Γένεση, ερμηνεία και εξέλιξη ενός δυναστικού μύθου ("Tree of Jesse": The complex historiated type (13th–18th century): Genesis, interpretation and evolution of a dynastic myth)*. Thessaloniki: Byzantine Research Centre, 2007.

- HENDERSON, George. "An Apocalypse Manuscript in Paris: B.N. MS Lat. 10474." *The Art Bulletin* 52 (1970): 22–31.
- HEUSINGER, Lutz – Fabrizio Mancinelli. *The Sistine Chapel*. London: SCALA, 1973.
- HUBER, Paul. *Η Αποκάλυψη στην τέχνη Δύσης και Ανατολής (The Apocalypse in the art of West and East)*. Athens: Tzaferis, 1995.
- HUYSMANN, Joris-Karl – Eberhard Ruhmer. *Grünwald. The Paintings*. New York: Phaidon, 1958.
- IOANNOU, Panayotis. *Belisario Corenzio: La vita e le opere*. Iraklio – Venezia: Crete University Press, 2011.
- JEFFREYS, Michael. "The nature and Origins of the Political Verse", *D.O.P.* 28 (1974): 141–195.
- KAKAVAS, George. *Dionysios of Fourná; Artistic Creation and Literary Description*. Leiden: Alexandros Press, 2008.
- KARAKATSANI, Agapi. *Εικόνες. Συλλογή Γεωργίου Τσακυρόγλου (Icons. Georgios Tsakyroglou Collection)*. Athens: Melissa, 1980.
- KATSIOTI, Angeliki. *Ο εικονογραφικός κύκλος της Αποκάλυψης στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ασκληπιείο της Ρόδου (1676–7) (The Iconographic Cycle of the Apocalypse in the Church of the Dormition of the Virgin at Asklipio, Rhodes (1676–7))*. Athens: Academy of Athens, 2011.
- LAMBAKIS, George. *Οι Επτά Αστέρεις της Αποκαλύψεως. Ήτοι ιστορία, ερείπια, μνημεία και νυν κατάστασις των επτά εκκλησιών της Ασίας Εφέσου, Σμύρνης, Περγάμου, Θυατείρων, Σάρδεων, Φιλαδελφείας και Λαοδικείας, παρ' ή Κολοσσαί και Ιεράπολις (The Seven Stars of Revelation. That is, history, ruins, monuments and current condition of the seven churches of Asia Ephesus, Smyrna, Pergamus, Thyatira, Sardis, Philadelphia and Laodicea, despite Colossae and Hierapolis)*. Thessaloniki: Pournaras, 1995².
- LASSUS, Jean. *L' illustration Byzantine du Livre des Rois. Vaticanus Graecus 333*. Bibliothèque des Cahiers Archéologiques n. IX, Paris 1973.
- LIVA-ΧΑΝΘΑΚΗ, Thetis. *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*. Ioannina: Ίδρυμα Μελετών Ιονίου και Αδριατικού Χώρου n. 6 (*The wall paintings of Dilios monastery, Ioannina: Foundation for Studies of the Ionian and Adriatic Area n. 6*), 1980.
- LUCCHESI-PALLI, Elisabetta. "Testament Altes. III. Ostchr. Kunst. A. Quellen." *L.C.I.* 4 (1972): 274–284.
- MANTAS, Apostolos. "The iconographic subject "Christ the Vine" in Byzantine and Post-Byzantine Art." *DchAE* 24 (2003): 347–360.
- ΜΕΔΑΚΟΝΙĆ, Dejan. "Theotokos «Ζωοδόχος Πηγή» dans l' art Serbe." *Z.R.V.I.* 59 (1958): 203–218.
- MILLET, Gabriel. *Monuments de l' Athos, I les peintures*. Paris: Ernest Leroux, 1927.
- MOSCHOPOULOS, George [ed.]. *Cephalonia: A Great Museum. Ecclesiastical Art*. Vol. 3, Argostoli: Local Historic Archives – Cephalonia, 1996.
- MOSES AGIOREITES. *Άγιοι του Αγίου Όρους (Saints of Mount Athos)*. Thessaloniki: Mygnonia, 2007.
- MOURIKI, Doula. "Αι Βιβλικαί προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά." (*"The Bible prefigurations of the Virgin in the dome of the church of Perivleptos at Mistra"*) *ADelt* 25, vol. 1, *Μελέτες* (1970): 217–251.
- MYLONA, Zoe. *Μουσείο Ζακύνθου (The Museum of Zakynthos)*. Athens: Archaeological Receipts Fund, 1998.
- MYLONAS, Pavlos. "Η Μονή Πέτραις στη νότια Πίνδο." *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση ("The Monastery of Petra on southern mount Pindus", Churches in Greece 1453–1850)*. Vol. 2 (1982): 121–137.
- MYSLIVEC, Josef. "Les hymnes liturgiques considerés comme sujets d' icônes." *Byzantinoslavica* 3 (1931): 462–499.
- PAISIDOU, Melina. *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα στους ναούς της Καστοριάς Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας (Les peintures murales du XVII^e siècle dans les églises de Castoria: Contribution à l' étude de la peinture, monumentale dans la Maqédoine occidentale)*. Athens: Archaeological Receipts Fund, 2002.
- PALIOURAS, Athanasios – Ioannis Tavlakis. "Άλλες εικόνες του 17^{ου} αιώνα." *Κειμήλια Προτάτου ("Other icons of 17th century", Memorabilia of Protaton)*. Vol. 2. Mount Athos: Agioritiki Estia, 2004: 200–279.
- PALIOURAS, Athanasios. "Αποκάλυψη. Από τους Δυτικούς χαρακτες στην εικαστική έκφραση των τοιχογραφιών του Αγίου Όρους." Πρακτικά Συμποσίου 1900ετηρίς της Αποκαλύψεως Ιωαννου, Athens 1999, 417–447 (= A. Paliouras, *Μεταβυζαντινή ζωγραφική ("Revelation. From the West engravers in visual expression of the murals of Mount Athos" Proceedings of the Symposium for the 1900 years from the Apocalypse of John (= A. Paliouras, Μεταβυζαντινή ζωγραφική))*). Ioannina: University of Ioannina, 2000: 215–246).
- PALLAS, Dimitrios. "Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή. Εικονογραφική ανάλυση και ιστορία του θέματος." (*"The Virgin Zoodochos Pege. Iconographic analysis and history of the subject"*) *ADelt* 26 (1971), Μέρος Α' – Μελέται: 201–224.

- PAPAGEORGIOU, Nikolaos. *To καθολικό της Αγίας Παρασκευής και ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας Γρεβενών (The katholikon of Saint Paraskevi and the church of the Metamorphosis in Samarina, Grevena)*. Thessaloniki: Byzantine Research Centre, 2010.
- PAPASTRATOU, Dori. *Χάρτινες Εικόνες (Paper Icons)*. Athens: Papastratos AVES, 1986.
- ΠΑΡΟΥΛΙΑ, Vasilike. “Die Vita des Heiligen Philotheos vom Athos.” *Südost Forschungen* 27 (1963): 259–80 (= Ο βίος του Αγίου Φιλοθέου του Αθωνίτη, Από τον αρχαίο στο νεότερο πολυμερισμό (*The Life of St. Philotheos the Athonite: From the ancient to the newest polymerization*)). Vol. 2, Thessaloniki: Vaniias Editions, 2006, 107–31).
- PARCHARIDOU-ANAGNOSTOU, Magdalini. “Η απεικόνιση του κεφ. Ι΄ της Αποκάλυψης στη Μονή Κοσίνιτσας. Παρατηρήσεις στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία της Έμπνευσης.” (*“The depiction of the Apocalypse, cap. 10th in the monastery of Kosinitsa. Observations in byzantine and post-byzantine iconography of Salvation”*) 3rd Scientific Meeting: *Drama and its Environs. History and Culture*. Vol. 1, Drama 2002: 147–176.
- PASALI, Afroditi. *Ναοί της Επισκοπής Δομενίκου και Ελασσόνας. Συμβολή στη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική (Churches of the Bishorpic of Domenikon and Elasson. A contribution to post-byzantine architecture)*. Thessaloniki: Centre of Byzantine Recherche, 2003.
- ΜΟΝΚ ΡΑΠΑΙΟΣ OF ΚΑΦΣΟΚΑΛΥΒΙΑ. *Όσιος Παρθένιος ο Σκούρτος, ο εκ Φουρνά των Αγραφών. Ο βίος και το ζωγραφικό του έργο (“Saint Parthenius Skourtos from Fourná of Agrafa. The life and his paintings”)*. Athens: Πανευρυτανική Ένωση, 2010.
- PENDERGAST, Sara – Tom Pendergast. *Fashion, Costume and Culture: Clothing, Headwear, Body Decorations and Footwear through the Ages*. Vol. 3; *European Culture from the Renaissance to the Modern Era*. New York: Thomson-Gale, 2004.
- PILLAT, Cornelia. “Quelques aspects du thème de l’Apocalypse dans la peinture de la Valachie du XVIIIe siècle.” *Revue Romaine de Histoire de l’Art* 10 (1973): 165–204.
- POPA, Corina – Ioana Iancovescu – Elisabeta Negrău – Vlad Bedros. *Repertoriul picturilor murale Brâncovenesti. Județul Vâlcea*. V. 1–2. Bucharest: Unarte, 2008.
- PRASCHKOV, Ljuben. *Čarkvata Rozdestivo Christovo v Arbanasi*. Sofia: Bulgarski Hudozhnik, 1979.
- RIGOPOULOS, Ioannis. *Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η Φλαμανδική χαλκογραφία (The icon painter Theodore Poulakis and the Flemish engraving)*. Athens: Grigoris Publications, 1979.
- RIGOPOULOS, Ioannis. “Ο Θεόδωρος Πουλάκης και ο κύκλος της Αποκαλύψεως.” *Αρχαιολογία και Τέχνες (“Theodoros Poulakis and the cycle of the Revelation”, (Archaeology and Arts))* 56 (1995): 102–106.
- RIGOPOULOS, Ioannis. “Εικόνες της Αποκαλύψεως του Θεόδωρου Πουλάκη και τα φλαμανδικά τους πρότυπα. Νεότερη έρευνα”. *ΑΦΙΕΡΩΜΑ στον Καθηγητή Μίλτο Γαρίδη (1926–1996) (“Icons of the Revelation and their flemisch prototypes. Recent research”, TRIBUTE to professor Miltos Garidis (1926–1996)*. V. 2, Ioannina: University of Ioannina, 2003: 607–622.
- RIGOPOULOS, Ioannis. *Εικόνες της Ζακύνθου (Icons of Zakynthos)*. Vol. 2. Athens: Eptalofos, 2006a.
- RIGOPOULOS, Ioannis. *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική (Flemish influences in post-Byzantine painting)*. Vol. 2, Athens: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων (*Athens: Syllogos pros Diadosin Ofelimon Vivlion*), 2006b.
- SDROLIA, Stavroula. *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγραφών του 17^{ου} αιώνα (Wall paintings of the Petra monastery at Katafygi, district of Karditsa and the mural paintings of the Agrapha region in the 17th century)*. Volos: Archaeological Institute of Thessalian Studies, 2012.
- SMIRNOVA, Engelina. “Two late 15th – Early 16th Century Icons from the Four-Part Series “Axion Estin...”” *DhAE* 32 (2011): 95–104.
- SOLTIC, Jorie. “The Πολιτικός στίχος poetry as reliable evidence of linguistic phenomena.” *BZ* 106/2 (2013): 811–842.
- ȘTEFANESCU, Ioan. *Contribution à l’étude des peintures murales Valaques (Transylvanie, district de Vâlcea, Târgoviste et région de Bucarest)*. Paris: Librairie orientaliste P. Geuthner, 1928.
- ȘTEFANESCU, Ioan. *La Peinture religieuse en Valachie et Transylvanie. Depuis les origines jusqu’au XIX siècle*, Album. Paris: Librairie orientaliste P. Geuthner, 1930.
- STUKENBROCK, Christiane – Barbara Töpfer. *1000 Masterpieces of European Painting from 1300 to 1850*. Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft, 2000.
- STYLIANOU, Andreas. “The Communion of St. Mary of Egypt and her Death in the Painted Churches of Cyprus.” *XIV^e C.I.E.B. (Bucarest 6 – 12 Septembre 1971)*, v. III, Bucarest 1976: 435–441.
- ΤΑΦΡΑΛΙ, Oreste. *Monuments Byzantins de Curtea de Arges*. Atlas, Paris: Librairie orientaliste P. Geuthner, 1931.

- THE ILLUSTRATED BARTSCH 19 (p. 1). *German Masters of the Sixteenth Century. Virgil Solis: Intaglio Prints and Woodcuts*. Ed. Jane S. Peters. New York: Abaris Books, 1987.
- THIERRY, N. “Sur une icône inédite de la Vierge Source de Vie.” *DchAE* 22 (2001): 333–340.
- TRIANAFYLLOPOULOS, Dimitrios. “Αποκαλύψεως οράματα στην Κύπρο, ιστορική πραγματικότητα και εσχατολογική προοπτική.” (*Visions of Revelation in Cyprus. Historical reality and eschatological perspectives.*) *Kypriakai Spoudai* 54–55 (2000–2001): 385–428.
- TRIVIZA, Eleni – Styliani. “Παρατηρήσεις στον τοιχογραφικό διάκοσμο του Ι. Ν. Αγίου Δημητρίου στον Πλάτανο Τρικάλων (1765).” (*Observations on the wall-paintings of Saint Dimitrios church in Platanos of Trikala (1765)*) *Trikalina* 27 (2007): 321–346.
- TSIGARAS, George. *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος από την Κορυτσά: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752–1783)*. (The painters Konstantinos and Athanasios from Korytsa: Their works at Mount Athos (1752–1783)) Athens: Alta Grafico, 2003.
- TSIMPOUKIS, George. *Η Αποκάλυψη του Ιωάννη στη μνημειακή ζωγραφική του Αγίου Όρους*. (The Revelation of John in the monumental painting of Mount Athos) Athens: Bookstars – Free Publishing, 2013.
- TSIOURIS, Ioannis. “Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του Καθολικού της Ιεράς Μονής Αγίων Αποστόλων Κλεινοβού Καλαμπάκας (1784–1808/1820).” (*The mural decoration in the katholikon of the Monastery of the Holy Apostles at Kleinovo near Kalambaka (1784–1808/1820)*) *Trikalina* 24 (2004): 161–193.
- TSIOURIS, Ioannis. “Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της Τράπεζας της Ιεράς Μονής Δουσίκου Τρικάλων (1727).” (*The mural decoration in the refectory of the Dousikon Monastery near Trikala (1727)*) *Trikalina* 27 (2007): 347–376.
- TSIOURIS, Ioannis. *Οι τοιχογραφίες της Μονής Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας (1758) και η μνημειακή ζωγραφική του 18^{ου} αιώνα στην περιοχή των Αγράφων (The wall-paintings at the Monastery of the Holy Trinity at Drakótrypa (1758) and 18th-century monumental painting in the Agrapha region)*. Athens: Ellinika Grammata, 2008.
- TSIOURIS, Ioannis. “Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Γεωργίου Λεύκης Καρδίτσας.” Πρακτικά 3^{ου} Αρχαιολογικού Έργου Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας (*The Murals of the Church of Saint George at Lefki, Karditsa*), *Proceedings of the 3rd Archaeological Meeting of Thessaly and Central Greece*, (Volos 12–15/3/2009) (Volos 12 – 15/3/ 2009). v. 1, Volos 2012, 649–662.
- TSIOURIS, Ioannis. “Artistic Trends and Aesthetic Approches in 18th Century Monumental Painting. The Case of Thessaly.” *Problemi na Izkustvoto* (2/2013): 18–25.
- VELMANS Tania. “L’ iconographie de la «Fontaine de Vie» dans la tradition Byzantine a la fin du Moyen Age.” *Synthronon. Art et Archeologie de la fin de l’Antiquite et du Moyen age*. Bibliotheque des Cahiers Archeologiques II, Paris 1968.
- VOCOTOPoulos, Panayotis. *Εικόνες της Κέρκυρας (Icons of Corfu)*. Athens: National Bank Of Greece Cultural Foundation (MIET), 1990.
- VOCOTOPoulos, Panayotis. “Ιδιομορφίες στη διακόσμηση των κερκυραϊκών τέμπλων.” (*Peculiarities in the decoration of Corfiot iconostasis*) *Kefalliniaka Chronika* 5 (1986): 149–152.
- WILLOUGHBY, Harold & Cadman – Colwell, Ernest. *The Elizabeth Day McCormick Apocalypse*. Vols. 1–2, Chicago: University Of Chicago Press, 1940.

Јоанис Циурис

НЕКА ЗАПАЖАЊА О ЗИДНИМ СЛИКАМА НА УНУТРАШЊОЈ ПРИПРАТИ КАТОЛИКОНА У МΑΝΑΣΤΙΡУ ПЕТΡΑ (1789)

Резиме

Зидне слике на унутрашњој припрати католикона у Манастиру Петра је насликао сликар Константин и оне датирају из 1789. године. Иконографски програм укључује, између осталог, приказивање Апокалипсе и, што је јединствено, приказ живота Светог Филотеја од Дионизија. Мурална декорација се истиче у односу на друге радове из XVIII века због сликарове еклектичности, разноликих извора инспирације и њиховог уклапања у стилистички јединствену целину, што сведочи о постојању креативне силе у сликарству касног XVIII века.

Кључне речи: монументално сликарство XVIII века, сликар Константин, Манастир Петра, Дионизије из Форне, Христовор Жефаровић, Апокалипса.

PASCHALIS ANDROUDIS

Aristotle University of Thessaloniki, Department of History and Archaeology
archaio22@gmail.com
and

ANASTASIA G. YANGAKI

National Hellenic Research Foundation, Institute of Historical Research
Оригинални научни рад / Original scientific paper
yangaki@ie.gr

A Fragment of the “Pula type” of lustreware immured at the exonarthex of the Katholikon of the Monastery of Hilandari (Mount Athos peninsula)

The Katholikon of the monastery of Hilandari on Mount Athos, reconstructed by the Serbian king Milutin, is one of the masterpieces of Late Byzantine and Serbian church architecture. Built as a developed cross-in-square church with a central dome resting on four columns and lateral conchs, it has a large narthex with two domes. Later on, an exonarthex (outer narthex) was added to the west of the narthex (ĆURČIĆ 1971: 333–344; NENADOVIĆ: 1974, 87–152; MANGO 1976: 178–179; ĆURČIĆ 1978: 14–15; BOGDANOVIĆ, DJURIĆ, MEDAKOVIĆ 1978; KORAĆ 1978: 75–98; MYLONAS 1985: 66–83; MYLONAS 1986: 7–38; BOŠKOVIĆ 1989: 91–99; BOŠKOVIĆ 1992; NENADOVIĆ 1997: 59–124; KORAĆ 1998a: 145–152; KORAĆ 1998b: 159–160; ŠUPUT 1998a: 153–158; ŠUPUT 1998b: 161–164; MARKOVIĆ, HOSTETER 1998: 201–220; ĆURČIĆ 2000: 477–487; ĆURČIĆ 2005: 18–37; ĆURČIĆ 2010: 597 654–655, 664, 669, 674, 682). The church of Milutin was erected, according to the results of the last researches, either between 1300 and 1303, or between 1306 and 1311 (MARKOVIĆ, HOSTETER 1998: 201–220). The outer narthex, built around 1380 by the Serbian prince Lazar Hrebeljanović (1371–1389), has two bays stretching from East to West and another three in width, with a central dome. It is distinguished by its decorative painted façades and its architectural sculpture which belong to the “Morava decorative scheme”. These early Morava decorative motifs include coat-of-arms, rosettes, window frames and painted ornaments (NENADOVIĆ 1974: 94, 98; ŠUPUT 1998a: 153–158). According to Professor V. Korać the outer narthex served as a model for the outer narthexes in the katholika of the monasteries of Ravanica and Manasija in Serbia (KORAĆ 1998b: 159). Unlike other scholars Professor S. Ćurčić suggested a rather earlier date for the exonarthex (*circa* 1350) (ĆURČIĆ 2000: 477–487; ĆURČIĆ 2005: 18–37; ĆURČIĆ 2010: 655), which is not in accordance with the use of prince Lazar’s coat-of-arms (a western-style helmet) in a medallion in the marble panel of the south bifore (BOGDANOVIĆ, DJURIĆ, MEDAKOVIĆ 1978: 118, fig. 6).



Fig. 1. The Katholikon of the Monastery of Hilandari from the South-west (photo: P. Androudis)



Fig. 2. Detail of the façade of the outer narthex of the Katholikon of the Hilandari Monastery, where the immured fragment is shown (photo: P. Androudis)

Our study aims to present an unusual object that is still immured at the South side of the South-west façade of the exonarthex of Hilandari (fig. 1, fig. 2, fig. 3). It is a fragment from the bottom of an open vessel, probably a bowl, decorated with a combination of cobalt blue and lustre¹. Most of it rests on a stone which has been appropriately carved to match the fragment's form (fig. 3). Glazed vessels immured in the façades of churches, the so-called *bacini*, were well diffused, mostly in Italy, but also in Greece, where the practice is noted since the middle-byzantine period (BERTI, TONGIORGI 1981; VELENIS 1984: 194, 195, note 1, 267, 270; TSOURIS 1988: 113–116, pl. 3; ATTI 1993; TSOURIS 1996: 614, 620–621; YANGAKI 2010: 827, 837–839; YANGAKI 2013a: 375–384).

The fragment of the Hilandari monastery (fig. 4) belongs to the lustreware production of the Iberian peninsula. The majority of the lustreware pottery found to date in Greece belongs to the mature phase of Valencian production, forming part of the “mature Valencian lustrewares” category also known as “Loza dorada clásica” or “estilo clásico” (LERMA et al. 1986: 194, 196, 199, 201; MARTÍ 1994: 5 fig. 1; GERRARD et al. 1995: 286; PAZ SOLER 1997: 59; YANGAKI 2013b: 287–326). Nevertheless, the fragment from the Hilandari Monastery belongs to

¹ Its dimensions are: 7 cm of width and 9 cm of length.

the “early Valencian lustrewares” (GERRARD et al. 1995: 285–286) and, more precisely, to the so-called “Pula type” of lustreware (BLAKE 1986: 365–407; BLAKE et al. 1992: 202–224; PAZ SOLER 1997: 155–157; RAY 2000: 50–51). This category, which is characterized mostly by open vessels bearing rich, mainly geometric, painted decoration is attributed to the workshops of the Valencia region and covers the period between the second or third quarter of the 14th century with a possible circulation into the beginnings of the next century (BERTI, TONGIORGI 1985: 14–15; BLAKE 1986: 372–375; BLAKE et al. 1992: 203–217; PAZ SOLER 1997: 156–157; RAY 2000: 51). In areas of Greece, vessels immured in the chapel of the Hagioi Anargyroi (THEOCHARIDIS 1996: 156 fig. 119; TSOURIS 1998: 5–14) and in the bell-tower in Vatopedi Monastery (on the Athos peninsula) (fig. 5), in the church of the Vlatadon Monastery (Thessaloniki) (PHILON 1985: 303–306, 312–313), in the church of the Dormition of the Virgin at Episkopi (Ano Volos) (ANDROUDIS 2007: 91–92; YANGAKI 2013b: 294 and note 43) and fragments from Rhodes (MICHAILIDOU 1994: 55–57, 136 no. 109) and Naxos (VIONIS 2012: 243, 289 N.vi.1, 391, fig. N.vi.1; YANGAKI 2013b: 294) are related to the “Pula type” of lustreware.

The fragment immured at Hilandari (fig. 4) forms part of the base of a bowl and has a reddish brown body and white tin-glaze, decorated in red-brown lustre and darkish blue. It bears at its centre a white medallion on a lustred background, with four lustred circles on the medallion and a large, blue circle encompassing the disc’s centre. Within the central, lustred circle is a small cross. Based on part of a similar discoid motif which is still visible on the body of the bowl, it is possible to suggest that the whole interior surface of the vessel was covered with similar motifs; a stylized type of lettering in reserve on the



Fig. 3. Detail, showing the way the fragment is immured (Hilandari Monastery) (photo: P. Androudis)

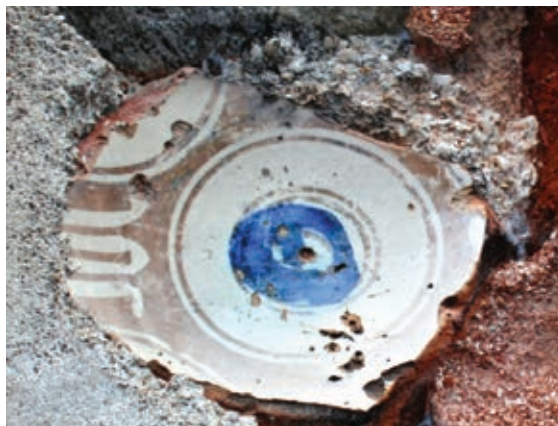


Fig. 4. The “Pula type” fragment from the outer narthex (Hilandari Monastery) (photo: P. Androudis)

lustred ground covers the in-between surface. While the motif of discs with lustred circles is not very usual in the late-Medieval lustred production of the Iberian peninsula, bowls or dishes with the same motif occur in Palermo (BLAKE 1986: 402 pl. 17, nos. 992–993), in Avignon (CARRU 1995: 68 no. 141), in Rougiers (DÉMIANS D'ARCHIMBAUD, LEMOINE 1980, 370–371 pl. VIII, 12), in the collection of the Victoria and Albert Museum (RAY 2000: 53–54 nos. 114–115) (fig. 6, second row) and a drug-jar (*albarello*) decorated on its body with the same medallions forms part of the collection of the Louvre Museum (SOUSTIEL 1985: 176–177 fig. 201). As for the letters occurring between the white medallions, they have similarities with the motifs on part of a vessel from the Victoria and Albert Museum (RAY 2000: 56, no. 123) and with those on a bowl, once immured on the chapel of the Palazzo Chiaramonte in Palermo (BLAKE 1986: 373, 402 pl. 17, no. 993). In fact, the example from Hilandari is almost identical, as to its form of decoration, to the bowl from this chapel, which is considered to belong to the “Pula type” of Iberian lustreware pottery (BLAKE 1986: 373, 402 pl. 17, no. 993). Furthermore, given that in some cases these discs are combined with stylized palm-leaves in reserve (RAY 2000: 53–54 nos. 114–115), the last feature common in Valencian lustrewares, the attribution of the base-fragment immured in Hilandari to the lustreware production of the area of Valencia and most precisely to the “Pula type” of lustreware seems secure². These vessels have been dated from after the middle of the 14th century and to the same period must be attributed the fragment from Hilandari. Additionally, discs rendered in blue on a white tin-glaze surface, dated to the first half of the 15th century and attributed to workshops in the area of Valencia, decorate drug-jars at the Victoria and Albert Museum (RAY 2000: 47–48 nos. 98–99) and at the Istituto Valencia of Don Juan (MARTÍNEZ CAVIRÓ 1982: 149 fig. 113). From the region of Greece it is interesting to note that a bowl with the same white medallions/disc motifs is found immured at the church of Theotokos in the village of Kapetaniana (Crete)³, where from an inscription occurs the date 1401 (GEROLA 1932–1940: 567; GALLAS, WESSEL, BORBOUDAKIS 1983: 328–329; GRATZIOU 2010: 56–57, 120 note 93, 131). The decoration of this vessel consists of discs on a lustred ground, similar to those on the fragment from Hilandari, combined with stylized palm-leaves rendered in reserve on the lustred ground. These stylized palm-leaves, related to the “Pula type”, find exact parallels on vessels immured at the churches of the Transfiguration of the Saviour and Christ Pantocrator of the Vlatadon Monastery (Thessaloniki) (PHILON 1985: 303–305, 316 fig. 1), of Santa Maria Novella in Marti (Pisa) (BLAKE 1972: 71, 93 fig. 12, 18) and of Santa Maria Maggiore (Rome) (BLAKE 1986: 401 nos. 14, 29), on vessels from Pula (BLAKE 1986: 378–379 nos. 2–3), and also on dishes from the collections of the Victoria and Albert Museum (RAY 2000: 52, 54, 56, 57), of the Louvre Museum (ROSE-ALBRECHT 2002: 85 OA 7592) and of the Musée des Beaux-Arts, in Lyon (ROSE-ALBRECHT 2002: 80 nos. D 544, D 637–85; TILLIARD 2002: 246–247 nos. D 544, D 637–85).

It should be stressed that the two examples from Hilandari and Kapetaniana find exact parallels, as to their form and decoration, in two *bacini* once placed on the chapel attached to Palazzo Chiaramonte (Palermo). The date ascribed to the construction of the chapel ranges

² For the attribution of vessels with similar motif to the “Pula type” of lustreware, see: RAY 2000: 51, 53–54 nos. 114–115.

³ The bowl is immured at the church of the Virgin Mary together with another four vessels, in a cruciform arrangement.

between 1370 and 1390 (BLAKE 1986: 373, 402 pl. 17, nos. 992–993). Thus, these three buildings, which are placed after 1370, offer a common “ceramic” horizon, forming a chronological *faciès* which should be further enriched and verified. Noteworthy is the fact that the rest of the vessels from the chapel of the Palazzo Chiaramonte together with another bowl from the church of the Virgin Mary in Kapetaniana can be closely matched to the “Pula type” examples found immured in two other Italian buildings, Santa Maria Maggiore in Rome and the convent of Santa Anna in Pisa, which were constructed after 1370 (BLAKE 1986: 373–374, 400 pl. 15, no. 618, 401 pl. 16, nos. 9, 31). In contrast, they have a restricted number of similarities with those “Pula type” pots immured in Italian churches dating from the second and the third quarter of the 14th century and decorated with radiating patterns consisting of several panels or with parallel, large bands, the main one consisting of close-set lustre grid placed within squares (BLAKE 1986: 372–374). The remarks of G. Berti and E. Tongiorgi should here be mentioned, since they consider that the *bacini* of Santa Maria Maggiore –a monument attributed to 1370–1380– should be seen as reflecting a point of transition in the lustreware production of the Iberian peninsula, since motifs of the “Pula type” in use earlier in the 14th century seem to become more elaborate later on (BERTI, TONGIORGI 1985: 22–23).

As for the “Pula type” examples of pottery from Hilandari (Athos peninsula, northern Greece) and Kapetaniana (prefecture of Herakleion, Crete), different historical conditions characterize the two regions at the end of the 14th century and the early 15th century; however the bowls enter into a general scheme, according to which by the end of the 14th century lustreware pottery from the Iberian peninsula begins to witness a diffusion in various regions of Greece (YANGAKI 2013b: 287–326). Regarding the related information from the Athos peninsula (see above), although it has been suggested, given the restricted, up until now, number of related evidence, that these objects should not be seen as the result of trade (TSOURIS 1998: 11), additional, even though limited, information from Thessaloniki, along with the fragment from Hilandari, speak in favor of the latter (MAKROPOULOU 1985: 270 BK4430, 304 pl. 4δ, ε; YANGAKI 2013b: 297 note 86, 298 note 92).

Given the position of the bowl in Hilandari at the exonarthex of the church, for which a date around 1380 can be posited (see above), and taking into consideration the chronological range of circulation of the “Pula type” of lustreware, it becomes obvious that the fragment was set in the wall of the outer narthex at its building stage⁴. It is interesting to note that –judging from the current condition of the fragment immured at Hilandari and given the fact that the form of the stone, on which most of its part rests, shows no traces of place for receiving the rest of the vessel– the main part of its body and all of its rim was broken off prior to its insertion in the wall. Its fragmentary nature is comparable with the “Pula type” *bacino* found in the church of the Vlatadon Monastery, since there, too, only a fragment of the original open vessel has been immured⁵ (PHILON 1985: 303–304, 316, fig. 1). It seems logical to suggest that the example from Hilandari has been in use for some time before its placement on the wall of the exonarthex.

⁴ On the whole problematic regarding the relations between the dating of the *bacini* and that of the respective churches, in general, see: NIKOLAKOPOULOS 1978: 11–12; TSOURIS 1988: 182; TSOURIS 1998: 9–10; YANGAKI 2013a: 381–382 and notes 25–26 (with additional bibliography).

⁵ In this case, the space made available by a frame consisting of vertical bricks leaves no doubt as to the fact that only a large fragment of the vessel was originally been placed in the wall.



Fig. 5. Vatopedi Monastery, chapel of the Hagioi Anargyroi, immured vessel (photo: P. Androudis)

This observation together with the particular position of the vessel, placed almost at the very end of the South-western corner of the outer narthex of the Katholikon of the monastery creates further thoughts as to its use/significance. In particular, according to studies regarding the positioning of *bacini* in churches in Greece (VELENIS 1984: 194, 270; TSOURIS 1988: 107–111; TSOURIS 1996: 617–619), these were mostly embedded either at the gables or at window tympana, or filling blind surrounding arches, immured next to grouped-type windows or accompanying arched surroundings of windows, occasionally having specifically designed frames, or in other cases taking arrangements of their own (YANGAKI 2010: 827–840; YANGAKI 2013a: 377), thus either following specific architectural elements or creating a free decorative synthesis. Particularly in Crete, the cruciform arrangement of immured vessels, mainly found at the western or the eastern part of the church, is the most frequent one (YANGAKI 2010: 827–840; YANGAKI 2013a: 377). In most of the above cases there is evidently “an obvious desire for symmetry” (TSOURIS 1998: 11). No such symmetry occurs regarding the fragment from Hilandari and its position does not indicate a planned design, as was the case in other monuments in Greece (TSOURIS 1988: 108–110; TSOURIS 1996: 617–618). In fact, its position is particularly awkward. The only concrete parallel for such an asymmetrical position is the “Pula type” bowl embedded in the apse wall in the Vatopedi chapel (TSOURIS 1998: 7–11) (fig. 5). Regarding that bowl Professor K. Tsouris has suggested that the bowl either initially formed part – together with other vessels – of a synthesis which has not survived, or that the position of this single piece was deliberate, since, given its position, it would have been more visible to passers by (TSOURIS 1998: 11). Regarding the bowl at the outer narthex of the Katholikon at Hilandari (fig. 2, 3), this last suggestion seems even more probable, since there is no evidence of other vessels having been immured at the specific place and the fragment’s position, next to the corner of the wall, also makes it highly improbable that there were initially additional pots. Furthermore, the fragment is immured at quite a low height – compared to the much more elevated position that most of the immured vessels usually have – thus it could have been easily visible from whoever entered the outer narthex from the door to the right of it; nevertheless, its small dimensions rather impeded visitors from noticing it. *Bacini* were primarily used to further enhance the external decoration of churches, as has been stressed by various researchers (BERTI, TONGIORGI 1983: 9, note 3; VELENIS 1984: 270; TSOURIS 1988: 107; BERTI 1993: 9; TSOURIS 1996: 603). However, given the previously mentioned characteristics of the *bacino* from Hilandari as to its position and its size, it is obvious that this particular example did not serve quite this purpose. Other interpretations are to be sought, in order to offer a better explanation as to its occurrence in the outer narthex. Rather than being considered as accidental, perhaps its use as a votive offering or as having a symbolic meaning could be taken into consideration, two

hypotheses that have also been put forward in other cases, as well (NIKOLAKOPOULOS 1978: 5–6; BERTI 1993: 9–10; TSOURIS 1996: 619; TSOURIS 1998: 11; YANGAKI 2010: 830).

Up until now, the “Pula type” of lustreware from the Valencia region has been found in a limited number of areas of Greece and is represented by a restricted number of examples (see above). As these rare examples imply, it occurs more often in northern Greece (Thessaloniki, Athos peninsula). Additionally, the fragment from Hilandari (fig. 3) shares in common with the vessel from the chapel of the Hagioi Anargyroi, in Vatopedi, the awkwardness of the position and with the example from the Katholikon of the Vlatadon Monastery, in Thessaloniki, the fragmentary nature of the examples prior to their insertion on the walls. Further examples are needed, before attempting any additional interpretation. Nonetheless, what derives from the above analysis is the emblematic use of these objects.



Fig. 6. On the second row of the caption: two fragments from dishes of the “Pula type” in the collection of the Victoria and Albert Museum (Museum numbers of the fragments of the picture, from left to right: C.829–1921, C.830–1921, C.828–1921 and C.566–1917; RAY 2000: 53–54, nos. 114–115; photo@Victoria and Albert Museum, London)

BIBLIOGRAPHY

- ANDROUDIS, Paschalis. “Ο ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Επισκοπή Άνω Βόλου και ο εντοιχισμένος γλυπτός του διάκοσμος.” *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* (“*The Church of the Dormition of the Virgin at Episkopi (Ano Volos) and its Sculptural Decoration.*” *Deltion of the Christian Archaeological Society*), period D, 28 (2007).
- ATTI. *XXVI Convegno Internazionale della Ceramica. “I Bacini murati medievali. Problemi e stato della ricerca”* (Albisola, 28–30 maggio 1993). Albisola: Centro Ligure per la Storia della Ceramica, 1993.
- BERTI, Graziella. “II. Problematiche relative allo studio dei “bacini”.” in: GELICHI, Sauro, Graziella Berti, Sergio Nepoti. “Relazione introduttiva sui bacini.” in: *ATTI. XXVI Convegno Internazionale della Ceramica. I Bacini murati medievali. Problemi e stato della ricerca*. Albisola, 28–30 maggio. Albisola: Centro Ligure per la Storia della Ceramica, 1993.
- BERTI, Graziella, Liana Tongiorgi. *I bacini ceramici medievali delle chiese di Pisa*. Roma: L’Erma Di Bretschneider, 1981.
- BERTI, Graziella, Ezio Tongiorgi. “Per lo studio dei bacini delle chiese di Pisa: Rassegna di recenti contributi alla storia della ceramica.” in: *Le ceramiche medievali delle chiese di Pisa. Contributo per una migliore comprensione delle loro caratteristiche del loro significato quale documento di storia*. (Biblioteca dell’ “Bollettino Storico Pisano” Collana Storica 25). Pisa: Pacini, 1983.
- BERTI, Graziella, Ezio Tongiorgi. *Ceramiche importate dalla Spagna nell’area pisana dal XII al XV secolo*. (Quaderni dell’insegnamento di archeologia medievale della facoltà di lettere e filosofia dell’Università di Siena). Firenze: Edizioni all’insegna del giglio, 1985.
- BLAKE, Hugo. “La ceramica medievale spagnola e la Liguria.” in: *Atti V Convegno Internazionale della Ceramica*. Albisola: Centro Ligure per la Storia della Ceramica, 1972.

- BLAKE, Hugo. "The Ceramic Hoard from Pula (prov. Cagliari) and the Pula type of Spanish Lustreware." in: *Segundo Coloquio Internacional de Cerámica Medieval en el Mediterráneo Occidental*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Ministerio de Cultura, 1986.
- BLAKE, Hugo, Michael Hughes, Tiziano Mannoni, Francesca Porcella. "The Earliest Valencian Lustreware? The Provenance of the Pottery from Pula in Sardinia." in: GAIMSTER, David R. M., Mark Redknap (eds.). *Everyday and Exotic Pottery from Europe. Studies in Honor of John G. Hurst*. Oxford: Oxbow, 1992.
- BOGDANOVIĆ, Dimitrije, Vojislav Đurić, Dejan Medaković. *Chilandar*. Beograd 1978 (reprinted in 1997).
- BOŠKOVIĆ, Djurdje. "De nouveau sur la construction du Catholicon de Chilandar." *Hilandarski Zbornik* 7 (1989).
- BOŠKOVIĆ, Djurdje. *Le Monastère de Chilandar. Le catholicon. Architecture*. Beograd 1992.
- CARRU, Dominique. "Importations hispaniques à décor bleu et/ou lustré." in: CARRU, Dominique (ed.). *De l'Orient à la table du Pape, L'importation des céramiques dans la région d'Avignon au Moyen Age tardif (XIV^e-XVI^e siècles)*. (Documents d'archéologie Vauclusienne 5). Cavaillon 1995.
- ĆURČIĆ, Slobodan. "The Twin-Domed Narthex in Palaiologan Architecture." *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta* 13 (1971).
- ĆURČIĆ, Slobodan. "The Architectural Significance of the Hilandar katholikon." *Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers* 4 (1978).
- ĆURČIĆ, Slobodan. "The exonarthex of Hilandar: The Question of Its Function and Patronage." in: *Osam vekova Hilandara, istorija, duhovni život, književnost, umetnost i arhitektura*. Beograd 2000.
- ĆURČIĆ, Slobodan. "Unobserved Contributions of Hilandar to the development of Serbian medieval Architecture" (in Serbian with English summary). *Svetoj Gori* 4 (2005).
- ĆURČIĆ, Slobodan. *Architecture in the Balkans. From Diocletian to Suleyman the Magnificent. c. 300–1500*. Yale University Press 2010.
- DÉMIANS D'ARCHIMBAUD, G., C. Lemoine. "Les importations valenciennes et andalouses en France méditerranéenne: essai de classification en laboratoire." in: *La céramique médiévale en Méditerranée occidentale, X^e-XI^e siècles, Valbonne 11–14 septembre 1978*. Paris: C.N.R.S., 1980.
- GALLAS, Klaus, Klaus Wessel, Manolis Borboudakis. *Byzantinisches Kreta*. München: Hirmer Verlag, 1983.
- GEROLA, Giuseppe. *Monumenti Veneti nell'isola di Creta*. Vol. IV. Venezia: R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1932–1940.
- GERRARD, Christopher M., Alejandra Gutiérrez, John G. Hurst, Alan G. Vince. "A Guide to Spanish Medieval Pottery." in: GERRARD, Christopher M., Alejandra Gutiérrez, Alan G. Vince (eds.). *Spanish Medieval Ceramics in Spain and the British Isles, Cerámica medieval española en España y en las Islas Británicas. (British Archaeological Reports International Series 610)*. Oxford: Oxbow 1995.
- GRATZIOU, Olga. *Η Κρήτη στην Ύστερη Μεσαιωνική Εποχή. Η μαρτυρία της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής. Ηρακλειόν: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (Crete in the Late Medieval Period. The Evidence of the Ecclesiastical Architecture)*, 2010.
- KORAĆ, Vojislav. "Arheološka opažanja o priprati kneza Lazara u Hilandaru." *Hilandarski Zbornik* 4 (1978).
- KORAĆ, Vojislav. "King Milutin's church." in: SUBOTIĆ, Goiko (ed.). *Hilandar Monastery*. Belgrade 1998.
- KORAĆ, Vojislav. "Outer narthex." in: SUBOTIĆ, Goiko (ed.). *Hilandar Monastery*. Belgrade 1998.
- LERMA, Vincent J., Javier Martí, Josefà Pascual, Maria Paz Soler, Felisa Escribà, Mercedes Mesquida. "Sistematización de la loza gótico-mudéjar de Paterna/Manises." in: *La ceramica medievale nel mediterraneo occidentale*. Siena 8–12 ottobre 1984, Faenza 13 ottobre 1984, Firenze: Edizioni all'insegna del giglio, 1986.
- ΜΑΚΡΟΠΟΥΛΟΥ, Despoína. "Από το υστεροβυζαντινό νεκροταφείο της Μονής Βλατάδων." *Η Θεσσαλονίκη* 1 (1985). ("From the Late Medieval Cemetery of the Vlatadon Monastery." *Thessaloniki*)
- MANGO, Cyril. *Byzantine Architecture*. N. York 1976.
- MARKOVIĆ, Miodrag, William Hosteter. "Prilog hronologiji gradnje i oslikavanja hilendarskog katolikona." *Hilandarski Zbornik* 10 (1998).
- MARTÍ, Javier. "An Overview of Medieval Pottery Production in Spain between the Thirteenth and the Fifteenth Centuries." *Medieval Ceramics* 18 (1994).
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina. *La loza dorada*. Madrid: Editora Nacional, 1982.
- MICHAILIDOU, Maria. *Σχεδιάσμα εισηγμένης κεραμικής στη Ρόδο κατά την εποχή των Ιπποτών (1309–1522) (A Sketch of the Imported Pottery in Rhodes during the period of the Knights Hospitaller (1309–1522))*. Unpublished Master's Thesis: Aristotle University of Thessaloniki 1994.
- MYLONAS, Pavlos. "Παρατηρήσεις στο καθολικό Χελανδαρίου." *Αρχαιολογία* 14 (Athens 1985).

- MYLONAS, Pavlos. “Remarques architecturales sur le catholicon de Chilandar.” *Hilandarski Zbornik* 6 (1986).
- NENADOVIĆ, Slobodan. “Arhitektura Hilandara. Crkve i paraklisi.” *Hilandarski Zbornik* 3 (1974).
- NENADOVIĆ, Slobodan. *Osam vekova Hilandara. Građenje i građevine*. Beograd 1997.
- NIKOLAKOPOULOS, George. *Ἐντοιχισμένα κεραμεικὰ στὶς ὄψεις τῶν μεσαιωνικῶν καὶ ἐπὶ Τουρκοκρατίας ἐκκλησιῶν μας, vol. I. Εἰσαγωγή, vol. II. Τὰ κεραμεικὰ τῶν Ἁγίων Θεοδώρων (Immured Vessels in the Façades of Churches of the Medieval and Ottoman Period, vol. I. Introduction, vol. II. The Vessels of Hagioi Theodoroi)*. Athens 1978.
- PAZ SOLER, Maria. “Cerámica Valenciana.” in: SÁNCHEZ-PACHECO, Trinidad et al., *Summa Artis, Historia General del Arte*. Vol. XLII. *Cerámica Española*. Madrid: Espasa Calpe, S. A., 1997.
- PHILON, Helen. “Thessaloniki, Andalusia and the Golden Horde.” *Balkan Studies* 26/2 (1985).
- RAY, Anthony. *Spanish Pottery 1248–1898, with a Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*. London: V & A Publications, 2000.
- ROSE-ALBRECHT, Jeannette. “Valence.” in: ROSE-ALBRECHT, Jeannette (ed.). *Le calife le prince et le potier, les faïences à reflets métalliques*. Lyon, musée des Beaux-Arts 2 mars – 22 mai 2002. Paris: Musée des Beaux-Arts de Lyon, Réunion des musées nationaux, 2002.
- SOUSTIEL, Jean. *La céramique islamique. Le guide du connaisseur*. Fribourg: Office du Livre, 1985.
- ŠUPUT, Marica. “Architectural Decoration of King Milutin’s Church.” in: SUBOVIĆ, Goiko (ed.). *Hilandar Monastery*. Belgrade 1998.
- ŠUPUT, Marica. “Architectural Decoration of the outer narthex.” in: SUBOVIĆ, Goiko (ed.). *Hilandar Monastery*. Belgrade 1998.
- THEOCHARIDIS, Ploutarchos L. “Το Συγκρότημα τοῦ Περιβόλου.” in: *Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση-Ἱστορία-Τέχνη (“The Complex of the Precint.” in: Holy Monastery of Vatopedi. Tradition-History-Art)*. Vol. A. Mount Athos 1996.
- TILLIARD, Laurence. “La collection du musée des Beaux-Arts de Lyon.” in: ROSE-ALBRECHT, Jeannette (ed.). *Le calife le prince et le potier, les faïences à reflets métalliques*. Lyon, musée des Beaux-Arts 2 mars – 22 mai 2002. Paris: Musée des Beaux-Arts de Lyon, Réunion des musées nationaux, 2002.
- TSOURIS, Konstantinos. *Ὁ κεραμοπλαστικὸς διάκοσμος τῶν ὑστεροβυζαντινῶν μνημείων τῆς βορειοδυτικῆς Ἑλλάδος (The Brickwork Decoration of the Late Medieval Monuments of Northwest Greece)*. PhD, Kavala 1988.
- TSOURIS, Konstantinos. “Glazed Bowls in the Late Byzantine Churches of North-Western Greece.” *Archeologia Medievale* 23 (1996).
- TSOURIS, Konstantinos. “A Bowl Embedded in the Wall of the Chapel of the Hagioi Anargyroi in Vatopedi Monastery.” *Balkan Studies* 39/1 (1998).
- VELENIS, Georgios M. *Ερμηνεία του εξωτερικού διακόσμου στη Βυζαντινή αρχιτεκτονική (Interpretation of the Exterior Decoration in the Byzantine Architecture)*. (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Επιστημονική Επιτηρίδα της Πολυτεχνικής Σχολής. Παράρτημα 10 του Θ’ τόμου). PhD, Thessaloniki 1984.
- VIONIS, Athanasios K. *A Crusader, Ottoman and Early Modern Aegean Archaeology. Built Environment and Domestic Material Culture in the Medieval and Post-Medieval Cyclades, Greece (13th–20th centuries AD)*. (Archaeological Studies Leiden University 22). Leiden: Leiden University Press, 2012.
- YANGAKI, Anastasia G. “Ἐντοιχισμένα πινάκια σε ἐκκλησίες της Κρήτης: μία ερευνητική πρόταση.” in: ANDRIANAKIS, Michalis, Iris Tzachili (eds.). *Αρχαιολογικό Ἔργο Κρήτης I. Πρακτικά της 1^{ης} Συνάντησης, Ρέθυμνο, 28–30 Νοεμβρίου 2008*. Rethymnon: Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης (“Immured Vessels in Churches of Crete: A Research Proposal.” in: Andrianakis, Michalis, Iris Tzachili (eds.), *Archaeological Work of Crete I. Proceedings of the 1st Meeting, Rethymnon, 28–30 November*), 2010.
- YANGAKI, Anastasia G. “Immured Vessels in Churches on Crete: Preliminary Observations on Material from the Prefecture of Rethymnon.” *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, period Δ’, (Deltion of the Christian Archaeological Society, period D)* 34 (2013).
- YANGAKI, Anastasia G. “A First Overview of Late Medieval Pottery from the Iberian Peninsula in Greece.” *Viator* 44.1 (2013).

Андрудис Паскалис и Анастасија Г. Јангаки

ФРАГМЕНТ ПУЛСКОГ ТИПА СЈАЈНИХ ПОСУДА УЗИДАН У СПОЉНУ
ПРИПРАТУ КАТОЛИКОНА У МОНАСТИРУ ХИЛАНДАРУ (СВЕТА ГОРА)

Резиме

У раду се представља фрагмент са дна посуде, вероватно чиније, украшене комбинацијом кобалтног плавог и сјаја, која је узидана у јужну страну југозападне фасаде католикона у Манастиру Хиландару на Светој Гори. Фрагмент припада пулском типу иберијског сјајног посуђа чија се производња приписује подручју Валенсије и датира се крајем XIV века н.е. На основу проучавања ове посуде, коментаришу се други предмети из Грчке који спадају у исту категорију, док додатне информације о пулском типу керамике зазидане у црквама у Италији и њихово датирање нуде занимљиве доказе о њиховој циркулацији и времену производње. Поред тога, на основу положаја одређеног објекта у спољној припрати споменика и његовој фрагментарној природи, износе се претпоставке везане за његову употребу и значај узимајући у обзир сличне случајеве зазиданих посуда на подручју Грчке.

Кључне речи: Манастир Хиландар, спољна припрата, зазидана керамика, сјајне посуде, пулски тип посуда, Иберијско полуострво, Грчка, источно Средоземље, XIV век.

OLGA ŠPEHAR

University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of History of Art
Оригинални научни рад / Original scientific paper
ospehar@gmail.com

The cruciform church on Caričin grad: Thessalonian architectural influence on the central Balkans in the 6th century

ABSTRACT: Written sources, as well as the results of archaeological investigations, leave little space for doubts whether the settlement on the site Caričin grad in the vicinity of Lebane is indeed Justinian's eponym city of Iustiniana Prima. No matter those doubts, there still is an unanswered question who and how inhabited the city built *ex novo*. Christian churches can to some extent be an answer to that question, above all the cruciform church in the Upper Town. Until now it was most often tied to the Cappadocian churches, as well as to some churches in Bulgaria, while its obvious similarity with the church of Hosios David in Thessaloniki is mostly neglected. It could indirectly suggest close connections between Thessaloniki and the urban centre on the site Caričin grad, as well as the possible ways by which architectural influences, maybe even founders or master builders could have arrived to this settlement.

KEY WORDS: Caričin grad, Thessaloniki, Iustiniana Prima, cruciform church, Hosios David.

In his frequently quoted book *Three Christian Capitals: topography and politics*, Richard Krautheimer defined the term "topography" as a scientific discipline which unifies all the informations gained from the site (for the purpose of this work it is architecture) as well as those which can be found in preserved written sources (1983: 1). Therefore, the author named different factors which enable scholars to envision the past with more certainty. Recently, Luke Lavan added epigraphic material to this definition of R. Krautheimer, separating it from too general category of written sources into a completely new entity, thus becoming aware of their enormous importance especially in the absence of both architectural remains and written sources (2003: 171–195).

Late antique architectural heritage on the central Balkans is often of unique importance, since the written sources are very scarce in giving the necessary data about these border areas. This particularly relates to the Christian churches, the number of which significantly grows during the 6th century on the whole Balkan Peninsula. The mentioned phenomenon is in accordance with the written testimony that the large scale building projects left an obvious mark on the whole 6th century, which mostly refer to the renewal of the old and building of

new fortifications for defending Byzantine territories, as well as to the church founding during the age of Justinian I (527–565) (PROCOPIUS IV, 1–4; КОНДИЋ, ПОПОВИЋ 1977: 11–13; HOLUM 2006: 89).

This fruitful century was preceded by the stay of the Huns on the Balkans from 441/442 until 447, as well as by the sojourn of Ostrogoths during the eighth and ninth decade of the 5th century. Their retreat was followed not only by the reconstruction of ruined city walls and fortifications, but by the building of new ones as well. Some of those were created *ex novo*, on the soil that did not have an older urban horizon. Such was the case with the large settlement on the site Caričin grad near Lebane in southern Serbia. This late antique city, dated to the 6th century, came into the attention of the scholars first of all because of its size as well as because of the diverse discovered buildings, both sacred and profane. Having in mind the size of the defended area of this city, as well as Procopius' account on Justinian's founding of the large city in Dardania (PROCOPIUS, IV, 1), almost whole scholarly public accepted that the mentioned site can be identified with the eponym city of Justinian I, Iustiniana Prima (ПЕТКОВИЋ 1913: 285–291; КОНДИЋ, ПОПОВИЋ 1977: 13; ПОПОВИЋ В. 1990; BAVANT, IVANIŠEVIĆ 2003: 7; HOLUM 2006: 90; BAVANT 2007: 337–338).

Procopius' almost panegyric work *De Aedificiis* is an irreplaceable source of data about Justinian's building activities in general, as well as about everything that was built in Illyricum during his reign. Procopius states that Justinian built a city worthy of being the centre of a large administrative unit – the Prefecture of Illyricum. He provided it with water and built public objects and Christian temples, choosing the city to become the seat of Archbishopric as well (PROCOPIUS, IV). Although no epigraphic material was found until now, which would undoubtedly confirm the hypothetical ubication of Iustiniana Prima, architectural remains of the Archbishopric complex as well as seven more churches outside the Acropolis, suggest that the settlement on the site Caričin grad was certainly an important religious centre.¹

Other sources also confirm the desire of the emperor to turn newly founded city into the church seat of Illyricum, with the jurisdiction over a large territory. In *Novellae* XI dated to the April 14th 535 and addressed to Catelianus, the first Archbishop of Iustiniana Prima, emperor ordered that the Archbishopric formed in this city should have the jurisdiction over Dacia Ripensis, Dacia Mediterranea, Moesia Prima or Superior, Dardania, Praevalitana, Macedonia Secunda and part of Pannonia Secunda around the town of Bassianae, which was still in Byzantine hands (IUST. NOV. XI; ZEILLER 1967: 385–386; MIRKOVIĆ 1995: 207). Except for Catelianus, sources mention only few more Archbishops of Iustiniana Prima, as for example Benenatus whose name appeared during the Fifth Ecumenical Council in Constantinople in 553 (ZEILLER 1967: 391), while the third known church prelate named Johannus was mentioned in the letters of Pope Gregory I (590–604) (КОНДИЋ, ПОПОВИЋ 1977: 166; ПОПОВИЋ В. 1990: 79). There are no sources that mention possible prefects or any civil administration whatsoever, which would naturally be expected if the seat of the Prefecture was indeed in this city. That is the reason for most scholars to suppose that Iustiniana Prima never gained an administrative status that high, but suggest instead that the seat of the Prefecture remained in Thessaloniki

¹ About the topography of the city, cf: КОНДИЋ, ПОПОВИЋ 1977; BAVANT, IVANIŠEVIĆ 2003; БАВАН, ИВАНИШЕВИЋ 2006. About an aqueduct cf: ИВАНИШЕВИЋ 2012: 13–31.

(КОНДИЋ, ПОПОВИЋ 1977: 167; BAVANT 2007: 368; IVANIŠEVIĆ 2011: 747). There is no positive identification of the settlement on the site Caričin grad with the Justinian's endowment although it seems that there are sufficient written sources to comprehend the basics of the religious life of this short lived metropolis.

The lack of epigraphic material, probably the most confident mean for the ubication of any settlement in Late Antiquity, put in the mind of scholars the question whether architectural monuments on the site can in any way replace scarce written testimonies, confirming or denying the hypothesis about the location of Iustiniana Prima. Dilemmas that hide behind the attempt to use only the architectural monument without any written approvals are numerous. However, various sacred buildings on the site still suggest some wellsprings from which architectural influences could be dispersed, but could also suggest potential movement of builders, even of the inhabitants, from one large administrative, cultural and religious centre to another.

With its architecture, the cruciform church located in the Upper Town of Caričin grad is particularly interesting in the mentioned context. It was discovered in 1938 east from the *cardo maximus*, which stretched in the direction SE-NW through the Upper town. That street was the main artery of the city, connecting the Lower and Upper Town, and four of the six sacred buildings found *intra muros* were built next to it. Because of that, it was correctly supposed that *cardo* had an important role in the spiritual life of the city (КОНДИЋ, ПОПОВИЋ 1977: 173), i.e. in performing stational liturgy which was completely developed by the 6th century. Written sources enable us to know how it was practiced in some of the largest religious centres in the Empire: Rome, Jerusalem and Constantinople (BALDWIN 1987). There are no written testimonies about the stational liturgies in other urban centres including Iustiniana Prima, but that type of liturgy most certainly existed since it became usual by the time when the city of Iustiniana Prima was founded. No matter the doubt whether the settlement on the site Caričin grad can be identified with Iustiniana Prima or not,² the number of churches situated by the main street of the city suggests that stational liturgies were conducted in the town discovered on this site. Those liturgies most probably moved along the mentioned porticoed street, while the churches had the function of the stations along that way.³

The cruciform church on the site Caričin grad had the dimensions of 17.50 x 15.50 m (fig. 1). To the west was an atrium 13 m long and 17.50 m wide, with porticoes on the north, east and south side.⁴ The entrance into the atrium was actually part of the portico of the *cardo maximus* (КОНДИЋ, ПОПОВИЋ 1977: 82; DUVAL 1984: 421; GUYON, CARDI 1984: 19). Eastern portico of the atrium was designated in literature as narthex, since it probably had that function. North and south of the entrance that led from the narthex into the church two graves are situated, while an annex stands on each side of the narthex itself (КОНДИЋ, ПОПОВИЋ 1977: 83; GUYON, CARDI 1984: 37–44, Plan III; DUVAL 1984: 421; YASIN 2009: 82). The configuration of the floor of the northern annex was one of the main arguments for archaeologists to assume that a

² About the different ideas concerning the ubication of Iustiniana Prima, cf: HODDINOTT 1963: 200; МИЛИНКОВИЋ 2007: 191–203; МИЛИНКОВИЋ 2009: 239–246.

³ Basilica with transept, twin basilica in the Lower- and basilica with the crypt in the Upper Town were also situated along *cardo maximus*.

⁴ More details about the dimensions and their deviances cf: GUYON, CARDI 1984: 49.

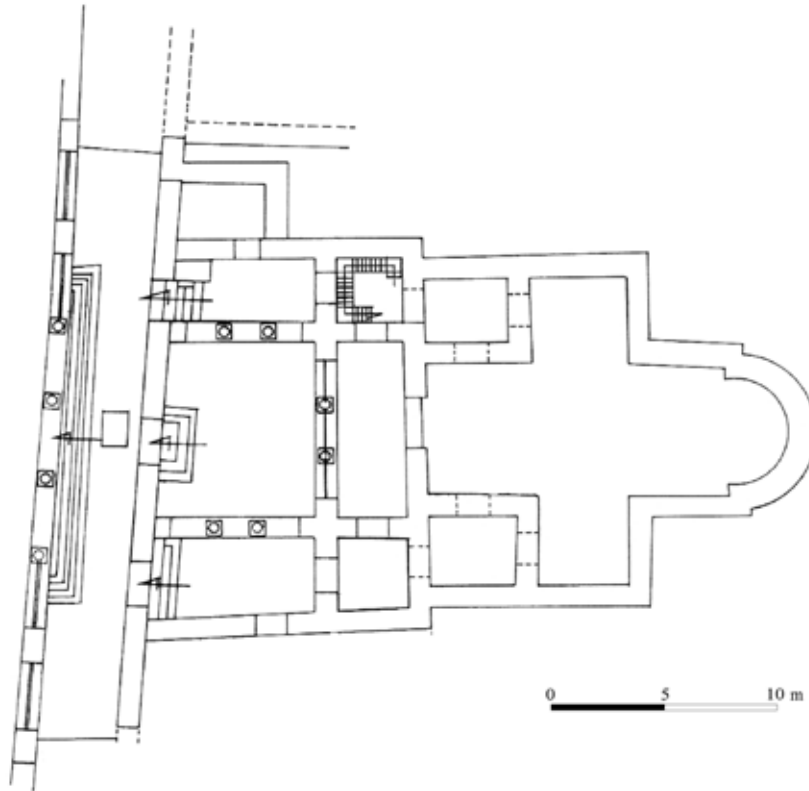


Fig. 1. The cruciform church on the site Caričin grad, ground plan (after GUYON, CARDI 1984, fig. 65)

tower was built over it. Analogous to that, another tower was supposed to have existed over the southern annex as well.⁵ The naos of the church had cruciform ground plan. Western arm of the cross, i.e. the western bay of the church, was flanked on its northern and southern side with two rectangular compartments of the uncertain purpose. The preserved walls of these compartments are extremely low, in some places even in the height of the floor itself. Despite of that and based on the fact that some stone slabs were worn away in the spots where openings could have once been, it was supposed that northern annex communicated with the eastern part of the atrium as well as with the naos. Considering the symmetrical disposition of the entire church plan, the same solution was suggested for the southern annex, the walls of which were even less preserved (GUYON, CARDI 1984: 55–56, figs 53, 65, 68). Eastern arm of the cross ended with the semicircular apse (Жондић, Поповић 1977: 82). This disposition of the architectural space of the church resulted in the reconstruction of its original appearance with the cross in the elevation as well (GUYON, CARDI 1984: 69, fig 67) (fig. 2).

⁵ In addition to this hypothesis, authors point that towers are present in early Christian architecture even since the 5th century. Cf: GUYON, CARDI 1984: 72, footnote 100. About the uncertain reconstruction and the fact that there are no traces of steps in the case of cruciform church, cf. DUVAL 1984: 460.

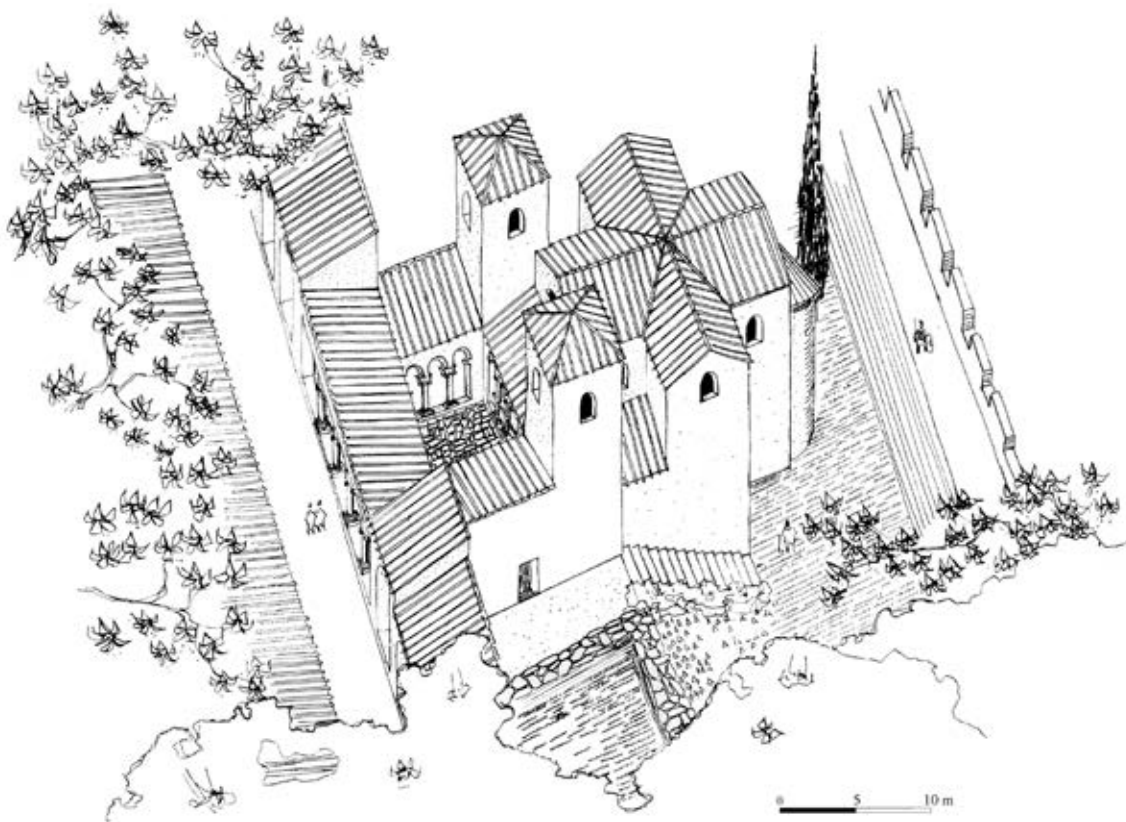


Fig. 2. The cruciform church on the site Caričin grad, reconstruction (after GUYON, CARDI 1984, fig. 27)

When late antique cruciform churches are considered, one necessarily has in mind the funerary church of Constantine I – the Holy Apostles in Constantinople, as a possible paradigm for all the churches with such ground plan (fig. 3). It is true that the idea about the church in the form of a cross most probably has its origin in the Constantinopolitan model. The oldest testimony about the founding of Constantine’s church, *De Vita Constantini* by Eusebius of Caesarea, never stated that the church of the Holy Apostles was cross-shaped (EUSEBII PAMPHILI, col. 1210, cap. LVIII; GRABAR 1946, 153; BALDWIN 1987: 173, 181). However, the preserved written sources dated to the end of the 4th century testify that Constantine’s funerary church was cruciform. Gregory of Nysa wrote about it around 380 (GRABAR 1946: 153; KRAUTHIMER 1969a: 28),⁶ as well as St. Ambrosius in the time of the founding of the *Basilica Apostolorum* (Holy Apostles) in Milan during the ninth decade of the 4th century (LEWIS 1969: 83–98; SPIESER 2001: VII, 3–4) (Fig. 4). Bishop of Milan stated that he built his foundation having in mind the Constantine’s temple, because “*Forma crucis templum est templum Victoria*

⁶ “Inter quae, quod quadruplici crucibusque notato est latere, eximie fulget apostolicum.” Cf.: SANCTI PATRIS NOSTRI GREGORII THEOLOGI OPERA: 1258, 59–60.

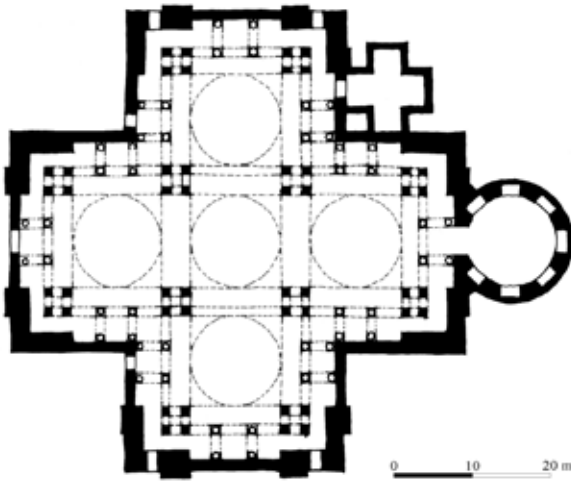


Fig. 3. The church of the Holy Apostles in Constantinople, 6th century (after ШУПУТ, КОРАЊ 2010, fig. 35)

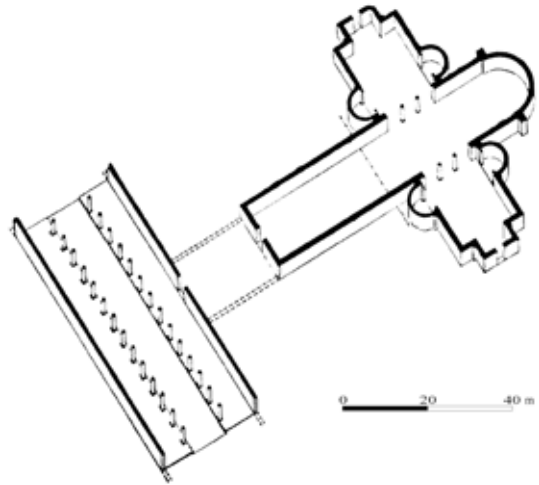


Fig. 4. The church of the Holy Apostles in Milan, 4th century (after KRAUTHEIMER 1969, fig. 19)

Christi” (BRENNK 2007, 712).⁷ Those words were frequently used as a confirmation that original Constantinopolitan church of Holy Apostles was indeed cruciform (GRABAR 1946: 153). Procopius himself stated that the Holy Apostles were finished only in the time of Constantius II, so it could be assumed that the church was not even finished in 337, when Eusebius was attending the funeral of Constantine I.⁸ Because of that it is possible that the emperor’s biographer was not even able to see the church in its finished form. Today we know that Justinian I built the new *Apostoleon* in the site of the Constantine’s church (PROCOPIUS, I, 4), also cruciform and funerary in character, which remained until 1469 when it was destroyed and replaced by Fatih Camii of Mehmed II the Conqueror (1444–1446/1451–1481) (GRIERSON 1962: 4; KRAUTHEIMER 1969b: 197; ĆURČIĆ 2010: 200). Since it was an imperial mausoleum, it necessarily became paradigm, although often indirect, for the contemporaneous or later cruciform churches. Besides, the importance of the capital as the main well-spring of artistic influences in entire Empire necessarily brings Constantinopolitan exemplar in attention of the scholars.

The cruciform church on the site Caričin grad wasn’t compared until now with Constantine’s funerary church, but with Cappadocian churches, Bulgarian churches in Ivanjani, Crkvište or Botevo, as well as with the small church in Sijarinska banja in Serbia (КОНДИЊ, ПОПОВИЋ 1977: 83–84; DUVAL 1984: 438–439; GUYON, CARDI 1984: 83–88).⁹ Despite the fact that they show some degree of formal similarities (i.e. the shape of the cross in the ground plan), mentioned churches in Bulgaria are basically single-nave rural churches with lateral compartments

⁷ DIEHL 1961: no. 1800.

⁸ For the discussion about whether Constantine built the temple or only the mausoleum, and what were the credits of his successor Constantius, cf: KRAUTHEIMER 1969: 31; MANGO 1990: 57–58.

⁹ Based on the similarity with Cappadocian churches R. F. Hoddinott concluded that the cruciform church on the site Caričin grad was a private funerary chapel of some military commander originating from Anatolia. Cf: HODDINOTT 1963: 213.

of an uncertain purpose which were symmetrically disposed on the northern and southern side of the nave (ШПЕХАР 2013: 79). In other words, they have too little similarities with the cruciform church on Caričin grad. In fact, paradigms must be inevitably seek for in other places, because the size of the settlement on the site Caričin grad point to the considerable importance that this late antique city once had, above all in church history but possibly in political history of Illyricum as well. Therefore, it is only slightly possible that the architectural models came to this settlement from some far away and, in artistic sense, remote provinces of the Empire. Historical facts and preserved written testimonies, as well as the sacred topography of the settlement itself, suggest that the attention must naturally be turned toward some important urban centre – capital or another large city. The consequence of the mentioned revision is acknowledging the significant similarity, above all in the disposition of architectural spaces, which cruciform church on the site Caričin grad shows with the church of Hosios David in Thessaloniki (fig. 5).¹⁰

Thessalonian church was dedicated in 1921 to a local saint St. David and is preserved until today, but considerably changed as a consequence of its turning into the mosque in 16th century. Despite of its appearance today, it was archeologically established that the late antique church was originally cruciform and with dimensions 12.5 x 13 m (ĆURČIĆ 2010: 110). It has a preserved semicircular apse in the east, just like the one of the cruciform church on Caričin grad.¹¹ The largest difference in the appearance of these two churches is that Thessalonian church has compartments both east and west from the transverse arm of the cross in plan. According to the reconstruction of P. Grossmann, both eastern annexes had originally small semicircular niches in their eastern walls, which were later turned into windows. Likewise, Grossmann suggests that four annexes were originally connected to the transverse arm, as well as that the openings between eastern annexes and choir were added later (GROSSMANN 1984: 254). It could be suggested that the eastern compartments didn't have the function of pastophories.¹² Niches

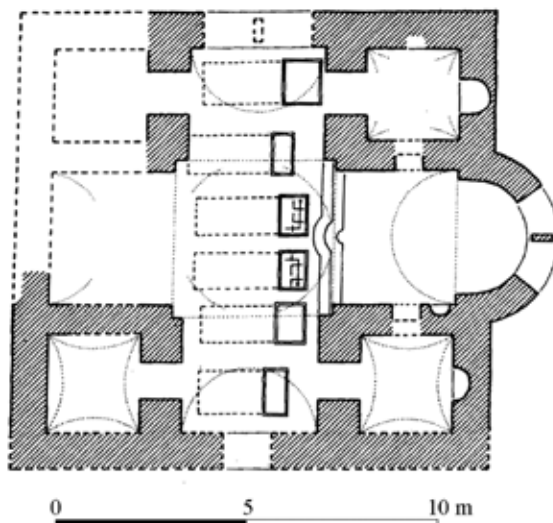


Fig. 5. The church of Hosios David in Thessaloniki, around 500 AD (after GROSSMANN 1984: abb. 1)

¹⁰ The similarity in the disposition of the architectural spaces between the church on Caričin grad and Thessalonian church of Hosios David was observed by P. Grossmann, but this possibility was only mentioned en passant, without any detailed examination of noticed similarity (1984: 258). The influence of the Aegean architecture, as well as the Constantinopolitan, on the monuments on Caričin grad is also noticed by N. Duval. Cf. DUVAL 1984: 479.

¹¹ Semicircular apses like those mentioned above S. Ćurčić consider as a typical for the thessalonian churches built in the 5th century. Author named the churches of Hosios David and Hagios Demetrios as originally preserved examples (2000: 20).

¹² Đ. Stričević considered that the pastophories found their place in the east by the middle of the 6th century, while Y. Varalis suggest that the Church of St. Sophia in Thessaloniki dated to the middle of 8th century was the first that had the pastophories in the east. Cf. СТРИЧЕВИЋ 1958–1959: 59–65; VARALIS 2006: 291.

in the eastern walls point to the possibility that those spaces had the function of separate chapels. Early Christian churches could have several focuses of veneration except for the main altar as the most important one. Those are the relics of various saints, which could find its place in church itself or in physically separated spaces which communicated with the church in some way. That would mean that some form of distinction existed between the regular service and the veneration of saint's relics (YASIN 2009: 167).¹³ Western compartments of Thessalonian church might have had the direct function in serving liturgy, as well as those in cruciform church on Caričin grad. In other words, western compartments in both churches in consideration might have had the same function. On the other hand, the explanation of eastern annexes as the separate chapels could at the same time explain the important difference between these two churches, which immediately comes to mind – the lack of the eastern compartments in the church on Caričin grad. Likewise, that would suggest that the church of Hosios David had in possession the relics of several different saints, who could be venerated in the mentioned annexes flanking the apse.

In the case of Thessalonian church no atrium was archaeologically confirmed, which could be the consequence of the original purpose of the church, since probably already in the time of its founding it was intended to be the *katholikon* of the Latomou monastery, maybe dedicated to Christ or to St. Zacharias (KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU, TOURTA 1997: 91).¹⁴ In the case of the church of Hosios David a shallow dome is suggested over the crossing (GROSSMANN 1984: 254–255; NASRALLAH 2010: 365). Extremely small height of preserved walls of cruciform church on the site Caričin grad does not allow the precise reconstruction of its upper parts. Despite the fact that it was reconstructed with the cross in the elevation, one may not positively exclude the possibility that the dome once stood over its crossing as well.

The church, that was dedicated to Hosios David only in 1921, is dated to the last quarter of the 5th century, not later than 500 (NASRALLAH 2010: 362–363).¹⁵ During the centuries it changed its dedication several times. St. David of Thessaloniki, to whom it's dedicated until the present day, is a saint of Syrian origin who was the contemporary of Justinian I.¹⁶ It is already pointed to the seemingly negligible information in *The Life of David of Thessalonica* (8th century) considering the travel of this saint to Constantinople on the request of Archbishop Aristides and of the eparch of Illyricum (ὁ ἐπαρχος). He was supposed to plea Justinian himself to bring the seat of Prefecture back from Sirmium to Thessaloniki (VASILIEV 1946:

¹³ The author named some examples of Syrian churches dated to the end of 4th or the beginning of 5th century, with south-eastern annexes designated as pastophories which actually had relics of saints (2009: 167, figs. 4.10, 4.11). Of this and other possible functions of eastern compartments on examples of 5th and 6th century churches from Ravenna, cf: SMITH 1990: 193–204.

¹⁴ A. Grabar pointed to the possibility that church was dedicated to Christ of Latomou (stonecutters), but he himself considers the possibility that it was dedicated to St. Zacharias, as well as that it had the role of the martyrium. This conclusion might be a consequence of strong impact of a text written in the 12th century by Ignatius, abbot of Thessalonian monastery Akapni, as well as of the apse mosaic itself, but without any positive information from the site or from the written sources (1946: 164). After the fourth decade of the 6th century northern part of Thessaloniki was mostly uninhabited, except from few monasteries, one of them being Latomou. Cf: BAKIRTZIS 2007: 105.

¹⁵ Slobodan Ćurčić dated the church around 500 AD (2010: 110). Andre Grabar suggested longer period during the entire 5th century, having apse mosaic in Hosios David as a start point for dating and considering it to be contemporaneous with the church building (1946: 164).

¹⁶ He passed away in fourth decade of the 6th century. Cf: VASILIEV 1946: 115, 127.

122; SNIVELY 2007: 57–58). The mention of Sirmium is most probably just the mistake of a copyist, since it is known from the text of *Novellae* XI that Pannonian city was too far away from Thessaloniki for either the seat of Archbishopric or the seat of Prefecture to be founded there once again.¹⁷ It seems possible that *The Life* preserved a hint, although legendary, that the seat of the Prefecture was at one time moved away from Thessaloniki, maybe even to Iustiniana Prima, despite the lack of any certain argument (VASILIEV 1946: 127; BAVANT 2007: 368; SNIVELY 2007: 60; SKEDROS 2010: 256).

In order to completely examine the hypothesis that similarities between Thessalonian cruciform church and the one in Caričin grad could supplement insufficient amount of data in written sources and the lack of epigraphic material, it is necessary for one to look back into the well-known historical facts.

Iustiniana Prima was supposed to be the seat of a large territory of Illyricum, until then under the jurisdiction of Thessaloniki. Before the Hunic attacks on Byzantine territories on the Balkans in 441/442, the seat of Illyricum was in Sirmium, which is testified by the Justinian's *Novellae* XI. After the Huns conquered Sirmium, the seat was moved to Thessaloniki, and certain Apremius, former prefect in Pannonian city, continued to perform the same duty in the new seat of Prefecture, as well as the duty of the Archbishop (IUST. NOV., XI; MIRKOVIĆ 1995: 207; BRATOŽ 2011: 219). Generally speaking, when escaping the peril, inhabitants take with them all the most valuable things they possess, which include the cults and even the saints' relics. It can be assumed that in the 5th century part of inhabitants of Sirmium settled in Thessaloniki along with their prefect. It is also possible that the cult of St. Demetrius of Thessaloniki was at that time connected to the cult of St. Demetrius the deacon from Sirmium. That was also suggested by the mention of the prefect Leontius as the founder of churches dedicated to St. Demetrius both in Thessaloniki and in Sirmium (DELEHEYE 1912: 263; VICKERS 1974: 342–343; ПОПОВИЋ 2003: 280). The architectural similarities between intramural church in Sirmium (ЈЕРЕМИЋ 2003: 44–46; ЈЕРЕМИЋ 2004: 65–68)¹⁸, the church of St. Demetrius in Thessaloniki and the basilica with transept in Caričin grad¹⁹ suggest that throughout Late Antiquity the spiritual and artistic links between the central Balkans and Thessaloniki were tighter and lasted longer than it is usually considered.

When Byzantines managed to re-captivate the territories along the Danubian limes by the end of the 5th century, massive restoration of administrative and church organization occurred. Since these border areas were still insecure and too far away, Justinian decided not to form the seat of Archbishopric in Pannonia, as was already mentioned (IUST. NOV. XI). The city built near the place of emperor's birth was a logical choice, since the role of the religious centre would very quickly increase the importance of the newly founded city.

Written sources are mostly silent about the way that the civilian, military and church administration was established in the city which like Iustiniana Prima was built *ex novo*

¹⁷ The text of *Novellae* states that Pannonia Secunda is too far from Macedonia Prima (i.e. Thessaloniki as the seat of the Prefecture), and that Dacia Mediterranea is considerably nearer. Cf. IUST. NOV., XI.

¹⁸ In catalogue dedicated to 1700 years of Edict of Milan, published by National Museum in Belgrade, intramural church in Sirmium is designated as the church dedicated most probably to St. Demetrius, although there are no positive proves for that. Cf. ПОПОВИЋ И. 2013: 115, сл. 36.

¹⁹ Similarity between the church of St. Demetrius in Thessaloniki and the basilica with transept in Caričin grad was noticed by Đ. Mano Zisi as early as by the middle of the 20th century (1952–1953: 130, 133).

(CAMERON 2001: 158).²⁰ Despite that, it can be assumed that the administrative staff, as well as the church prelates, were settled most probably from some other city of the Empire which was already administratively well organized. Thessaloniki is one of the geographically nearest cities, and it spontaneously imposes as potential place from which some individuals could be inhabited in the new city of Iustiniana Prima.²¹ To this possibility testifies first of all the fact that Iustiniana Prima was supposed to take all the jurisdictions from Thessaloniki, as well as the information in *Novellae* XI about the movement of the seat of Prefecture from Sirmium to Thessaloniki almost century earlier, when people followed their administrative. The same possibility is also suggested by the artistic and spiritual influences.

Architecturally speaking, the cruciform church on the site Caričin grad shows obvious similarity with several decades earlier church of Hosios David in Thessaloniki. That does not necessarily mean that Thessalonian church must have been the direct model, but it certainly suggests the same idea, especially if one has in mind the manner in which late antique and even medieval builders understood the concept of “architectural copy”, as R. Krautheimer named it (KRAUTHEIMER 1942: 1–33). Indirectly, it also suggests the strong influence of Thessaloniki in Caričin grad, exactly the one that would be expected in Iustiniana Prima.

At the same time, one should pose a question how the building plans for the new churches were acquired in Late Antiquity. One of the possible ways is that plans may have come from the capital, along with some master builders in charge of temples and other public objects. That was mostly the case with imperial foundations, and since Iustiniana Prima was entirely built by emperor’s order, it was indeed supposed (ZANINI 2003: 218–220). However, one should bear in mind that even in the case of imperial foundations Bishops most probably had the main role in building itself. The letter of Constantine I sent to the Bishop Macarius of Jerusalem testifies to it (EUSEBII PAMPHILI, col. 1090, cap. XXX). Another possibility is that the founder might be a private person who could bring plans and builders from some other city of the Empire, especially if the founder came from that same town. The institution of private founding was familiar in Late Antiquity (BOWES 2008), and it may better explain the major similarities between the cruciform church in Caričin grad, supposed Iustiniana Prima, and Thessalonian church.

It is not hard to explain even why the church of Hosios David was most certainly considered as a role model in Late Antiquity, since it was obviously an important temple at the time of its creation. Its founding is connected with the legend of Christian princess Theodora, the daughter of a persecutor, emperor Maxentius (most probably Galerius). Concealing her true faith, princess begged her father to build her a mansion in the northern part of the Thessaloniki. The baths of the house became the place for Christian gatherings, and the person who delivered this legend, Abbot Ignatius, states that at the time of the church building a mosaic with “Christ sitting on a cloud” was made according to princesses’ wish (fig. 6). When it was discovered that she is a Christian, Theodora ordered mosaic to be covered, and she herself

²⁰ Procopius informed us about the founding of the city in northern Africa, although full of legend. The city was built on the spot where Belisarius’ army disembarked and where a spring in the ground opened in order to provide the water for the thirsty soldiers. Justinian founded city on that spot. Procopius state that villagers who lived there, turned from rural to urban form of life (VI, 6, 15).

²¹ There are other suggestions that it could be Naissus. Cf. SNIVELY 2007: 55.



Fig. 6. The apse mosaic, Hosios David (after KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU, TOURTA 1997, fig. 104)

was murdered on her father's behest (MANGO 1972: 156; NASRALLAH 2010: 367; ĆURČIĆ 2010: 110). According to another legend, which was also brought to us by Ignatius, church of the Latomou monastery gained an important role in the time of Leo V, three centuries later (813–820). Mentioned legend states that Egyptian monk Senuphios begged Lord to reveal Himself in the way He would appear on the Last Judgment. As an answer, the voice from the Heaven sent him to the monastery of stonecutters in Thessaloniki (Λατόμων). One day, while Senuphios set alone in the *katholikon* of the Latomou monastery, a storm started, followed by an earthquake and thunders. At that moment the mortar crushed from inside the apse and the image of Christ appeared (VASILIEV 1946: 138; MANGO 1972: 156; MEEKS 2002: 230–231; NASRALLAH 2010: 362, 366). Despite the fact that the legend is three centuries younger than the time of the church building, it is a worthy demonstration of the obvious importance that this church had in Late Antiquity that was not forgotten even in the time of iconoclasm. It acquired the role of symbolical bearer of the whole process of the re-establishing of the cult of icons. Since the “memory culture” was extremely alive during the Middle Ages (BANDMANN 2005: 51–52; PAPAEXANDROU 2010: 108–121), the significance that Hosios David retained, or gained once again, was obviously inherited from the earlier past. That is why the appearance of this particular church as the paradigm for some later architectural accomplishments could be positively assumed.

The settlement on Caričin grad must inevitably be treated as an important provincial metropolis, first of all because of its Christian temples, which show the diversity that could only be seen in the largest contemporary urban centres. Taking only one of those in consideration, i.e. the cruciform church, one is led toward Thessaloniki as the almost natural role-model, more precisely to the church of Hosios David in the northern part of the city. Main body of both churches in question consisted of the cross shaped naos with the western compartments, while the eastern compartments in Thessalonian church were most probably intended to be the separate places of veneration inside the church itself. The atrium was an important feature in Caričin grad, since it was the city-church intended to accommodate larger number of people, who most probably gathered there on the precisely defined feast days. On the other hand, the church of Hosios David was the monastery church, designed for the smaller monastic community, and therefore it had no need for the atrium. Except for the above explained differences, all historical data, written testimonies and hypothesis named in this work suggest that the cruciform church in Caričin grad point to the Hosios David as the most convincing paradigm. Everything above mentioned confirm the importance which one architectural monument could have in showing the “paths” that the influences, master builders or even founders once travelled. At the same time it confirms the suggested tight political, religious and cultural relations between Thessaloniki and the settlement discovered on the site Caričin grad, for which scholars today mostly agree that can be identified with Justinian’s eponym town (КОНДИЪ, ПОПОВИЪ 1977: 13; BAVANT, IVANIŠEVIĆ 2003: 7; ZANINI 2003: 201; HOLUM 2006: 90).

SOURCES

- EUSEBII PAMPHILI. *Caesareae palestinae episcopi Opera omnia quae existant* (PG XX). Paris: J. P. Migne, 1857.
 DIEHL, Ernst (ed.). ILCV I, Apud Weimannos, 1961.
 IUST. NOV. XI (ed. Iul. Pacius) Genevae 1580.
 PROCOPIUS. *De Aedificiis* (ed. J. Haury). Leipzig: Teubner, 1913.
 SANCTI PATRIS NOSTRI GREGORII THEOLOGI OPERA *quae existant omnia* (PG XXXVII). Paris: J. P. Migne, 1862.

LITERATURE

- BALDOVIN, John F. *The Urban Character of Christian Worship: the origins, development and meaning of stationary liturgy*. Roma: Pont. Institutum Studiorum Orientalium, 1987.
 BAKIRTZIS, Charalambos. “Imports, exports and autarky in Byzantine Thessalonike from the seventh to the tenth century.” in: HENNING, Joachim (ed.). *Post-Roman Towns, Trade and Settlement in Europe and Byzantium, Vol. 2. Byzantium, Pliska, and the Balkans*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2007: 89–118.
 BANDMANN, Günter. *Early Medieval Architecture as Bearer of Meaning*. New York, Chichester: Columbia University Press, 2005.
 BAVANT, Bernard. “Caričin Grad and the Changes in the Nature of Urbanism in the Central Balkans in the Sixth Century.” in: POULTER, Andrew (ed.). *The Transition to Late Antiquity. On Danube and Beyond* (Proceedings of the British Academy 141). Oxford: British Academy, 2007: 337–374.
 BAVANT, Bernard, Vujadin Ivanišević. *Caričin Grad – Iustiniana Prima*. Beograd: Francuski kulturni centar u Beogradu: Arheološki institut, 2003.
 БАВАН, Бернар, Вујадин Иванишевић. *Ivstiniana Prima – Царичин Град*. Лесковац: Народни музеј (Bavan, Bernard, Vujadin Ivanišević). *Ivstiniana Prima – Caričin Grad*. Leskovac: National Museum, 2006.
 BOWES, Kim. *Private Worship, Public Values, and Religious Change in Late Antiquity*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2008.

- BRATOŽ, Rajko. "Die kirchliche Organisation im Westillyricum (vom späten 4. Jh. bis um 600) – Ausgewählte Fragen." in: HEINRICH-TAMÁSKA, Orsloya (ed.). *Keszthely-Fenekpuszta im Kontext spätantiker Konstituitätsforschung zwischen Noricum und Moesia*. Budapest... (etc.): Verlag Marie Leidorf, 2011: 211–248.
- BRENK, Beat. "Art and Propaganda fide: Christian art and architecture, 300–600." in: CASIDAY, Augustine, Frederick W. Norris (eds.). *The Cambridge History of Christianity*. Vol. 2: Constantine to c. 600. Cambridge: Cambridge University Press, 2007: 691–725.
- CAMERON, Averil. *The Mediterranean World in Late Antiquity: AD 395–600*. London, New York: Routledge, 2001.
- ĆURČIĆ, Slobodan. *Some Observations and Questions Regarding Early Christian Architecture in Thessaloniki*. Θεσσαλονίκη: Υπουργείου Πολιτισμού Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκη, 2000.
- ĆURČIĆ, Slobodan. *Architecture on the Balkans: from Diocletian to Süleyman the Magnificent*. New Haven, London: Yale University Press, 2010.
- DELEHEYE, Hippolyte. *Les origines du culte des martyrs*. Bruxelles: Bureaux de la Société des Bollandistes, 1912.
- DUVAL, Noël. "L'architecture religieuse de Tsaritchin grad dans le cadre de l' Illyricum oriental au VI^e siècle." in: *Villes et pauplement dans l'Illyricum protobyzantin. Actes du colloque organisé par l'École française de Rome (Rome, 12–14 mai 1982)*. Rome: École française de Rome, 1984: 399–481.
- GRABAR, Andre. *Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. Vol. I, Architecture*. [Paris]: Collège de France, 1946.
- GRIERSON, Philip. "The Tombs and Obits of the Byzantine Emperors (337–1042)." *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962): 1–60.
- GROSSMANN, Peter. "Zur Typologischen Stellung der Kirche von Hosios David in Thessalonike." *Felix Ravenna* 127 (1984): 253–260.
- GUYON, Jean, Gilbert Card. "L'Église B, dite ,basilique cruciforme'." in: DUVAL, Noel, Vladislav Popović (éd.). *Caričin Grad I: Les basiliques B et J de Caričin Grad; Quatre objets remarquables de Caričin Grad; Le trésor de Hajdučka Vodenica*. Belgrade: Institut Archéologique; Roma: École Française de Rome, 1984.
- HODDINOTT, Ralf F. *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia: A Study of Origin and Development of East Christian Art*. London, New York: Maxmillan & Co., 1963.
- HOLUM, Kenneth G. "The Classical City in the Sixth Century: Survival and Transformation." in: MAAS, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to the Age of Justinian*. Cambridge: Cambridge University Press 2006: 87–112.
- IVANIŠEVIĆ, Vujadin. "Caričin grad – the Fortifications and the Intramural Housing in the Lower Town." in: DEIM, Falko, Jörg Drauschke (hrsg.). *Byzanz – das Römerreich im Mittelalter, Teil 2,2: Schauplätze*. Mainz: Römisch-Germanisches Zentralmuseum, 2011: 747–775.
- ИВАНИШЕВИЋ, Вујадин. „Акведукт Царичиног града – Јустинијане Приме.“ *Саопшћења* (Ivanišević, Vujadin. „Aqueduct of Caričin grad – Iustinijana Prima.“ *Communications*) XLIV (2012): 13–31.
- ЈЕРЕМИЋ, Мирослав. „Градитељство Сирмијума у V и VI веку.“ *Саопшћења* (Jeremić, Miroslav. „Architecture of Sirmium in 5th and 6th centuries.“ *Communications*) XXXIV/2002 (2003): 43–51.
- ЈЕРЕМИЋ, Мирослав. „Култне грађевине хришћанског Сирмијума.“ у: Познановић, Душан (ур.). *Sirmium и на небу и на земљи (1700 година од страдања хришћанских мученика)*. Сремска Митровица: Пројекат Благо Сирмијума (Jeremić, Miroslav. „The cult buildings of Christian Sirmium.“ in: Poznanović, Dušan (ed.). *Sirmium i na nebu i na zemlji (1700 godina od stradanja hrišćanskih mučenika)*. Sremska Mitrovica: Projeekat Blago Sirmijuma), 2004: 43–73.
- Кондић, Владимир, Владислав Поповић. *Царичин Град: утврђено насеље у византијском Илирику*. Београд: Српска академија наука и уметности (Kondić, Vladimir, Vladislav Popović. *Caričin Grad: the fortified settlement in byzantine Illyricum*. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts), 1977.
- Кораћ, Војислав, Марица Шупут. *Архитектура византијског свејта*. Београд: Завод за уџбенике (Korać, Vojislav, Marica Šuput. *The Architecture of the Byzantine World*. Belgrade: Zavod za udžbenike), 2010.
- ΚΟΥΡΚΟΥΤΙΔΟΥ-ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ, Eftychia, Anastasia Tourta. *Wandering in Byzantine Thessaloniki*. Athens: Kapon Editions, 1997.
- KRAUTHEIMER, Richard. "Introduction to an 'Iconography of Medieval Architecture'." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942): 1–33.
- KRAUTHEIMER, Richard. "On the Constantine's Church of the Apostles in Constantinople." in: KRAUTHEIMER, Richard. *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*. London, New York: University of London Press, 1969: 27–34.

- KRAUTHEIMER, Richard. "A Note on Justinian's Church of the Holy Apostles in Constantinople." in: KRAUTHEIMER, Richard. *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*. London, New York: University of London Press, 1969: 197–201.
- KRAUTHEIMER, Richard. *Three christian capitals: topography and politics*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- LAVAN, Luke. "Late antique urban topography: from architecture to human space." in: LAVAN, Luke, William Bowden (eds.). *Theory and Practice in Late Antique Archaeology*. Leiden, Boston: Brill, 2003: 171–195.
- LEWIS, Suzanne. "Function and Symbolic Form in the Basilica Apostolorum at Milan." *Journal of the Society of Architectural Historians* 28/2 (1969): 83–98.
- MANGO, Cyril. *The Art of the Byzantine Empire: 312–1453, Sources and Documents*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, cop. 1972.
- MANGO, Cyril. "Constantine's Mausoleum and the Translation of Relics." *Byzantinische Zeitschrift* 83/1 (1990): 51–62.
- МАНО-ЗИСИ, Ђорђе. „Ископавање на Царичином граду 1949–1952 године.“ *Сџаринар* (Mano-Zisi, Đorđe. "The excavation on Caričin grad 1949–1952." *Starinar*) III–IV (1952–1953): 127–168.
- МЕЕКС, Wayne A. "Vision of God and scripture interpretation in a fifth century mosaic." in: МЕЕКС, Wayne A. *In Search of the Early Christians: selected essays*. New Haven, London: Yale University Press, 2002: 230–253.
- МИЛИНКОВИЋ, Михаило. „О потреби научног проучавања локалитета Злата – Кале.“ у: РАКОЦИЈА, Миша (ур.). *Ниш и Византија*. Пети научни скуп, Ниш, 3–5. јун 2006. Зборник радова V. Ниш: Град Ниш: Нишки културни центар (Milinković, Mihailo. "About the necessity of scientific research of the site Zlata – Kale." in: Rakocija, Miša (ed.). *Niš and Byzantium*. Fifth Scientific Conference, Niš, 3–5. june 2006. The Collection of Scientific Works V. Niš: The city of Niš: The cultural centre of Niš), 2007: 191–203.
- МИЛИНКОВИЋ, Михаило. „Прилог питању убикације Јустинијане Приме.“ *Лесковачки зборник* (Milinković, Mihailo. "The Question of Ubication of Iustiniana Prima." *Leskovački zbornik*) XLIX (2009): 239–246.
- МИРКОВИЋ, Miroslava. "Episcopus Aquensis and bonosiacorum scelus." in: SREJČIĆ, Dragoslav (ed.). *The Age of Tetrarchs*. Belgrade: The Serbian Academy of Sciences and Arts, 1995: 205–216.
- NASRALLAH, Laura. "Early Christian Interpretation in Image and Word: Canon, Sacred Text, and the Mosaic of Moni Latomou." in: NASRALLAH, Laura, Charalambos Bakirtzis, Steven J. Friesen (eds.). *From Roman to Early Christian Thessalonikē: Studies in Religion and Archaeology*. [Cambridge (Mass.), London]: Harvard University Press, 2010: 361–395.
- ΠΑΡΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ, Amy. "The Memory Culture of Byzantium." in: JAMES, Liz (ed.). *A Companion to Byzantium*. Malden, Oxford, Chichester: Wiley – Blackwell, 2010: 108–122.
- ПЕТКОВИЋ, Владимир. „Извештај о ископавању у Царичиноме Граду код Лебана у 1912 год.“ *Годишњак Српске краљевске академије* (Petković, Vladimir. "The Rapport about the Excavation in Caričin Grad near Lebane in 1912." *Godišnjak Srpske kraljevske akademije*) XXVII (1913): 285–291.
- ПОПОВИЋ, Владислав. „Грчки натпис из Царичиног Града и питање убикације Прве Јустинијане.“ *Глас CCCLX. Одељење историјских наука* (Popović, Vladislav. "The Greek inscription from Caričin Grad and the Question of Ubication of Iustiniana Prima." *Glas CCCLX. Odeljenje istorijskih nauka*) 7 (1990): 53–108.
- ПОПОВИЋ, Владислав. „Култ светог Димитрија у Сирмијуму и у Равени.“ у: ПОПОВИЋ, Владислав. *Sirmium град царева и мученика: (сабрани радови о археологији и историји Сирмијума)*. Сремска Митровица: Пројекат Благо Сирмијума; Београд: Археолошки Институт, 2003: 279–289 (= *ГЛАС САН CCCLXXXIV, Одељење историјских наука* (Popović, Vladislav. "The Greek inscription from Caričin Grad and the Question of Ubication of Iustiniana Prima." *Glas CCCLX. Odeljenje istorijskih nauka*) 10 (1998): 43–56).
- ПОПОВИЋ, Ивана. „Сирмијум – царска резиденција, панонска метропола и хришћанска глава Илирика.“ у: БОРИЋ-БРЕШКОВИЋ, Бојана, Ивана Поповић (ур.). *Константијин Велики и Милански Едикт 313. Рађање хришћанства у римским провинцијама на тлу Србије*. Београд: Народни музеј (Popović, Ivana. "Sirmium – the imperial residence, Pannonian metropolis and Christian 'caput Illyricum'." in: Borić-Brešković, Bojana, Ivana Popović (eds.). *Konstantin Veliki i Milanski Edikt 313. Rađanje hrišćanstva u rimskim provincijama na tlu Srbije*. Beograd: Narodni muzej), 2013: 102–117.
- SKEDROS, James. "Civic and Ecclesiastical Identity in Christian Thessalonikē." in: NASRALLAH, Laura, Charalambos Bakirtzis, Steven J. Friesen (eds.). *From Roman to Early Christian Thessalonikē: Studies in Religion and Archaeology*. [Cambridge (Mass.), London]: Harvard University Press, 2010: 245–262.

- SMITH, Janet Charlotte. "Form and Function of the Side Chambers of Fifth- and Sixth-Century Churches in Ravenna." *Journal of the Society of Architectural Historians* Vol. 49, No. 2 (Jun, 1990): 193–204.
- SNIVELY, Carolyn S. "Thessaloniki versus Justiniana Prima: a rare mention of the conflict, in the Life of Osios David of Thessaloniki." у: РАКОЦИЈА, Миша (ур.). *Ниш и Византија*. Пети научни скуп, Ниш, 3–5. јун 2006. Зборник радова V. Ниш: Град Ниш: Нишки културни центар, 2007: 55–61.
- SPIESER, Jean-Michel. "Ambrose's foundations in Milan and the Question of Martyria." in: SPIESER, Jean-Michel. *Urban and Religious Spaces in Late Antiquity and Early Byzantium* (Variorum Collected Studies CS706). Aldershot: Ashgate, 2001: VII, 1–12.
- СТРИЧЕВИЋ, Ђорђе. „Баконикон и протезис у ранохришћанским црквама.“ *Старинар* 9–10 (1958–1959): 59–65.
- ШПЕХАР, Олга. „Крстообразне цркве на Балкану: рецепција константијанског плана током касне антике (IV–VI век).“ у: ЧАИРОВИЋ, Ивица (ур.). *Међународни научни скуп у Нишу „Константијин Велики у историјском и креативном памћењу“*. Београд: Висока школа Српске православне цркве за уметност и конзервацију (Špehar, Olga. "The cruciform churches on the Balkans: the reception of the Constantinian plan during the Late Antiquity (4th–6th century)." in: Čairović, Ivica (ed.). *Međunarodni naučni skup u Nišu „Konstantin Veliki u istorijskom i kreativnom pamćenju“*. Beograd: Visoka škola Srpske pravoslavne crkve za umetnost i konservaciju), 2013: 69–89.
- VARALIS, Yoannis. "Prothesis and Diakonikon: searching the original concept of the subsidiary spaces of the byzantine sanctuary." in: Лидов, Алексей Михайлович (ред.). *Иеротопия, создание сакралных пространств в Византии и древней Руси*. Москва: Индрик, 2006: 282–298.
- VASILIEV, Alexandr A. "Life of David of Thessalonica." *Traditio* 4 (1946): 115–147.
- VICKERS, M. "Sirmium or Thessaloniki? A Critical Examination of the St. Demetrius Legend." *Byzantinische Zeitschrift* 67 (1974): 337–350.
- YASIN, Ann Marie. *Saints and Church Spaces in the Late Antique Mediterranean: Architecture, Cult and Community*. Cambridge... (etc): Cambridge University Press, 2009.
- ZANINI, Enrico. "The Urban Ideal and Urban Planning in Byzantine New Cities of the Sixth Century A.D." in: LAVAN, Luke, William Bowden (eds.). *Theory and Practice in Late Antique Archaeology*. Leiden, Boston: Brill, 2003: 196–223.
- ZEILLER, Jacques. *Les origines chrétiennes dans les provinces danubiennes de l'empire Romain*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1967.

Олга Шпехар

КРСТООБРАЗНА ЦРКВА НА ЦАРИЧИНОМ ГРАДУ: СОЛУНСКИ АРХИТЕКТОНСКИ УТИЦАЈ НА ЦЕНТРАЛНОМ БАЛКАНУ У VI ВЕКУ

Резиме

Касноантички архитектонски споменици, пре свега хришћански храмови, често имају јединствен значај за сагледавање историјских, културних и религијских дешавања на централном Балкану, будући да су писани извори о овим пограничним областима углавном веома скромни. Управо такав значај има и локалитет Царичин град код Лебана, саграђен *ex novo*. Истраживачи га данас углавном једногласно идентификују са Првом Јустинијаном, епонимним градом Јустинијана I (527–565). У овом раду је у разматрање узета крстообразна црква у Горњем граду као вредан показатељ архитектонских утицаја.

Она је најчешће поређена са кападокијским и бугарским црквама датованим у исти период, али је пажња у раду преусмерена на велике урбане центре. Последица преиспитивања било је уочавање велике сличности, пре свега у просторном распореду, коју ова црква показује са црквом Осис Давид у Солуну. Највећа разлика у изгледу ове две цркве, постојање источних компартимената у солунској цркви каквих нема на Царичином граду, објашњена је њиховом улогом капела, тј. издвојених простора за поштовање реликвија нама данас непознатих светитеља. Остале разлике, као што је непостојање атријума у солунској цркви, могу се објаснити различитим наменама ових

црква, будући да је солунска црква вероватно већ у време градње требало да буде католикон Манастира Латому, док је црква на локалитету Царичин град била градска црква и једна од станица током литијских богослужења.

Сличности указују на велики утицај који је Осиос Давид непосредно или посредно имао на цркву на Царичином граду, од које је био свега неколико деценија старији. Утицаји су могли приспети заједно са градитељима или са ктитором цркве. Присуство солунског елемента указује и на могуће начине како се становништво насељава из већ постојећег у новосаграђени град. Управо овакви односи могу се очекивати између старе и нове престонице Илирика.

ANĐELA Đ. GAVRILOVIĆ

University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Institute for Art History
Оригинални научни рад / Original scientific paper
andjela_xin@yahoo.com

Unnoticed Scenes from the Cycle of the Life of the Virgin in the Church of the Virgin in the Patriarchate of Peć*

ABSTRACT: The paper deals with the identification and the iconography of three rather damaged frescos from the cycle of the life of the Virgin in the church of the Virgin Hodegetria in Peć (around 1335–1337), which remained unnoticed in previous research. It points out their closest iconographical analogies. By investigating these analogies, an attempt of the reconstruction of these frescos has also been made.

KEY WORDS: church of the Virgin, Patriarchate of Peć, three unnoticed scenes, wall paintings, 14th century, Presentation of the Virgin, Prayer of the archpriest Zacharias in front of the rods, Joseph reprimands Mary.

The church of the Assumption of the Virgin in the Patriarchate of Peć contains an almost entirely preserved and very thematically rich collection of frescos (Гавриловић 2013а: 44–313, with previous bibliography) (ill. 1). Closer consideration of these 14th century frescos shows this church under its roof stores a certain number of scenes and saintly figures, yet unnoticed and therefore unmentioned in previous bibliography. Here we will focus on three unnoticed and unpublished compositions of the cycle of the life of the Virgin – the Presentation of the Virgin at the Temple, the Prayer of the priest Zacharias in front of the rods and Joseph reprimands Mary.¹ These frescos were executed around the years 1335 and 1337.

The cycle of the Life of the Virgin occupies southern part of the church of the Virgin in the Patriarchate of Peć, beginning in the second register of the altar area and terminating in south-west bay (Тодић 1991: 365). Since the “real” composition of the Presentation of the Virgin

* This paper was written within the project *Serbian Medieval Art and Its European Context* (177036), conducted at the Institute of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, and financed by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia. It was translated into English by Anđela Gavrilović and Ivana Stanimirović.

¹ We have once earlier discussed the scene of the Presentation of the Virgin (Cf. GAVRILOVIĆ 2013b: 261–269) and that is the reason why we will here limit ourselves only in most short terms on its iconography. As in the mentioned paper illustrations were not published, the fresco of the Presentation of the Virgin will be published in this article for the first time, together with other unnoticed scenes. Once more we express our most sincere gratitude to Mr. William Taylor-Hostetter for the photographs he kindly let us use in this paper and for the permission that they may be published.



Ill. 1. The Church of the Virgin Hodegetria in the Patriarchate of Peć, built 1324–1330 (after: Ђурић, Ђирковић et al. 1991: fig. 52)

has not been noticed yet, it was previously believed that the cycle of the Life of the Virgin continued in the southern part of the vault of the south-western bay. After the scene of the Caressing of the little Virgin (the southern wall of the southern choir) the above mentioned cycle actually continues in the register below the compositions of Christ's Transfiguration and the Resurrection of Lazarus, with the scene of the Presentation of the Virgin and obviously with certain compositions that chronologically precede the Presentation.² That part of the fresco decoration has not been preserved, so it is very difficult to bring any certain judgement about it. Not a single fragment of the frescoes that chronologically preceded the Presentation scene has been preserved.

Concerning the composition of *the Presentation of the Virgin*, only one small fragment in the right part of the scene next to the west wall of the church has not been destroyed (ill. 2, ill. 2a). However, it bears part of the inscription – <ВЪВЕДЕНИК> В(ОГОРОДИ)ЦЕ – faces and partial figures of few Jewish maidens in robes, part of a

building in the background and two torches. The preserved fragment of the composition in the Virgin church in Peć certainly indicates that it is the figures of maidens, and not the figures of Virgin's parents, what the painter here depicted at the end of the procession. Still, the latter iconographic solution was almost always used in Serbian monumental painting at the late 13th and the early 14th century (GROZDANOV 1997: 57 et pass). Among the chronologically related examples alike the one from Peć, we will here mention those from the churches of Chora in Constantinople (UNDERWOOD 1966: pl. 91), Pološko (РАДОЛЧИЋ 1966: 148–149; ВАВИЋ 1978: 166–170, fig. 4–5; GROZDANOV 1997: 62, fig. 3, 4, 5) and Donja Kamenica (Ђоровић – Љубинковић 1950: 73, fig. 36). In those churches, the maidens were depicted in the right part of the scene, moving towards left, while having the small Virgin with her parents and the archpriest Zacharias in front of them. If we consider the latter example from the nartex of the Virgin's church in Kalenić (ill. 3) and the similarity of the iconographic models used in this church and in the Virgin's church in the Patriarchate of Peć, it remains an open possibility and

² On the iconography of the scene of the Presentation of the Virgin in Byzantine art in general see Миљковић-Пепек 1967: 106–107; LAFONTAIGNE-DOSOGNE 1975: 179–181; Бабић 1987: 174–175; LAFONTAIGNE-DOSOGNE 1989: 310, fig. 1; GROZDANOV 1997: 55–74; Војводић 2005: 133–134; Павловић 2009: 87–88.



Ill. 2. The Presentation of the Virgin; the church of the Virgin in the Patriarchate of Peć, around 1335–1337 (W. T. Hostetter)



Ill. 2a. The Presentation of the Virgin; the church of the Virgin in the Patriarchate of Peć, detail, around 1335–1337 (W. T. Hostetter)

Ill. 3. The Presentation of the Virgin, The Prayer of archpriest Zacharias in front of the rods; the church of the Virgin in Kalenić (nartex), 1418–1427 (after B. Živković, Симић-Лазар 2011: drw. on p. 228)



rather convincing assumption that the Presentation fresco from Peć is mostly alike the one from the nartex of the church in Kalenić. Large numbers of the maidens depicted at the end of the procession, with the specific way of holding torches, would support this assumption.

After the composition of the Presentation of the Virgin, the cycle of the life of the Virgin in Peć continues on the eastern part of the southern side of the vault, in the south-west bay, together with the scenes of the Prayer of the archpriest Zacharias, the Betrothal of the Virgin, the Annunciation on the Well and Joseph reprimands Mary, the last of which was depicted on the western part of the northern side of the vault. On the remaining surfaces of the northern



Ill. 4. Church of the Virgin Hodegetria, interior, south-west view



Ill. 4a. The Prayer of archpriest Zacharias in front of the rods; the church of the Virgin in the Patrairchate of Peć, around 1335–1337 (W. T. Hostetter)

side of the vault, where the final scenes of the cycle were once executed, there is no fresco-layer today.

The greatest part of the first scene on the southern vault of the south-west bay of the church, above the figure of St. Euthimius, is irreversibly destroyed, as well as its fresco inscription (ill. 4, ill. 4a). However, the remains of the fresco testify that scene is the scene of *the Prayer of archpriest Zacharias in front of the rods*.³ This scene has wrongly been identified by previous authors as the Presentation of the Virgin at the Temple (ИВАНОВИЋ 1963: 148; ИВАНОВИЋ 1972: IX; ЂУРИЋ, ЋИРКОВИЋ et al. 1991: 148). Other authors do not mention this

³ On the iconography of the composition of the Prayer of archpriest Zacharias in front of the rods see ЛАФОНТЕН-ДОЗОЊ 1964: 167–179; МИЉКОВИЋ-ПЕПЕК 1967: 107; LAFONTAINE-DOSOGNE 1975: 184–186; ЛАФОНТЕН-ДОЗОЊ 1989: 310, fig. 1; ДИМИТРОВА 2002: 103; ПАВЛОВИЋ 2009: 88.

scene. If we look at the fresco more carefully, we may notice that the Virgin was not represented at the top of the Holy of Holies, as she is usually depicted in the scenes of the Presentation. On the contrary, she was depicted immediately behind the Holy Table, in the way the Virgin is depicted in the scenes of the Prayer of Zacharias. On the preserved part of the fresco, we can see the semi-profile of the nimbed Virgin, wearing a maphorion and standing behind to the Holy Table in the Holy of Holies of the Jerusalem Temple. She is having her elbows bent, with opened palms, surely in the gesture of addressing the archpriest Zacharias, whose figure has not been preserved. On the Holy Table we may also notice the rods of proposers, depicted on the fresco according to the text of the Protoevangelium of James (NOVAKOVIĆ 1878: IX, 2–3). The Holy Table was depicted between four marble pillars. Some of them have preserved capitals on the top. A canopy, once set on the capitals is today destroyed. It seems possible that it was ended in the form of the dome.⁴ There is a polygonal marble enclosure surrounding the altar, depicted with floral motives in purple hues in three registers.

The scene of the archpriest Zacharias in front of the rods is preserved in numerous medieval monuments. Let us just mention e.g. Holy Cross in Pelendri (ЛАФОНТЕН-ДОЗОЊ 1975: fig. 22), Virgin Peribleptos in Ochrid (МИЉКОВИЌ-ПЕПЕК 1967: 34; ЛАФОНТЕН-ДОЗОЊ 1975: fig. 23; ГРОЗДАНОВ 1995: 41–60), Chora (UNDERWOOD 1966: pl. 95), Staro Nagoričino (MILLET, FROLLOW 1954: pl. 80/1), Gračanica (ТОДИЋ 1988: 115, fig. 26; ЖИВКОВИЋ 1989: 64, 69), Chilandar (MILLET 1927: pl. 80/1; НОСТЕТТЕР 1998), Dečani (ЛАФОНТЕН-ДОЗОЊ 1989: fig. 1; ПОПОВИЋ 1995: 91–92), Mateič (ДИМИТРОВА 2002: 103) and Kalenić (СИМИЋ-ЛАЗАР 2011: drw. on p. 228). The composition and the layout of figures of Chora corresponds to the ones in the scene from the Virgin Church in Peć. In the composition from Peć, the proposers were not depicted due to the lack of space. As in the church of the Virgin Peribleptos in Ochrid and in Dečani, in the endowment of Serbian Archbishop Daniel the Second compositions are not separated by borders, but they follow one after another directly. On the basis of the preserved fragment, we may also conclude that in Peć the door to the Holy of Holies was closed, as on the same scene in the Virgin Peribleptos church in Ochrid (МИЉКОВИЌ-ПЕПЕК 1967: fig. 34) or at Chilandar (МИЈЕ 1927: pl. 78/1; НОСТЕТТЕР 1998). Considering the Virgin's gesture of the right hand addressing to the archpriest Zacharias and comparing it to other monuments, we may assume that the archpriest Zacharias on the scene from Peć once beheld the Virgin. The frescos from the Virgin Peribleptos in Ochrid (ЛАФОНТАЙНЕ-ДОСОГНЕ 1964: fig. 23), from Staro Nagoričino, from Gračanica or from Chilandar, may be taken as analogies. Considering later monuments as well, the closest and, in our opinion, iconographically most precise analogy for the "reconstruction" of the scene from Peć would be the scene from the nartex of the Virgin Church in Kalenić (ill. 3). In the nartex of Kalenić the Virgin was depicted near the left side of the Holy Table as in Peć. The gesture of her right hand matches the one from the scene in Peć, while the proposers were not illustrated in both compositions. Some other details from the Kalenić fresco also match the ones in Peć (e.g. closed gate of the Holy of Holies). Such a reconstruction of the scene in Peć, according to the composition from the nartex of Kalenić, would also mean that archpriest Zacharias was depicted kneeling and beholding the Virgin, as previously said.

⁴ The fact that the canopy in the next scene of the cycle of the life of the Virgin in Peć (Betrothal of the Virgin) is ended in a form of the dome leads us to this assumption.



Ill. 5. Joseph reprimands Mary; the church of the Virgin in the Patrairchate of Peć, around 1335–1337 (W. T. Hostetter)

The last, partly preserved scene of the cycle of the life of the Virgin in Peć is *Joseph reprimands Mary* – И КЮ<...> | КЪ ЖЕ<...> (ill. 5).⁵ Only the left part of the scene has been preserved so far, what was sufficient for identifying the composition and concluding that it was executed according to the text of the Protoevangelium of James (NOVAKOVIĆ 1878: XIII, 1–17). Here we see the nimbed Virgin – М(НТН)РН | Θ(ЕО)Υ – having a characteristic bending posture and arm gesticulation – with both hands stretched, and widely opened palms, expressing the astonishment and rejection of the reproaches. She was depicted towards Joseph, who was once depicted in the right part of the composition, right across her. Behind her we can see a red building, and above her head the inscription which once marked the scene.⁶ The right part of the composition has been completely destroyed. Here Joseph was certainly depicted, perhaps leaning his hand on the stick as depicted in the churches of Sušica (BAVIĆ 1962: 308, fig. 3), Virgin Peribleptos in Ochrid (МИЛЬКОВИЌ-ПЕПЕК 1967: 104, сл. 35), Gračanica (ТОДИЋ 1988: 80, 85, 114, 115; ЖИВКОВИЋ 1989: fig. VII), Chilandar (MILLET 1927: pl.

78/31; HOSTETTER 1998), St. Nicolas of Dabar (ПЕЈИЋ 2009: fig. 3), or Kučevište (ЂОРЂЕВИЋ 1981: fig. 21) or both hands, as in Gradac (ПАВЛОВИЋ 2009: 88); or he was depicted walking, with hands bent in elbows, raised till his shoulders, with opened palms in the posture of the reproaches directed towards the Virgin, as if in Staro Nagričino (MILLET, FROLLOW 1962: pl. 81/1–2, 124/5), White Church of Karan (КАШАНИН 1928: сл. 33) or Mateič (ДИМИТРОВА 2002: 104, сл. 12). In the composition in Peć, the maidens from Mary's escort, present behind her in the same scene in Gračanica, were probably not depicted due to the lack of space. In that case the scene would be alike the ones from Staro Nagričino and Chilandar. According to the layout of figures (Virgin on the left, Joseph on the right side), the composition from Peć corresponds to the same compositions from Gradac, Kučevište and White Church of Karan.

The now destroyed scenes of the cycle of the life of the Virgin once occupied the remaining part of the barrel vault of the south-western bay. If we judge by the layout and the number

⁵ On the iconography of this scene see ЛАФОНТЕН-ДОЗОЊ 1975: 190; МИЉКОВИЌ-ПЕПЕК 1967: 108; ДИМИТРОВА 2002: 104; ПАВЛОВИЋ 2009: 88. We do not know how the text on this fresco ran, but it is certain that it did not correspond to the ones on the frescos in the same compositions at Gračanica (ТОДИЋ 1988: 80) and Kalenić (СИМИЋ-ЈАЗАР 2011: 241).

⁶ See above.

of the opposing compositions,⁷ we may assume that on the northern part of the vault two cycle scenes could possibly have been executed. We may say with high certainty that in the scope of the cycle of the life of the Virgin in Peć the scene *the Virgin drinks "the water of cheking"* was depicted,⁸ because it is almost always present in this cycle.

The scenes of the Presentation, the Prayer of Zacharias and Joseph reprimands Mary and their analysis provide more complete consideration of the cycle of the life of the Virgin in Peć, as well as more precise view of the layout of the cycle scenes. Unfortunately, as some of the frescos on the south side of the church are completely destroyed, it is not possible to set a conclusion on the more precise number of the fresco cycle which once belonged to the cycle of the church patron. Considering the above mentioned three compositions, we may certainly say which ten scenes formed the part of the cycle of the life of the Virgin. These are: the Annunciation to Joachim, the Annunciation to Ann, the Meeting at the Golden Gate, the Nativity of the Virgin, the Caressing of the Virgin, the Presentation of the Virgin, the Prayer of Zacharias in front of the rods, the Betrothal of the Virgin, the Annunciation on the Well and Joseph reprimands Mary. We can only assume the possible choice and layout of the frescos of the Virgin's cycle that have been destroyed. What might be said with certainty considering newly noticed frescos from the cycle of the life of the Virgin in the Virgin's church in Peć, is that the layout of the compositions from the central part of the cycle in Peć (Presentation, Zacharias' prayer, Betrothal, Annunciation on the well, Joseph reprimands Mary) match the layout of the scenes from the same part of the same cycle in the Virgin's church in Gradac, in the Virgin Peribleptos in Ochrid and in the nartex of Virgin church in Kalenić. If on the basis of the matching layout of the said compositions in the central part of the cycle one may assume the layout of the compositions of other parts of the cycle, it would follow that the artist in Peć had after the Caressing of the little Virgin, on the surfaces which today has completely lost its frescos, depicted the compositions of the Blessing of the tree hierarchs and the Virgin's first steps. Where these scenes were illustrated it is difficult to say. If we judge on the basis of the number of the scenes of the cycle of the Eothina gospels on the northern wall of the western bay of the church in Peć, according to the symmetrical layout of the themes it would follow that three scenes have been depicted on the southern wall as well: besides the Presentation two more compositions could have been illustrated, which were not separated with borders (On the northern wall of the western bay were namely depicted three scenes from the cycle of Eothina Gospels). The layout of the illustrated themes in the northern part of the church would also support that assumption. As the standing figure of prophet Isaiah on the western part of the partition wall which divides the northern choir from northwest bay, is preserved, it seems likely that on the western side of the southwest pillar a standing full size figure of a certain prophet may have been depicted as well (ill. 4). However, as the frescos of this part of the church are now completely destroyed, this is only a hypothesis.

Concerning the iconographical models of the scenes of the Presentation of the Virgin, the Prayer of Zacharias and Joseph reprimands Mary in Peć, the conclusions are more reliable.

⁷ The Prayer of archpriest Zacharias in front of the rods, the Betrothal of the Virgin and the Annunciation on the well.

⁸ This scene is by rule executed in the scope of the cycle of the life of the Virgin. V. e.g. Миљковић-Пепек 1967: 108, сл. 35 (Virgin Peribleptos in Ochrid); Бабич 1987: 175, сл. 128 (King's Church); Тодић 1988: 80 (Gračanica); Миљковић-Пепек 1967: 105, сл. 35 (Staro Nagoričino).

The iconography of these compositions relies in general on the formulas present in Serbian art at the end of 13th and the beginning of 14th century. However, considering later monuments and by analysing details, it is found that the iconography of the compositions of the Presentation of the Virgin and the Prayer of Zacharias in front of the rods corresponds mostly to the solutions of the same scenes from the narthex of the Virgin church in Kalenić.

WORKS CITED

- БАБИЋ, Гордана. *Краљева црква у Сџуденици*. Београд: Београдски издавачко-графички фонд (Babić, Gordana. *Kraljeva crkva u Studenici*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički fond), 1987.
- ВАБИЋ, Gordana. “Quelques observations sur le Cycle de Grand Fêtes conservé à Pološko.” *Cahiers Archéologiques* 27 (1978): 166–170, fig. 4–5.
- ВАБИЋ, Gordana. “Les fresques de Sušica en Macédonie et l’iconographie originale de leurs images da la vie da la Vièrge.” *Cahiers Archéologiques* 12 (1962) 308, fig. 3.
- ВОЈВОДИЋ, Драган. *Зидно сликарство цркве Свештог Ахилија у Ариљу*. Београд: Стубови културе (Vojvodić, Dragan. *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd: Stubovi kulture), 2005.
- ГАВРИЛОВИЋ, Анђела. *Зидно сликарство цркве Богородице Одигитрије у Пећи*. Београд: Филозофски факултет 2013а, 44–313 (непубликована докторска дисертација) [Gavrilović, Anđela, *Zidno slikarstvo crkve Bogorodice Odigitrije u Peći*, Beograd: Filozofski fakultet, 2013a, 44–313 (unpublished doctoral thesis, in Serbian)].
- GA VRIL OVIĆ, Anđela. “The Fresco of the Presentation of the Virgin in the Church of the Virgin in the Patriarchate of Peć and Its Analogies in Serbian Art and in the Art of the Byzantine World.” in: *Културно наслеђе Косова и Мејхохије. Историјске њековине Србије на Косову и Мејхохији и изазови будућности* (Зборник 2). Београд: Канцеларија за Косово и Метохију; Косовска Митровица: Универзитет у Приштини, 2013: 261–269.
- ГРОЗДАНОВ, Цветан. „Циклусот на животот на Богородица во црквата Свети Климент во Охрид.“ *I. Прилози МАНУ* 26/2 (1995): 41–60. [Grozdanov, Svetan. Ciklusot na životot na Bogorodica vo crkvata Sveti Kliment vo Ohrid. I., *Prilozi MANU* 26/2 (1995) 41-60].
- GROZDANOV, Svetan. “Sur la composition del la Presentation de la Vièrge au temple dans la peinture byzantine a la fin du XIII et vers 1300.” *Зограф* бр. 26 (1997): 55–64.
- ДИМИТРОВА, Елизабета. *Манасџир Мајтејче*. Скопје: Каламус [Dimitrova, Elizabeta. *Manastir Matejče*, Skopje: Kalamus], 2002.
- ЂОРЂЕВИЋ, Иван М. „Сликарство XIV века у цркви Светог Спаса у Кучевишту.“ *Зборник Мајџице српске за ликовне уметности* бр. 17 (1981) [Đorđević, Ivan. Slikarstvo XIV veka u crkvi Svetog Spasa u Kučeviću, in: *Zbornik Matice Srpske za likovne umetnosti br. 17* (1981) sl. 21].
- ЂУРИЋ, Војислав, Сима Ћирковић и Војислав Кораћ. *Пећка њаџиријаршија*. Београд: Југословенска ревија; Приштина: Јединство, 1990. [Đurić, Vojislav, Ćirković, Sima i Korać, Vojislav, *Pećka patrijaršija*, Beograd: Jugoslovenska revija – Priština: Jedinstvo, 1990].
- ЖИВКОВИЋ, Бранислав. *Грачаница: [Црџежи фресака]*. Уводни текст Гордана Бабић, превод на француски језик Гордана Хаџи-Видојковић. Београд: Нови дани, 1989 [Živković, Branislav. *Gračanica: (Crteži fresaka)*, (uvodni tekst Babić, Gordana, prevod na francuski jezik Hadži-Vidojković, Gordana), Beograd: Novi dani, 1989].
- ИВАНОВИЋ, Милан. *Богородичина црква у Пећкој њаџиријаршији*. Београд: Београдски издавачко-графички фонд, 1972: IX [Ivanović, Milan. *Bogorodičina crkva u Pećkoj patrijaršiji*: Beogradski izdavačko-grafički fond, 1972: IX].
- ИВАНОВИЋ, Милан. „Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији.“ *Сџарине Косова и Мејхохије* [Ivanović, Milan. „Crkva Bogorodice Odigitrije u Pećkoj patrijaršiji“, *Starine Kosova i Metohije*] бр. II–III (1963): 138–156.
- КАШАНИН, Милан. *Бела црква Каранска*. Београд: б. и. [Kašanin, Milan. *Bela crkva Karanska*. Beograd: b.i.], 1928.
- LAFONTAIGNE-DOSOGNE, Jacqueline. *L’iconographie de l’enfance de la Vièrge dans l’empire Byzantin et en Occident I*. Bruxelles: L’Académie Royale de Belgique, 1964: 136–167.

- LAFONTAINE-DOSOGNE, Jacqueline. "Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin." in: *The Kariye Djami 4*. New York: Bollingen Foundation, 1975: 179–181.
- LAFONTAINE-DOSOGNE, Jacqueline. "Les cycles de la Vierge dans l'église de Dečani: Enfance, Dormition et Akathiste." in: Ђурић, Војислав Ј. (ed.). *Дечани и византијска уметност средином XIV века*. Београд: САНУ; Приштина: Јединство, 1989: 310, fig. 1.
- MILLET, Gabriel. *Monuments d'Athos. I. Peintures*. Paris: Leroux, 1927.
- MILLET, Gabriel and Anatolii Frolow. *La peinture serbe de Moyen Âge en Yougoslavie, Fasc. I*. Paris: Boccard, 1954: pl. 4/1, 3.
- MILLET, Gabriel. *La peinture serbe de Moyen Âge en Yougoslavie, Fasc. III*. Paris: Boccard, 1962.
- МИЉКОВИЋ-ПЕПЕК, Петар. *Дело то на зографитије Михаило и Еутихиј*. Скопје: Гоце Делчев [Miljković-Peprek, Petar. *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje, Goce Delčev], 1967.
- NOVAKOVIĆ, Stojan. „Apokrifno Protojevanđelje Jakovljevo.“ *Starine JAZU* knj. XX (1878): 64.
- ПАВЛОВИЋ, Драгана. „Богородичин циклус у Благовештенској цркви манастира Градца.“ *Зограф* бр. 33 [Pavlović, Dragana, „Bogorodičin ciklus u Blagoveštenskoj crkvi manastira Gradca“, *Zograf* br. 33] (2009): 75–92.
- ПЕЛИЋ, Светлана. *Манастир Свети Никола Дабарски*. Београд: Публикум [Pejić, Svetlana. *Manastir Sveti Nikola Dabarski*. Beograd: Publikum], 2009.
- ПОПОВИЋ, Бојана. „Програм живописа у олтарском простору.“ in: Ђурић, Војислав Ј. (ур.). *Зидно сликарство Дечана. Грађа и студије*. Београд: Култура [Popović, Bojana. Program živopisa u oltarskom prostoru, in: Đurić, Vojislav J (ur.), *Zidno slikarstvo Dečana. Građa i studije*, Beograd: Kultura], 91–92.
- РАДОЈЧИЋ, Светозар. *Старо српско сликарство*. Београд: Нолит [Radojčić, Svetozar. *Staro srpsko slikarstvo*. Beograd: Nolit], 1966.
- ТОДИЋ, Бранислав. *Грачаница. Сликаство*. Београд: Просвета; Приштина: Јединство [Todić, Branislav. *Gračanica. Slikarstvo*, Beograd: Prosveta, Priština: Jedinstvo], 1988.
- ТОДИЋ, Бранислав. „Иконографски програм фресака из XIV века у Богородичиној цркви и припрати у Пећи.“ in: *Архиепископ Данило II и његово доба*. Београд: Београдски издавачко-графички завод [Todić, Branislav. *Ikonografski program fresaka iz XIV veka u Bogorodčinoj crkvi i priprati u Peći*, in: Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički завод], 1991: 361–375.
- ТОРОВИЋ-ЉУБИЊКОВИЋ, Радивоје и Мирјана, Љубинковић. „Црква у Доњој Каменици.“ *Старинар* књ. 1. Београд: б. и. [Ćorović-Ljubinković, Mirjana i Ljubinković, Radivoje. *Crkva u Donjoj Kamenici*, *Starinar* Knj. 1, Beograd: b.i.], 1950: 73, fig. 36.
- UNDERWOOD, Paul (ed.). *The Kariye Djami. Vol. 2, The Mosaics, Plates 1–334*. New York: Bollingen Foundation, 1966.
- HOSTETTER, William Taylor. *У срцу Хиландара* [електронски извор]: интерактивно представљање фресака главне цркве манастира Хиландар на Светој Гори; In the heart of Hilandar. An interactive presentation of the frescos in the main church of the Hilandar Monastery on Mt. Athos. Београд: Beografitti 1998.

Анђела Ђ. Гавриловић

НЕЗАПАЖЕНЕ СЦЕНЕ ИЗ ЦИКЛУСА БОГОРОДИЧИНОГ ЖИТИЈА У ЦРКВИ БОГОРОДИЦЕ ОДИГИТРИЈЕ У ПЕЊКОЈ ПАТРИЈАРШИЈИ

Резиме

Црква Успења Богородице у Пећкој патријаршији, задужбина српског архиепископа Данила II (1324–1337) садржи богат и темама разноврстан живопис, који је готово у потпуности очуван и који потиче из XIV века (око 1335–1337). Ипак, живопис те цркве је на појединим местима знатно, а понегде чак и сасвим пострадао. Пажљивије разматрање њених фресака показује да Богородичина црква под својим кровом чува поједине до данашњег дана у литератури непоменуте сцене и појединачне фигуре светитеља.

У раду ћемо се ограничити на три врло оштећене фреске из циклуса Богородичиног житија, а то су *Ваведење Богородице*, *Молишва Захарије њред палицама ѡросаца* и *Јосифови ѡрекори*. У чланку се обрађује иконографија ових сцена, указује се на њихове најближе иконографске паралеле, помоћу којих се изводи и покушај њихове реконструкције.

Уочавањем поменутих трију фресака, установљено је да је у састав илустрованог циклуса Богородичног житија у Пећи сигурно улазило десет сцена. Што је још важно, опажањем ових композиција поуздано је утврђен редослед сцена у средишњем делу циклуса патрона у Богородичиној цркви у Пећкој патријаршији (Ваведење, Молитва Захарије, Заруке Богородице, Благовести на бунару, Јосифови прекори), а указано је и да су аналогије за овакав редослед сцена присутне у споменичким целинама Градца, Богородичине цркве у Охриду и припрате Каленића.

Анализом је установљено да иконографија горе наведених трију сцена стоји у складу са токовима српске уметности времена краља Милутина (краја XIII и почетка XIV века) на чија се решења ослања. Пажљивије испитивање пак показује да су најближе аналогије сценама Ваведење Богородице и Молитва Захарије пред палицама истоимене композиције у припрати манастира Каленића.

Кључне речи: незапажене сцене, живопис, Богородичина црква у Пећкој патријаршији, XIV век.

ДРАГИША МИЛОСАВЉЕВИЋ

Независни истраживач, Ужице
Оригинални научни рад / Original scientific paper
dragisamilosavljevic@yahoo.com

Орнаментика надгробних споменика и цркве брвнаре у Србији

САЖЕТАК: Овај рад се односи на изворе орнаменталне декорације цркава брвнара у Србији подизаних с краја XVIII и кроз читав XIX век. Старије уверење да су градитељи ових сакралних објеката, неимари из Осата (источна Босна), користили декорацију са исламских богомоља и раскошних беговских конака – мора се довести у питање. Најновијим истраживањима потврђено је да је орнаментика резана на доворотницима, надворотницима, вратима, конструктивним детаљима као и у унутрашњости цркава брвнара у највећем делу копирана (преношена) са средњовековних споменика – стећака из завичаја мајстора. Стећци су у Осату имали архетипски значај, са позивом на преношење орнаменталних детаља као наслеђене традиционалне баштине. Упоређивањем геометријске и флоралне орнаментике надгробних белега са мотивима декорације цркава брвнара, долази се до непосредне везе између узора и завршних образаца украшавања на дрвеним храмовима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: стећак, надгробни споменик, орнамент, декорација, црква брвнара, врата, надвратник, доворотник, мотив, образац.

УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Литература о црквама брвнарама у Србији у најмањем обиму односи се на декорацију и изворе из којих су градитељи црпели украсне мотиве резане на вратима, доворотницима, надворотницима, конструктивним елементима као и у унутрашњости. На неколико места аутори текстова о дрвеним храмовима довели су у везу тај орнаментални репертоар са *средњовековном црквеном уметношћу*, која је припадала моравској школи; са *источњачким моштивима џамија и беговских кућа* које су Турци стварали за своје потребе; затим са „војвођанским бароком и другим стиливима Средње и Источне Европе“ као и са „народном уметношћу коју је српски сељак носио у себи од најстаријих дана“ (Павловић 1961: 76).

Анализа сачуваних цркава брвнара у Србији, орнаменталне декорације са њих, као и компарација са старијим делима која су утицала на градитеље – даје одговоре на ова питања. О универзалности мотива геометријске и флоралне декорације у европској културној баштини, њиховом пореклу и наслеђу, многа питања већ дуго времена изазивају пажњу научника и истраживача (JONES 1868; SALES-MEYER 1898–1957; BROLIN 2000;

BLUMER 2000; TRILLING 2003). Од значаја је подсетити на то да су декоративни симболи на сакралним и световним грађевинама, предметима употребне вредности као и на стећцима опстајали изван религија и употребљавани у разним временима и на различитим меридијанима. Све упућује на то да је орнаментални симбол постајао универзална категорија постепено измичући историји а смисао различито интерпретиран – зависно од цивилизацијске епохе у којој је коришћен (LUINGMAN 1994: 5–8).

Уверење да су Осаћани, градитељи дрвених храмова у Србији, на вратима црква брвнара преносили искуства исламске декорације, односно орнаменте са улаза џамија и раскошних беговских конака, нужно је сагледати у нешто промењеном светлу (ПАВЛОВИЋ 1962: 81), зато што се подударности на орнаментици црква брвнара и исламских објеката не могу априори сматрати непосредним утицајима (МИЛОСАВЉЕВИЋ 2000: 62–74). Извесне сличности иницирају комплексност проблема, односно упућују на порекло декорације и непосредне примене. На основу вишегодишњих истраживања тешко је доказати да су Осаћани преносили искуства једне у суштини туђе и у тим временима омражене културе чији су били поданици. Украшавање примењено на богомољама и световним грађевинама исламске вероисповести било је универзалног карактера са орнаментиком широког и подударног спектра. Симбол представља феномен који преошћава векове, ефектно и лако. Припадао је свим епохама, религијама и културама (BLUMER 2000: 85). Једноставно речено, симбол представљен у форми орнамента постајао је трајна вредност изван историје и вере. Коришћен је у многим културама и цивилизацијама, са променљивим формама и облицима и као такав – опстао је до савремене епохе. Декоративни утицаји са врата, довратника и надвратника исламских богомоља и беговских кућа не могу се у потпуности искључити; али се сродности са орнаментима другог порекла и са других простора мора свестраније сагледати. Показаће се да је осаћанском наслеђу неупоредиво ближе искуство украшавања из баштине властитог завичаја.

Орнаменти које срећемо на зиданим богомољама моравске школе, које неки аутори сматрају изворима орнаменталне декорације дрвених храмова, налазе се и на црквама брвнарарама. Потврђено је да су ово узорни византијског порекла, које је српска црква наследила и вековима користила (МАКСИМОВИЋ 1964: 376–378; РИСТИЋ 1996: 33–34). Међутим, у којој су мери неимари из Осата били у прилици да орнаменте и симболе сагледају у моравским црквама, копирају их и преносе на дрвене богомоље подизане у Србији? Зна се да су Осаћани ретко прелазили Мораву, као и да је њиховим умећем веома мали број брвнара подигнут са друге стране ове реке (ЦВИЉИЋ 1922: 41). Тај посао они су препуштали неимарима са јужних територија, њиховим предузимачима и тајфама. Међутим, најближи утицаји који се не могу заобићи били су храмови из североисточне Босне и западне Србије до којих су Осаћани стизали и које су свакако обнављали (ШУПУТ 1991: 80–83; ВУЛОВИЋ 1986: 77–81). Многи од њих још увек су били у рушевинама и запустели, али су трагови првобитне градње постојали (Озрен, Папраћа, Рача, Боговађа, Чокешина, Криваја и други). Осаћани су имали свест о томе да су украсни детаљи са старих богомоља извођени снагом традиције до које се није лако стизало. Декоративне мотиве које су од њих тражиле црквене општине за одређене цркве брвнаре они су копирали са више места, компоновали их у одређене обрасце и у највећем обиму резали у току зимске сезоне код својих кућа. И то су радили смишљено и са унапред постављеном схемом.

Коначно, постојећи и већ поменути утицаји на украшавање дрвених храмова различитих провенијенција синтетизовани су у оквиру тзв. *народне уметности* као вековног и непресушног извора (ПЕТРОВИЋ, ПРОШИЋ-ДВОРНИЋ: 21–23). Та наоко наивна уметност, стопљена са универзалним тумачењем живота, има дубинску вертикалу, наслеђену и генерацијама преношену. Зато се са правом сматра да је народна уметност кристализована од слојевитог стваралаштва различитих средина и епоха. То што исте мотиве срећемо на средњовековним стећцима и другим надгробним белезима, надвратницима и довратницима цркава, улазима цамија и профаним исламским објектима, као и на предметима употребног карактера – потврђује правило о дубинској вертикали истоветних мотива који су преношени наслеђем а не вероисповешћу или другим модусима наметања.

ОРНАМЕНТИ СТЕЋАКА И ЦРКВЕ БРВНАРЕ

Уметност и симболика стећака одавно су привлачиле пажњу истраживача културног наслеђа Балканског полуострва. Велики број домаћих као и страних историчара, историчара уметности, археолога и етнолога трагао је и одгонетао тајне симбола клесаних у камену (WENZEL 1965; BEŠLAGIĆ 1982; FINE 1994). Стећак је симболизовао вечну кућу прављену за онога који је сахрањен под белегом. Све друге одреднице тумачене су на мање-више сличан начин, али метафора стећка као куће – остајала је у првом плану.

Репертоар орнаменталне декорације и културних симбола на стећцима представља слојевито културно наслеђе. Зато се са великим степеном поузданости може тврдити да је декоративна форма и рељефна симболика стећака почивала на наслеђеним обичајима, заправо оном супстрату који је столећима кристализован остао сачуван испод „многих наслага монотеистичких вера“ (ЕРДЕЉАН 2003: 117). Тиме се долази до универзалног фонда декорације чије богатство сеже од праисторије до новије епохе. Истоветни, сродни или модификовани орнаменти откривају се на римским споменицима, стећцима, надгробним белезима из познијег доба, затим на споменицима друге врсте, сакралним и профаним објектима, употребним предметима, амајлијама итд. Наслеђу генерацијског искуства може се приписати кључна улога у преношењу и потврђивању бројних вредности украшавања и орнаменталне декорације, за чијим се пореклом и узорима често једнолинијски трага. Вековним животом на истим просторима објашњава се чињеница да су стећци постављани на гробове православних, католика, богумила као и једног броја словенског становништва које је, османским освајањима Балкана, примио ислам.

Некрополе стећака у осаћанским селима сежу у дубину векова. Богатство декорације, рељефа и архитектонских мотива на надгробним белезима посредно сведочи о дугој традицији градње и украшавања како кућа за становање тако и у камену, персонификованих „вечних кућа“ (BEŠLAGIĆ 1982: 373). Некрополе стећака у осаћанском подручју броје између 10 и 40 примерака различите форме, али у новијем времену откривено је неколико локалитета са још више примерака. Још је средином XX века евидентиран велики број ових споменика у селима с једне и друге стране Дрине: Оправдићима, Бољевићима, Бујаковићима, Грујичићима, Познановићима, Факовићима, Радијевићима,

Клотијевцу, Ђурђевцу, такође и са српске стране: Кремнима, Перућцу, Растишту, Мокрој Гори, Зворнику, Оклетцу, Добротину, Липеновићу, Крупњу, Степању, Брусници, као и у многим другим селима источне Босне и западне Србије (ВЕЏЛАГИЋ 1971: 225–228, 237–238, 420–422). Оно што је новијим истраживањима потврђено јесте да су стећци-слемењаци на неким локалитетима и селима у Осату монументалних димензија и спадају у највеће примерке у Босни и Херцеговини (ЈАХИЋ–ЋОЗИЋ 2012: 88–90). Открића су такође потврдила да је огроман број камених споменика са овог подручја неповратно изгубљен, секундарно коришћен за темеље других објеката, разбијан и на друге начине уништаван. Постоје примери регистрованих некропола стећака у Подрињу које су потопљене градњом вештачких акумулационих језера (СЕРГИЈЕВСКИ 1934: 11–42). Може се само жалити за губитком те огромне ризнице камених споменика, са разноврсним мотивима, представама и орнаменталном декорацијом. Та чудесна баштина народне уметности са некропола стећака, у потпуности потврђена, била је свакако извор инспирације многих занатлија као и неимара из Осата.

Између орнаменталне декорације средњовековних надгробних белега – стећака, и украшавања цркава брвнара нису успостављене непосредне везе, о чему, колико је познато, до сада није писано. Међутим, богатство орнаменталних мотива који су неимарима из Осата били најближи, а чије порекло сеже у дубину векова, нигде није било тако изражено као на некрополама стећака и надгробним споменицима познијег доба. Другим речима, они су у многим селима и засеоцима источне Босне били једина и чврста веза са прошлошћу, свакодневно суочавање житеља појединих крајева са уклесаним сликама или порукама са њих. Били су саставни део осаћанског пејсажа, место одмора путника покрај локалних друмова, и неизбежна историјска парадигма. Том врстом комуникације стећци су стекли митску снагу а симболичне, декоративне и писане поруке са њих биле су исконска вредност изван порекла и вере. Ма како тајновити и многим необјашњиви, симболи са стећака упућени пролазницима били су веома разумљиви и добро тумачени од стране мештана којима су и духовно најближи. Тешко да је у тим временима некоме могло пасти на памет да на било који начин оскрнави или оштети мраморове покрај путева, шума и потока. Јер поруке са њих биле су истовремено и клетве. Дакле, стећци су били чувари прошлости и традиције. Били су богатство поднебља где су лоцирани и топографија места. Поред њих одржаване су светковине, јавни скупови, на њима су паљене свеће, извођене процесције. Само се природа могла огрешити, стварајући временом патину, слажући маховину и лишајеве и скривајући уклесане симболе и древне поруке.

Орнаментална декорација са камених белега имала је снагу архетипске традиције са позивом на преношење извесних мотива као аутохтоног наслеђа (ВЕСКЕР 2000: 22). То понављање украсних детаља прихваћено је како на предметима домаћег занатства тако и на профаним и сакралним грађевинама (сл. 1, 2, 6, 14). Дакле, питање извора из кога су Осаћани користили декоративне мотиве на довратницима, надвратницима, вратима и у унутрашњости цркава брвнара, као што су: повијене лозице, розете, звезде, профилисани крстови, затим руке, фантастичне животиње и други мотиви – тешко се могу ограничити једносмерном интерпретацијом. Надгробни споменици били су најраспрострањеније и универзално богатство народне уметности завичаја. Упоређујући



Сл. 1. Стећак из Горње Згошће – Какањ, XV век
(Земаљски музеј у Сарајеву)



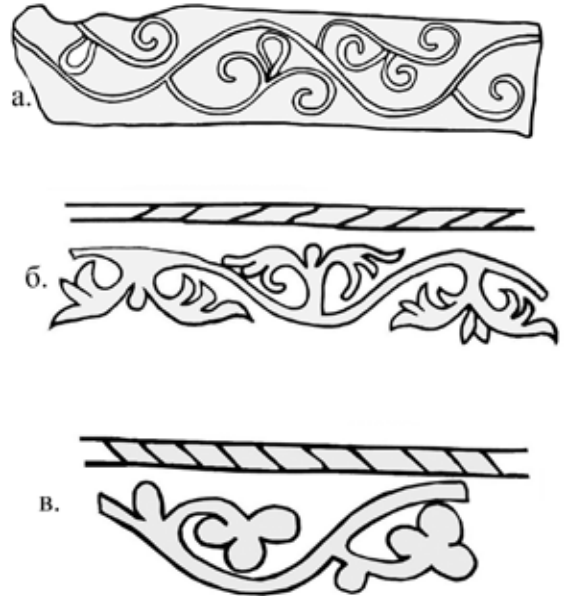
Сл. 2. Стећак из Радаљевца – Братунац,
XV век (Земаљски музеј у Сарајеву)

украсне мотиве на многим црквама брвнарама са орнаменталном декорацијом надгробних белега из Осата, централне и источне Босне, као и остатака средњовековне декорације на манастирским храмовима – који су били приступачни неимарима из Осата – лако се откривају истоветни или сродни обрасци (сл. 4, 6, 15).

Флорални и геометријски мотиви са надгробних споменика никада нису (или је то веома ретко) „дословце“ преношени. Увек је то била комбинација просторно прилагодљивих образаца, чије су реализовање припремали највештији и најмаштовитији мајстори: „У току репродукције народни стваралац варира основни мотив и на тај начин ствара нову продукцију“ (Зечевић 1970: 5–7). Они су веома добро знали потребе хришћанских богомоља, уз претходно споразумевање са ктиторима и старешинама цркве. Осаћанска декорација није оптерећујућа. Она је модификована од разних фрагмената са обнављаних богомоља и старијих надгробних белега са којих су „скидали“ типизирани орнаменте, сходно договореној схеми. Затим су додавали неке нове садржаје којима су мењали стереотипе старијих декорација, формирајући оригиналне и симболичне обрасце.

Орнаментика Осаћана била је, дакле, смишљена и унапред дефинисана, било да је у питању унутрашњост храма било украшавање спољашњих делова (Милосављевић 2000: 73–74). И код наоко истоветних образаца декорације извођених од стране исте мајсторске дружине и у приближно време, разлике се запажају у неким допунским мотивима, другачије постављеним или резаним симболима, на пример розетама, звездама, флоралним преплетима (као што су орнаменталне целине брвнара у Дубу, Такову, Сечој Речи или Брезни). Коначно, нису познате две осаћанске богомоље украшене на

Сл. 3. Надгробни белег из Горњих Радијевића – Братунац (XVIII–XIX век)



Сл. 4. Орнаментална декорација – бордуре стећака
 а. Степаћи код Горњег Милановца (деталј)
 б. Кокоринома – Гацко (деталј)
 в. Кокоринома – Гацко (деталј)

исти начин и са истоветним мотивима, било да су у питању грађевине подизане с краја XVIII било у првој и другој половини XIX века. Декоративне композиције стваране по одређеном обрасцу увек су носиле печат одређене неимарске дружине, њене способности и надарености да се формама и облицима дрвених богомоља дају завршни, декоративни акценти и тиме остави препорука другим ктиторима и другим црквеним општинама.

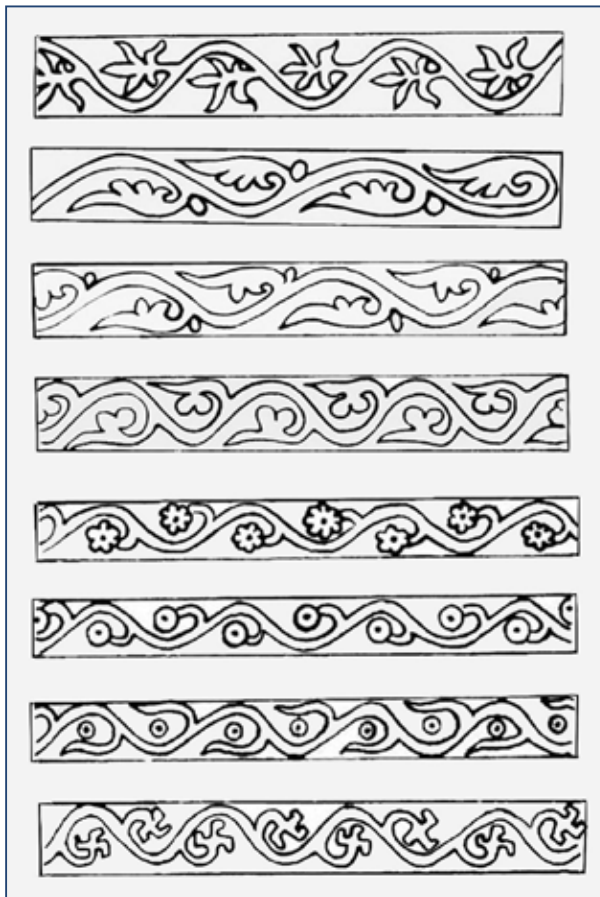
Тенденција ка симетричности украшених простора цркава брвнара било у унутрашњости било на спољашњим деловима била је доминантна категорија осаћанске декорације. Све обрађене целине биле су симетричне, и оне на надвратницима, заобљеним деловима изнад врата, на стубовима довратницима, затим декорисаним просторима изнад пролаза, између припрате и наоса као и резани украси на иконостасним преградама и таваницама; „...Симетрија ове врсте потиче од основне симетрије људског лица, удова и трупа, али да су оштроумне асиметрије и слични утицаји запажени на многим насеобинама резултат наглашене индивидуалности, присутне у многим културама“ (OLIVER 2003: 67). Ромбови, квадрати, цветови, повијене лозице, звезде, розете, лежеће, профилисане осмице, никада нису били само један издвојени део украшене целине.



Сл. 5. Врсте и подврсте мотива крстова на стећцима (Ш. Бешлагић, *Стећци, култура и уметности*, стр. 191–192, Т. XII–XIII)

Готово по правилу резани су увек у пару и на местима функционалне и симболичне подударности. Тако су на надвратницима увек симетрично постављене две звезде, две розете, две лежеће осмице, симетрично резани цветови крина. Само је стилизовани крст у кругу или квадрату заузимао централни положај, којим је симетрија као и симболика сакралног места у потпуности доминирала (сл. 15).

Најзад, вредно је помена да се у непосредној близини или у продужецима древних некропола источне Босне и западне Србије, налазе и надгробни белези из познијег времена. То су мала скромна обележја у форми стубова, или крстаца, најчешће без писаних трагова са декорисаним лицем, ређе наличјем и препознатљивим симболима позајмљеним са споменика из друге епохе. Ови надгробници персонификују друштвену и културну климу у којој на белезима нема нити једног имена у читавом гробном насељу. Подизани су у XVII, XVIII и кроз читав XIX век, у Србији, Босни и Херцеговини и Црној Гори у временима османске владавине. Сва имена и друга обележја гробних каменова супституишу декорисани и урезани крстови као круцијалне метафоре идентификације (сл. 3). Можда су и њихове заједничке особености биле садржане у некој, мање знаној и заборављеној животної трагици, о којој није ништа познато нити записано.¹



Сл. 6. Врсте и подврсте орнаменталних бордура на стећцима (Ш. Бешлагић, *Стећци, култура и уметности*, стр. 161, Т. IX; 162, Т. X)

¹ Велики број напуштених гробаља из новијег доба са посебном формом малих споменика, најчешће у облику плоча, налази се у селима источне Босне и Осата. Посебно се могу издвојити гробаља у Горњим Радијевићима, Бујаковићима, Станатовићима, Поповићима, Чолаковићима. О поменутих некрополама и надгробним белезима нема писаних трагова нити других података у доступној литератури.

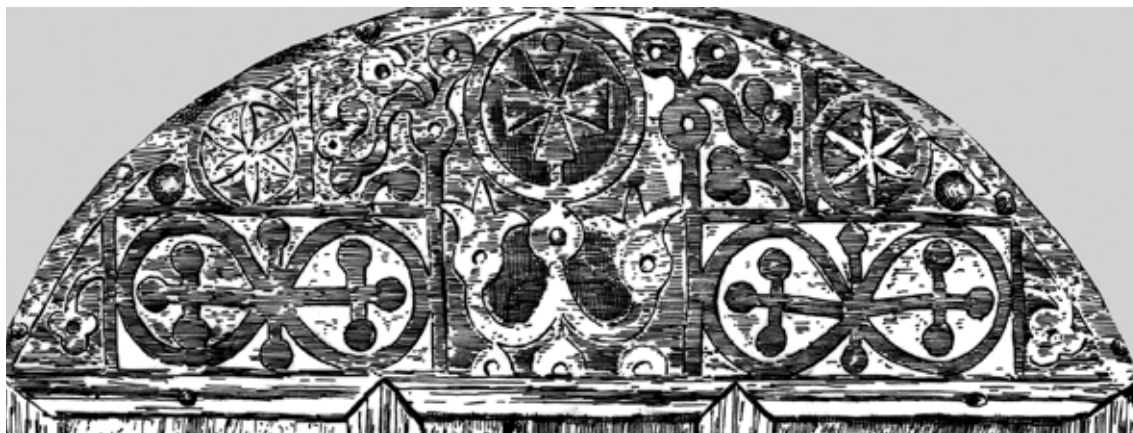
ОРНАМЕНТАЛНА ДЕКОРАЦИЈА НА ПОЈЕДИНИМ ЦРКВАМА БРВНАРАМА

Украшавањем дрвених храмова у Србији с краја XVIII и кроз читав XIX век створена је својеврсна методологија декоративних образаца зависно од сакралног места, тачније простора који се обрађивао. Та форма украшавања мењана је сходно захтевима црквених општина или је била и у непосредној вези са способношћу неимарских дружина. Декорација цркава брвнара имала је, дакле, сва обележја дубинске вертикале и продуховљене уметности народа. Стизала је у потпуности усаглашена према верским потребама заједница које су цркве подизале, пренета рукама градитеља и њихове способности да се бескрајни репертоар украшавања инкорпорира у трајну ризницу народне уметности. Ограниченост простора лишава нас могућности дескрипције орнаментике већег броја цркава брвнара у Србији подизаних у последња два столећа. Зато су предмет анализе нужно постале оне богомоље које представљају типизираних примере осаћанске декорације и узоре за грађевине подизане касније.

Миличаница – Таково. У конструктивно-декоративном смислу ове две цркве брвнаре сматрају се најпознатијим дрвеним богомољама код нас, и верује се да су касније постале узор многим другим храмовима. Црква брвнара у Миличиници код Ваљево грађена је у последњој деценији XVIII века и о њеној градњи постоје поуздани трагови (Павловић 1962: 148; Вуловић 1986: 76). Сматра се једном од највећих и најлепше обликованих дрвених богомоља у Србији (сл. 7). Систем декорације и орнаменталног укра-



Сл. 7. Црква брвнара у Миличиници, Ваљево, изглед са југозапада



Сл. 8. Црква брвнара у Миличиници, Ваљево, орнаменти са западног надвратника

шавања цркве у селу Миличиници заслужују посебну пажњу. Једноставно речено, све касније дрвене богомоље подизане у првим деценијама XIX века имале су као узор храм из овог ваљевског села. Тиме се на посредан начин може бранити теза о завршеном обрасцу сложених објеката дрвених храмова у Србији с краја XVIII века. Прецизније, то значи да је пре градње ове богомоље подизано више сличних дрвених цркава, које на несрећу нису сачуване, па је храм у Миличиници постао парадигма старијих богомоља којих више нема. Посебност ове грађевине односи се на декорацију надвратника, западних и јужних врата, затим на украшавање унутрашњости цркве, на преградни део између припрате и наоса, декорацију иконостаса и често помињани систем касетираних улазних врата (Павловић 1962: 148).

Резањем геометријских и флоралних мотива на меком дрвету и прикивањем на масивне талпе стваране су јединствене целине, чије је порекло одавно запажено у оријенталној декорацији и византијском културном наслеђу (SPELTZ 1906: 133). Врата са розетама која подсећају на пчелиња саћа, биљни фризови, звезде, тордирана ужад, профилисани крстови на просторима надвратника постаће готово незаобилазни мотиви каснијег украшавања храмова подизаних широм Србије. Везе орнаменталне декорације са надгробних белега источне Босне и мотива украшавања цркве у Миличиници запајају се на више места. Осаћанска дружина неимара Игњата Петровића вероватно је познавала бројне некрополе у родном крају, на којима су различити орнаментални мотиви постали део наслеђене баштине, који су преношени-копирани на употребне предмете, дела домаће радиности, као и сакралне и световне грађевине.

На надвратнику западних врата цркве у Миличиници у средишњој лучној површини урезан је у централном простору крст у кругу. Постављен је, односно ослања се са доње стране, на два цвета крина, „главног мотива хришћанске мистичне иконографије“ (WENZEL 1965: 163) и честог мотива надгробних споменика. У доњем делу са страна урезане су две стилизоване лежеће осмице са по два крста у унутрашњости, изнад којих су шестокраке розете са неколико симетричних цветова (сл. 8). И на надвратнику



Сл. 9. Црква брвнара у Миличиници, Ваљево, декорација пролаза између припрате и наоса

јужних врата у Миличиници у средишњем простору налази се стилизован крст чије пандане срећемо на надгробним споменицима широм источне Босне и западне Србије (сл. 5). За разлику од главног, западног улаза на надвратнику јужних врата у већем обиму доминира флорална орнаментика, цветни преплети, повијене лозице са листовима и цветовима. Преко средишњег дела урезано је хоризонтално тордирано уже, а на странама налазе се шестокраке розете резане на нешто другачији начин од розета на западној страни. Систем касетираних шестостраних поља на површинама врата, по узору на пчелиња саћа, постали су стандарди извођени на многим богомољама широм Србије.

Феномен Миличинице као једне од најстаријих сачуваних цркава брвнара упућује и на неке друге декоративне раритете чији су узор такође на средњовековним стећцима. На преградном делу између наоса и припрате у горњој зони, доступној верницима, на местима на којима су у зиданим богомољама сликане сцене из Страшног суда – рустикално и наивно – изрезане су две афронтиране аждаје. Са деловима тела сличним домаћим животињама, здепасте и са кратким ногама, оне у устима држе стрелице које ће у одређеном тренутку одапети према неверницима (сл. 9). Слични мотиви змаја, змије или митске животиње сличне аждаји – змају, налазе се на више стећака у Херцеговини, и централној Босни (WENZEL 1965: 286). Добри познаваоци декорације стећака доводе у везу ову врсту животиња са „паганском, старохришћанском симболиком, прецизније борбом са пакленим напастима“ (BEŠLAGIĆ 1982: 271–272).

Осаћани су градитељи дрвеног храма у Такову подигнутог на месту каснијих историјских збивања у току Другог српског устанка. Вероватно због те знамените улоге неки аутори су ову цркву брвнару сматрали једном од најзначајнијих код нас (ПАВЛОВИЋ 1962: 169). Препознатљивост осаћанских руку и начина украшавања таковске брвнаре



Сл. 10. Црква брвнара у Такову, декорација западног надвратника

није умањена бројним изменама које су вршене у више наврата (Радић, Палкић 2007: 160–162). Прецизна обрада конструктивних делова и посебно декорација овог храма сведоче о надареним мајсторима који су осим ове градили и друге сакралне и профане објекте у таковском и рудничком крају (Вуловић 1986: 76). Мора се истаћи да се сличности декорације цркава брвнара у Миличиници и Такову састоје у детаљима али да у највећој мери представљају стандарде украшавања који ће неимари следити и на многим другим дрвеним храмовима подизаним у првим деценијама XIX века.

Надвратник западних врата таковске цркве нема разиграну орнаментуку са безброј детаља попут оног са храма у Миличиници. Строгост и концизност мотива уочљива је. Мајстор је орнаменте резао зналачки и прецизно. Елементи украса њему су били познати – он их је свакако радио и раније па су и грешке биле искључене. Може се размишљати да је неимар-декоратер таковске цркве знања украшавања сакралних целина стицао радећи истовремено са каменом као и са дрветом (сл. 10). Само је он могао знати све предности, тачније лакоћу рада са ручним длетом, најчешће без помоћи чекића, за разлику од масивног шпица и мацеле којима се дубила површина камена извлачећи жељене профиле.

У доњем полуоблом делу надвратника који затвара површину западног улаза таковске брвнаре у угловима, изрезане су две стилизоване имитације лежећих осмица са

положеним крстовима у унутрашњости и са по једним цветом крина који је израстао из средине. Тиме се лако да запазити мала али наглашена разлика између декорације западног надвратника брвнаре у Такову са храмом у Миличиници. Две спиралне розете са страна осим симболичне функције служе и за попуњавање празног простора, а у централном делу ове полуоблине изрезан је стилизован крст у квадратном простору. Розете, осмице са цветовима крина као и крст у кругу или квадрату (SALES-MEYER 1957: 172) преузети су са надгробних споменика из осаћанског окружења, чији се пандани и данас срећу на више некропола и локалитета у многим селима источне Босне. Простор надвратника изнад овог дела улазних врата таковске цркве украшен је повијеном лозицом са листовима и цветовима постављеним хоризонтално, и са две шестокраке стилизоване звезде са страна. И њихово порекло је без сумње са надгробних споменика – стећака, код којих су повијене лозице у различитим формама и облицима биле у функцији бордура којима су дефинисане површине вечних кућа (сл. 4, 6).

Површинска декорација западних врата у Такову изведена је са три вертикална поља у којима су, са прецизно резаним дашчицама од меког дрвета, формиране квадратне површине у које је смештено по шест стандардних розета, закованих клинцима са кованим и наглашеним главама. Стубови-надвратници на западним и јужним вратима брвнаре у Такову, слично другим храмовима ове врсте, ненаметљиво су украшени готово истоветним орнаменталним бордурама које се разликују у само неколико примера. То су повијене лозице са по три, четири или пет листова, са цветовима, малим розетама или акантусима. Резане на плиткој површини силових храстових стубова који држе масивна црквена врата, ове вертикалне декорације, попут бордура на монументалним стећцима-слемењацима, прецизно су омеђивале одређену површину. Коначно, врата су архетипска парадигма, она симболизују прелазак из једног света у други, из једног простора у други. Проћи кроз врата значи прећи праг, тачније прећи из познатог у непознато (O'CONNEL, ERI 2007: 86). Повијене лозице на јужним вратима истоветне су суседној цркви брвнари у Љутовници са којом су успостављене и друге градитељске и декоративне паралеле (ПАВЛОВИЋ 1962: 148).

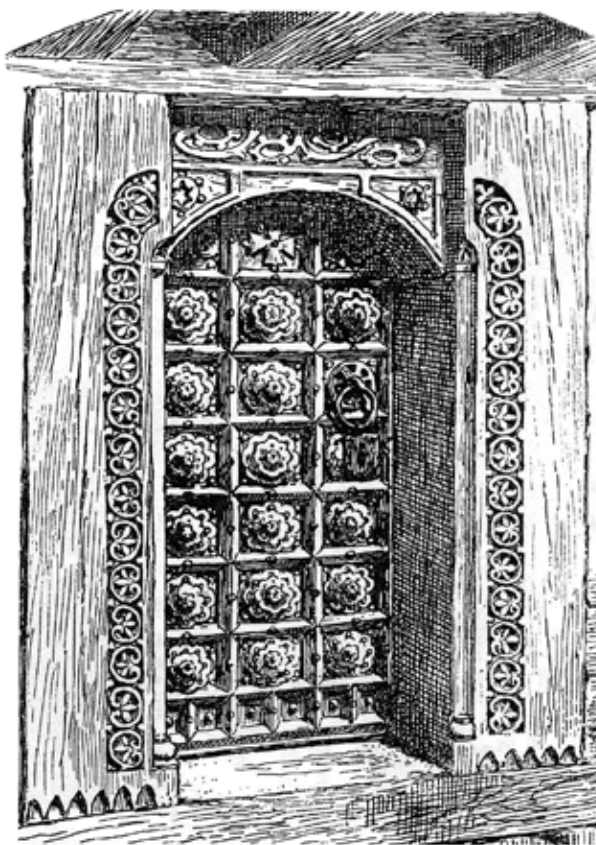
Цртеж западних врата таковског храма који је извео аустријски обавештајцац Феликс Каниц, приликом посете 1888. године, осим непромењеног изгледа у прохујалим деценијама даје и неке друге занимљиве податке (сл. 11). Каница је мала таковска црква, о којој је изгледа понешто знао, изненадила скромним димензијама, бачвастим сводом којим је засведена и бриљантно декорисаним западним вратима која је до детаља исцртао. Написао је да су таковску цркву градили „неуки брђани од врбовог дрвета, и представља право ремек дело ваљаног рада. Иконостас с високим крстом на врху представља исто тако лепо резбарско остварење као и улазна врата, чију сам стилистички уобличену спољну страну нацртао и дао овде као илустрацију великог уметничког талента ових самоуких сељака“ (Каниц 1985: 480).

Цикцак бордуре, забележене на Каницовом цртежу таковских врата, налазе се на великом броју стећака источне Босне и западне Србије. Истраживачи их називају тзв. „Пилини зуби“, односно, бордуре које су најчешће клесане „при врху вертикалних страна споменика због чега подсећају на поткровни вијенац тих грађевина, поготову када се налазе испод кровних плоха слемењака“ (BEŠLAGIĆ 1982: 144). С друге стране, цикцак

орнаменти присутни су на декорацији дрвених предмета сакралног карактера попут налоња, седишта, столова, преграда између наоса и припрате и посебно од дрвета резаним и украшаваним свећњацима, мањих и већих димензија. Ову врсту орнамената Осаћани су преносили на довратнике западних и северних врата којима су на посебан начин дефинисали ове сакралне целине. На пример, декоративно разуђена врата цркве брвнаре у Даросави код Аранђеловца, са већим бројем стилизованих розета резаних од меког дрвета, уоквирена су масивним довратницима са северне и јужне стране (Павловић 1962: 133–136). Ови стубови украшени су цик-цак бордурама по узору на готово истоветне орнаменте на слемењацима из завичаја или са надгробних белега из новијег времена.

Дуб – Сеча Река. Дрвени храмови у овим селима показују велику међусобну сличност, што упућује на то да их је можда градила иста неимарска дружина. Једна непозната група мајстора из Осата подигла је у селу Дубу код Бајине Баште дрвену богомољу скривену у шуми недалеко од комуникације Бајина Башта – Ужице (Милосављевић 1994: 25). Било је то приближно истих година када је грађена црква у ваљевском селу Миличиници, али је у трећој деценији XIX века овај мали храм значајније проширен. Посао на реконструкцији, односно новом архитектонско-естетском обликовању био је поверен једној анонимној али вероватно најбољој групи неимара из Осата (сл. 12).

Северна и западна врата цркве брвнаре у Дубу представљају својеврсна ремек-дела у области народног градитељства. Северна врата налазе се непосредно до олтарског простора и мања су од улазних врата на западној страни (сл. 13). На масивне хростове талпе кованим гвозденим ексерима причвршћена је орнаментална целина резана од меког дрвета, на којој су у осам симетричних поља, односно у два вертикална реда, постављене стилизоване шестоугаоне розете у форми пчелињег саћа. Надвратник северних врата у Дубу, као и надвратници многих других дрвених цркава, састоји се из два дела. Покретни део који је у саставу врата најчешће је полуобличасте форме. Други део фиксиран је у горњем простору између стубова носача масивних врата, и са затвореним



Сл. 11. Феликс Каниц, Цртеж западних врата брвнаре у Такову (1888. год.)



Сл. 12. Црква брвнара у Дубу, изглед са југозапада

улазом представља извешан фиктивни правоугаоник. У покретном, полукружном делу надвратника северних врата резани су у плитком рељефу стандардни флорални мотиви. У угловима су цветови ружа са пет латица док је у средишњем делу формиран стилизовани крст. Са леве и десне стране крста компоновани су извесни полукружни орнаменти са цветовима какви су резани и у угловима. Декорација ове површине као и других простора на северним и западним вратима дупске цркве условљена је захтевима симетрије. У фиксираном делу северног надвратника у средишту се налази хоризонтални преплет са повијеном лозицом какав је резан и на надвратнику западног улаза. У угловима су стилизовани крстови у круговима из којих израстају извесне тешко дефинисане биљне апликације које су пре у функцији симетрије него декорације.

Западна врата богомоље у Дубу су сложенија. Читаву површину централног дела заузимају стилизована шестоугаона поља розета за која се може рећи да су заокружени образац украшавања улаза сакралних објеката. Трагајући за узорима декорације хришћанских богомоља на просторима Балкана, већ је запажено да се они налазе у средњовековној уметности (Ђоровић-Љубинковић 1966: 72–81; Ненадовић 1966: 35–37). Запостављена морфологија традиционалног украшавања, захваљујући либералнијем односу од

стране османске власти, избила је у први план с краја XVIII и кроз читав XIX век. Преко дрвених богомоља откривена је и заборављена орнаментика средњовековних цркава чији се пандани налазе и на надгробним белезима као заоставштина народа који је живео и трајао на овим просторима. Розете и флорална орнаментика различитих форми и образаца стигла је на цркве брвнаре подизане у Србији захваљујући градитељима из Осата и узорима које су следили. Врата дрвених храмова у Миличиници код Ваљева, Такову и Брезни код Г. Милановца, Сечој Реци код Косјерића и Дубу код Б. Баште сматрају се стандардизованим моделима декорације улаза дрвених цркава.

Унутрашњост дупске богомоље крије извесне делове мобилијара, и литургијских предмета који представљају реткост у другим црквама брвнарама. Посебну пажњу привлачи сачувани дрвени полијелеј од осам делова, резан од меког липовог дрвета, чији је сваки појединачни део својеврсна хармонична целина јединствена у етнографском наслеђу на овим просторима. Најближи пандан дупском полијелеју налазимо у Сечој Реци који је свакако резан по сличном узору али са аутентичним декоративним репертоаром који се не понавља (Колић 1940: 21–22). Четири велика храстова свећњака издвајају се од свега сличног што су Осаћани стварали у унутрашњости дрвених цркава, па се верује да су изванредним остварењима на овој цркви брвнари, неким непознатим поводом, неимари успоставили и одржавали неки посебан однос. Дрвени свећњаци из Дуба (висине 1,70–1,90 м) резани су од једног комада обле храстовине и ручно обрађивани приручним алатом у Осату у зимском периоду. Смисао за складну и аутентичну орнаментiku на дупским свећњацима на којима доминира цикцак декорација, са ромбоидним формама, говори о неимарима који су резали и друге орнаменталне целине у овој брвнари.

Градитељски и декоративни речник неимара из Осата упућује на чињеницу да су можда исти мајстори који су радили на цркви брвнари у Брезни код Г. Милановца, проширењу храма у Дубу, реализовали и дрвену цркву у Сечој Реци код Косјерића (РАДОСАВЉЕВИЋ



Сл. 13. Црква брвнара у Дубу, северна врата



Сл. 14. Стећак из Доњих Југовића – Гацко, XV век, орнаментална декорација бочне стране (М. Wenzel, *Ukrasni motivi na stećcima*, стр. 216–217, Т. LIV)

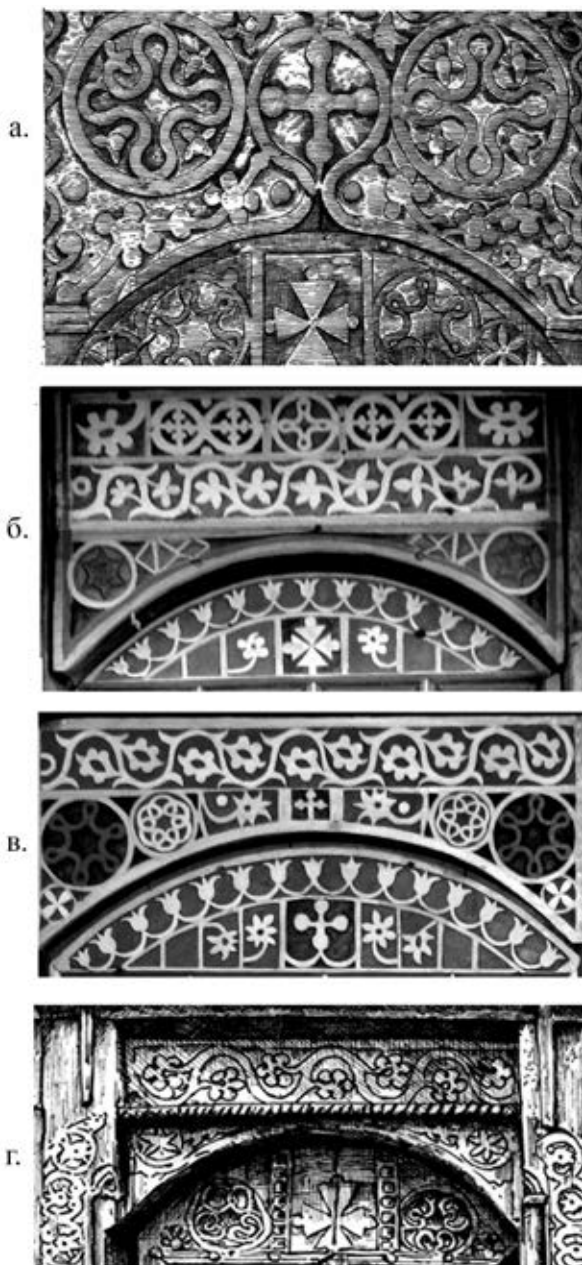
2002: 50–52). За разлику од других дрвених храмова мајстори су у Сечој Реци подједнако пажње посветили западном улазу, као и вратима на северној страни. Флорална орнаментика на надвратницима резана је са пуно пажње и вештине и блиска је декорацији из оближњег Дуба. Понављање оштећених слојева боје на орнаментима врата и надвратника, приликом недавне реконструкције цркве брвнаре у Сечој Реци, изведено је основним бојама, белом, плавом и црвеном (сл. 15 б, в). Флорална орнаментика показала се сада у пуном сјају, при чему су препознати и неки симболи чије се паралеле откривају на надгробним белезима осаћанског завичаја. То се пре свега односи на фризове кринова, повијених лозица и профилисаних крстова као и соларне симболе (розете и шестокраке звезде) резане на надвратницима северних и западних врата.

На лучном делу надвратника западних врата постављен је целом дужином фриз белих кринова на црвеној позадини. Средишњи простор заузима профилисани крст на плавој позадини са неколико цветова са страна, резаних у функцији симетрије простора. На фиксираној и посебно резаној површини истог надвратника средишње место припада фризу повијених лозица са белим цветовима. У угловима су шестокраке звезде на плавој позадини са минијатурним крстовима постављеним у кружној форми, и стилизованом розетом (сл. 15 б, в). Пуна симетричност остварена је цветовима на левој и десној страни правоугаоне површине, и са једним мањим профилисаним крстом у средишту. Површина западних врата декорисана је по истоветној схеми по којој су реализована и многа друга на дрвеним али и зиданим богомољама. Четири вертикална и седам хоризонталних поља са по једном розетом у сваком квадратном пољу чине површину главног улаза. И северна врата брвнаре у Сечој Реци формирана су на исти начин. Разлика је у броју хоризонталних поља, прецизније: северна врата имају осам поља са 32 розете док су западна врата скромнија – са седам поља и укупно 28 розета у квадратним оквирима. Сва је прилика да су старији истраживачи на основу ове разлике веровали да су западна врата пренета са неке друге цркве и да су мајстори касније, по том обрасцу, правили врата на северној страни (Колић 1940: 20).

Јарменовци – Павловац. Ове цркве брвнаре представљају објекте са делимично промењеном формом, изведеном приликом каснијих реконструкција и промена кровних покривача. Све упућује на чињеницу да су ктитори и представници црквених општина желели да се ослободе дрвених храмова сматрајући их ретроградним и вероватно заосталим обрасцима богомоља. Због тога су пред неимаре поставили захтеве да се грађевине малтеришу са спољашње и унутрашње стране, са извесним декоративним додацима

на фасадама. То је условило скраћивање кровних конструкција, чија се стрмина није могла, по мишљењу локалних старешина, уклопити у нову форму грађевина. Једна од посебних цркава брвнара која је делимично изгубила одлике дрвеног храма јесте црква у Јарменовцима.

Декорација у унутрашњости цркве у Јарменовцима, која је вероватно постојала и временом изгубљена, надокнађена је на западним и северним вратима, надвратницима и довратницима која представљају значајна остварења осаћанског градитељства и својеврсне раритете етнографског наслеђа (сл. 16). На несрећу, и ови делови старог дрвеног храма знатно су оштећени без озбиљније санације у претходним деценијама, не рачунајући фарбање орнаментике неком комбинацијом златно-жуте боје, изведено у последњој деценији. Главна површина северних и западних врата цркве у Јарменовцима била је формирана од апликација меког дрвета „по укусу осаћанских мајстора“ (Павловић 1962: 141). Чинила су је четири вертикална и осам хоризонталних поља са укупно 32 розете, које, нажалост нису сачуване. Остала су празна поља као и веома оштећени доњи део северних врата која су највише страдала од атмосферских падавина. Вертикални фризови повијених лозица на довратницима северних врата представљају једноставније орнаменте чије узор налазимо и на споредним вратима других цркава брвнара, као што су на пример декорације на довратницима брвнара у Такову и Љутовници. Реконструкцијом цркве у Јарменовцима изведеној у претходној деценији, када је замењен кровни прекривач и црква са спољашње стране



Сл. 15. Орнаментална декорација надвратника цркава брвнара у:

- а. Брезни (Г. Милановац, западна врата)
- б. Сечој Реци (северна врата)
- в. Сечој Реци (западна врата)
- г. Јарменовцима (западна врата)



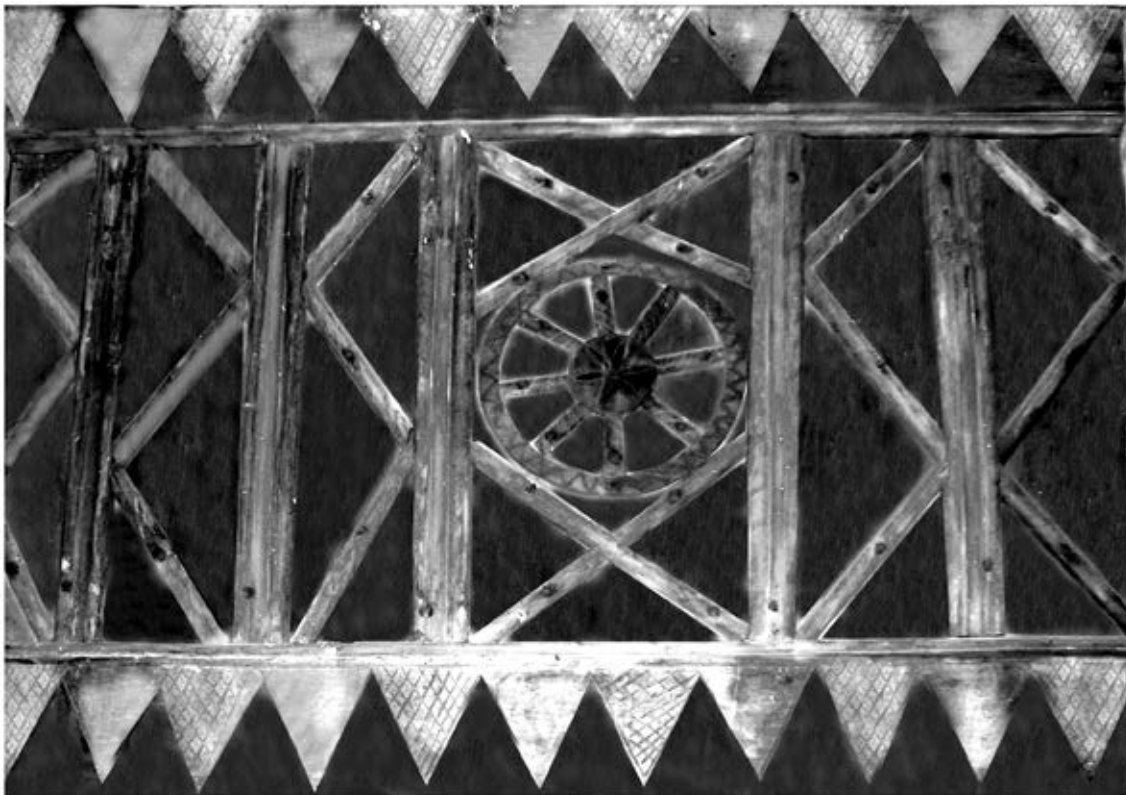
Сл. 16. Црква брвнара у Јарменовцима, западна врата

малтерисана, нису поправљена оштећења на западним и северним вратима, чије узорне декорације непосредно откривамо на надгробним споменицима западне Србије и источне Босне.

Осаћанска концепција грађевине са зидним платнима од брвана и стрмим високим кровом изведена је и на богомољи у Павловцу код Наталинаца. Као и у Јарменовцима и Крњеви, и на овом храму временом су извршене значајне измене, зидови су омалтерисани и окречени на спољашњим и унутрашњим површинама (Павловић 1962: 149). Само стубови на угловима са темељним гредама и венчаницама тамних нијанси делују контрастно према окреченим платнима павловачког храма. И на брвнари у Павловцу пажњу заслужују декоративни детаљи на вратима храма као и у унутрашњости. Али за разлику од стандарних образаца украшавања са резањем флоралне орнаментике на брвнари у Павловцу доминира геометријска декорација са мотивима који се ретко срећу на другим храмовима. То су углавном ромбоидне форме добијене резаним дашчицама и склапане по унапред конципираној схеми. Тако је преграда-пролаз између припрате и носе формирана са два масивна стуба и лучним засведеним делом. Изнад пролаза постављена је декоративна плоча са апликацијама од танких дашчица обојених у црвено. Између две хоризон-

талне греде налази се геометријско, ромбоидно поље са точком – соларним симболом у средишњем делу (сл. 17). Цикцак декорација на кругу точка, осам паоца и розета у центру дају основа већ изнетим хипотетичким узорима ових симболичних мотива из цркве у Павловцу.

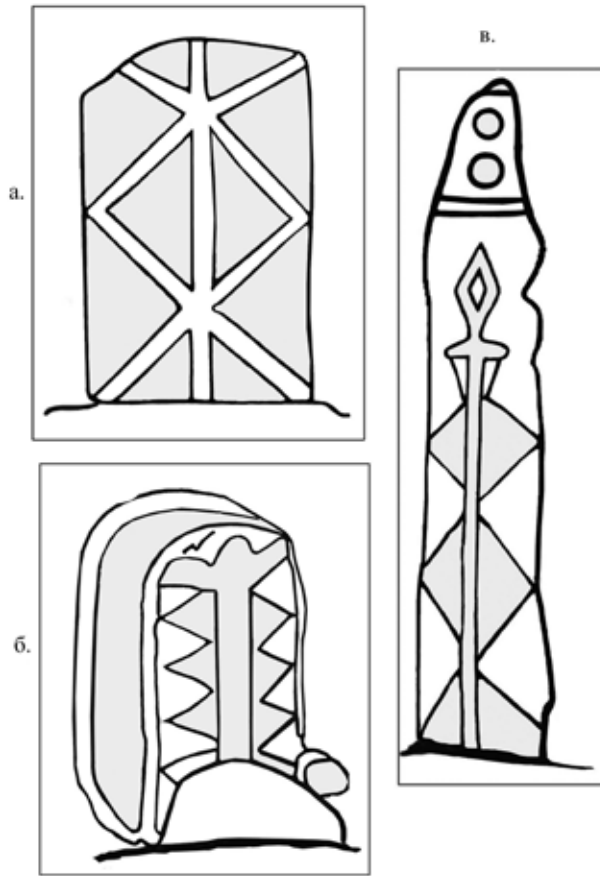
Точак – круг веома је чест и наслеђени симбол на средњовековним стећцима, и најчешће персонификује сунце (ВЕНАС 1952: 44). То је архаични феномен који датира „из претколумбовског новог света“. Верује се да није употребљаван у развијеним културама зато што је табуизован, мада је његов принцип одавно познат (O’KONEL, ERI 2007: 243).



Сл. 17. Црква брвнара у Павловцу, Наталинци, декоративна плоча на преградном делу између припрате и наоса

Симболично тумачење повезује га са елементом круга и поделе на четири дела, што упућује на годишње циклусе. Док круг делује статично, паоци персонификују динамику, покретање а самим тим и кружни ток, пролазност и невезаност за једно место. У многим древним културама точкови и крстасти точкови најчешће су симболизовали сунце са свим годишњим променама које доноси на земљу (SOLOVJEV 1956: 36). У ширем смислу точак постаје симбол целокупног космоса, његовог цикличног развоја, а повремено и сваког божанског стварања (CHURCHWARD 2007: 327). Најзад, точак има значење космичког симбола реда из кога, као што је познато, „градска архитектура узима своје структуре“ (VIDERMAN 2004: 400–401).

Точак постављен на плочи између наоса и припрате у Павловцу има све елементе древног симбола копираног са неког средњовековног стећка. Његова симболика на овом сакралном делу упућује на хришћанско божанство, какво се на богомољама често реализује крстастим точком. Да ли су неимари који су радили на дрвеном храму у Павловцу били упознати са аналогијама ове врсте – остаће и даље тајна. Можда ће одгонетању помоћи други део геометријске симболике у овој цркви брвнари. То су ромбоидне апликације



Сл. 18. Цртежи орнаменталне декорације стећака у:
 а. Брусници – Горњи Милановац
 б. Пасичиној Градини код Крстине (Херцеговина)
 в. Брани код Сребренице

мотиви који су се налазили на њима у свему су одговарали „потребама популарне религиозности овог окружења“ (Ердељан 2003: 116). Неимари из Осата вешто су издвајали флоралне и геометријске мотиве са слојевитих композиционих целина надгробних белега. Копирајући их посебном техником, они су их модификовали у техници плитког рељефа на просторе сакралних грађевина. При томе, они су свесно тежили стварању нових композиција које ће се у многим фрагментима разликовати од оних које су копирани као што су се разликовали методи средњовековне технике клесања орнамената и новије понављање, резање у храстовом или боровом дрвету. У завршној фази, формиране композиције на спољашњим деловима као и у унутрашњости, истицане су различитим бојеним нијансама.

На крају, цркве брвнаре подизане у Србији средином XIX века и у познијем времену нису декорисане на начин објеката грађених у претходним деценијама. Сада су то

на западним вратима и долапу који се још увек налази у припрати павловачке цркве. Познато је да су ромбоидне форме веома честе на надгробним белезима-стећцима, клесане у различитим облицима и структурама (CHALLET 1965: 29–31). Најчешће су декоративног карактера али неки примери упућују и на симболичну функцију (сл. 18 а, б, в). Међутим, мало се зна да је ромб као и круг – соларни знак, те да се на белоруском језику ромб и данас зове круг (Vidović 1954: 127). Дакле, и точак постављен у центру пролаза између припрате и наоса као и ромбоидне апликације направљене од танких дашчица имају сличну космичку (соларну) симболику. Може ли се говорити о случајности избора мотива којима су неимари формирали (комбиновали) ову плочу у Павловцу или су о појединим симболима постојала одређена знања?

Трагајући за изворима декорације цркве брвнаре у Павловцу, све смо ближе неком култном споменику из непосредног окружења, чија је митска улога у народу овога краја прелазила локалне границе па је и преношење орнаменталних мотива постављено неимарима као радни задатак. Стећци су припадали руралној патријархалној средини а рељефни

једноставне дрвене грађевине већих димензија са нешто блажим кровним нагибима, и са вратима без препознатљиве орнаменталне декорације (ПАВЛОВИЋ 1962: 165–170). У највећем броју њихови градитељи су домаћи неимари од којих су само ретки занатска знања стицали у присуству пресељених Осаћана. Сакрални објекти подизани од дрвета већ су сматрани превазиђеним и све више су уступали место зиданим богомољама, које су у великом броју грађене широм Србије.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BECKER, Udo. *The Continuum Encyclopedia of Symbols*. New York: The Continuum International Publishing Group, 2000.
- BENAC, Alojz. *Široki Brijeg*. Sarajevo: Svjetlost, 1952.
- BEŠLAGIĆ, Šefik. *Stećci, kultura i umjetnost*. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1982.
- BEŠLAGIĆ, Šefik. *Stećci, kataloško-topografski pregled*. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1971.
- VIDERMAN, Hans. *Rečnik simbola*. Beograd: Plato, 2004.
- BLUMER, Kent. *The Nature of ornament: Rhythm and Metamorphosis in Architecture*. New York: W. W. Norton Company, 2000.
- BROLIN, Bent C. *Architectural Ornament: Banishment and Return*. London – New York: W. W. Norton Company, 1985–2000.
- VIĐOVIĆ, Drago. „Simbolične predstave na stećcima.“ *Naše Starine* II (1954): 119–137.
- ВУЈОВИЋ, Бранко. *Умјетносћ ослобођене Србије (1791–1848)* (Vujović Branko, *Umetnost obnovljene Srbije (1791–1848)*, Beograd 1986). Beograd 1986.
- ЕРДЕЉАН, Јелена. „Stećci – један поглед на иконографију.“ *Зборник Мајнице српске за ликовне умјетносћи* (Erdeljan Jelena, *Stećci – jedan pogled na ikonografiju*, Zbornik za likovne umetnosti, 32-33 Novi Sad) 32–33 (2003): 107–121.
- ЗЕЧЕВИЋ, Слободан. *Наша народна умјетносћ. Народна ликовно изражавање у Србији*. Београд: Етнографски музеј Србије (Zečević Slobodan, *Naša narodna umetnost, Narodno likovno izražavanje u Srbiji*, Etnografski muzej Srbije, Beograd), 1970.
- ЈАХИЋ, Сеад, Сенад Ђозић. „Некрополе стећака на подручју општине Сребреница и могућност њихове валоризације у туризму.“ у: *Културно историјско наслеђе Сребренице кроз вијекове „Археолошки музеј – Римски муниципијум – Склани“*. Сребреница (Jahić Sead – Đozić Senad, *Nekropole srećaka na području Srebrenice i mogućnosti njihove valorizacije u turizmu*, u: *Kulturno istorijsko naslijeđe Srebrenice kroz vijekove „Arheološki muzej Rimski municipijum – Skelani“*, Srebrenica) 2012: 86–97.
- КОЈИЋ, Бранислав. „Стара дрвена црква у Сечој Реци.“ *Умјетнички преглед* III, 1–2 (Kojić Branislav, *Stara drvena crkva u Sečoj Reci*, Umetnički pregled III, 1–2, Beograd) (1940): 19–23.
- КАНИЦ, Феликс. *Србија – Земља и сјановништво од римског доба до краја XIX века*. Београд: Прва књига (Kanic Feliks, *Srbija – Zemlja i stanovništvo od rimskog doba do kraja XIX veka*, Prva knjiga, Beograd), 1985.
- LUINGMAN, Carl G. *Dictionary of Symbols*. New York – London: W. W. Norton, 1994.
- МАКСИМОВИЋ, Јованка. „Византијски и оријентални елементи у декорацији Моравске школе.“ *Зборник Филозофског факултета* књ. VIII, Споменица Михаила Динића I. Београд (Maksimović Jovanka, *Vizantijski i orjentalni elementi u dekoraciji Moravske škole*, Zbornik Filozofskog fakulteta, knjiga VIII, Spomenica Mihaila Dinića I, Beograd) 1964: 375–383.
- MARIAN, Wenzel. *Ukrasni motivi na stećcima (Ornamental motifs on tombstones from medieval Bosnia and Surrounding regions)*. Sarajevo: Svjetlost, 1965.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, Драгиша. *Црква брвнара у Дубу. Ужице* [Milosavljević Dragiša, *Crkva brvnara u Dubu, Užice*] 1994.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, Драгиша. *Осаћански неимари*. Београд–Прибој (Milosavljević Dragiša, *Osaćanski neimari*, Beograd–Priboj) 2000.
- НЕНАДОВИЋ, Слободан. „Типови врата у народној архитектури.“ *Зборник заштите споменика културе* књ. XVII (Nenadović Slobodan, *Tipovi vrata u narodnoj arhitekturi*, Zbornik zaštite spomenika kulture, knj. XVII Beograd) (1966): 25–51.

- OLIVER, Paul. *Dwellings, The Vernacular house World Wide*. Oxford: Phaidon Press, 2003.
- O'KONEL, Mark, Rejdz Egi. *Ilustrovana enciklopedija znakova i simbola*. Zemun–Beograd 2007.
- РАДИЋ, Бранко, Предраг Пајкић. *Знаменићосићу Шумадије*. Крагујевац (Radić Branko, Pajkić Predrag, *Znamenitosti Šumadije*², Крагујевац) 2007².
- РАДОСАВЉЕВИЋ, Недељко. *Црква брвнара у Сечој Реци, историја*. Београд–Сироогојно (Radosavljević Nedeljko, *Crkva brvnara u Sečoj Reci, istorija*, Београд–Сироогојно) 2002.
- РИСТИЋ, Владимир. *Моравска архитектура*. Крушевац: Народни музеј Крушевац (Ristić Vladimir, *Moravska arhitektura*, Narodni muzej Kruševac 1996), 1996.
- ПАВЛОВИЋ, Добросав. „Разноврсни облици и вредности уметничког изражавања код црква брвнара у Србији.“ *Саопштења IV* (Pavlović Dobrosav, *Raznovrsni oblici i vrednosti umetničkog izražavanja kod crkava brvnara u Srbiji*, Саопштења IV Београд) (1961): 75–88.
- ПАВЛОВИЋ, Добросав. *Цркве брвнаре у Србији*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (Pavlović Dobrosav, *Crkve brvnare u Srbiji*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд), 1962.
- РЕТОВИЋ, Ђурђица, Мирјана Прошић-Дворнић. *Narodna umetnost*. Београд–Загреб–Мостар: Југославија 1983.
- СЕРГИЈЕВСКИ, Димитрије. „Римска гробља на Дрини.“ *Гласник Земаљског музеја Босне и Херцеговине* XLVI, бр. II (Sergijevski Dimitrije, *Rimska groblja na Drini*, Glasnik Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine, XLVI br. II, Sarajevo) (1934): 11–42.
- СОЛОВЈЕВ, Александар. „Симболика средњовековних надгробних споменика у Босни и Херцеговини.“ *Годишњак Историјског друштва Босне и Херцеговине* VIII (1956): 17–58.
- SPELTZ, Alexander. *Styles of Ornament*. New York: Grosset-Dunlop, 1906.
- TRILLING, James. *Ornament: A modern perspective*. Washington: University Press, 2003.
- ТОРОВИЋ-ЉУБИНКОВИЋ, Мирјана. *Средњовековни дуборез у источним крајевима Југославије*. Београд 1965.
- FINE, John A. V. *The Late Medieval Balkans (A Critical survey from the late twelfth century to the Ottoman conquest)*. The University of Michigan Press (Ђоровић-Љубинковић Мирјана, *Srednjevekovni duborez u istočnim krajevima Jugoslavije*, Београд), 1994: 487–490.
- ЦВИЈИЋ, Јован. „Метанастазичка кретања, њихови узроци и последице.“ *Српски етнографски зборник* XXIV (Cvijić Jovan, *Metanastazička kretanja, njihovi uzroci i posledice*, Srpski etnografski zbornik, XXIV, Београд) (1922).
- JONES, Owen. *The Grammar of ornament*. London: Bernard Quartich, 1868.
- CHALLET, Jean. „Bogumili i simbolika stećaka.“ *Naše Starine* X (1965): 26–61.
- CHURCHWARD, Albert. *Signs and Symbols of Primordial Man*. New York: Cossimo Clasic, 2007.
- ШУПУТ, Марица. *Споменици српског црквеног грађитељства, XVI–XVII века*. Београд: Матица српска (Šuput Marića, *Spomenici srpskog crkvenog graditeljstva, XVI–XVII veka*, Matica srpska, Novi Sad), 1991.

Dragiša Milosavljević

ORNAMENTS ON TOMBSTONES AND WOODEN CHURCHES IN SERBIA

Summary

Literature on wooden churches in Serbia does not say much about decoration and sources of decorative motives that constructors used. In several places the authors of texts connected this ornamental repertoire with medieval church art, with eastern motives of mosques and the *beg's* houses; then with Vojvodinian baroque and other styles of central and eastern Europe, as well as with folk art that Serbian peasants had in them since the oldest days. However, the latest research confirmed that the decoration of medieval churches and monument heritage from the birth place of builders from Osat, or more precisely the ornaments on tombstones (Serb. *stećak*), was an important source of various decorative motives. The builders of wooden churches in Serbia at the end of the 18th and the first half of the 19th century singled out floral and geometrical motives from layered composition wholes and copied them using special methods. They modified them using the technique of a shallow relief on the segments of wooden churches. During the

process they consciously strived to create new compositions which would be different in many fragments from the sources from which they copied.

Wooden churches with standardized decoration are, for example, churched in Miličinica near Valjevo, in Takovo, Brezna, Seča Reka, Dub near Bajina Bašta, and many others of which only a small number was preserved until the modern times. During time, on some other buildings forms were changed because walls were covered in plaster and later painted. These churches can be found in Jarmenovci, Krnjevo and Pavlovac near Natalinci. While the churches in Miličinica, Takovo, Seča Reka and Dub are dominated by floral ornaments on doors, doorposts, transom and the inside, some other churches are better known for a large number of geometrical motives (e.g. in Pavlovac near Natalinci and in Brzan near Lapovo). The similarity of floral and geometrical ornaments on tombstones – *stećci* is very noticeable both in patterns used in wooden churches and in some artifacts of folk art used by people.

Key words: *stećak*, tombstone, ornament, decoration, wooden church, door, transom, doorpost, motive, pattern.

МИРОСЛАВ ТИМОТИЈЕВИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper
mtimotij@f.bg.ac.rs

О формама трансфера визуелног знања: *Обрезање Христово* од Дирера до Крачуна

САЖЕТАК: Рад је замишљен као студија случаја трансфера визуелног знања у барокном религиозном сликарству Карловачке митрополије. Изабрани пример је Крачунова икона *Обрезање Христово* са иконостаса Саборне цркве у Сремским Карловцима. Анализа њених узора води до Дирера, творца новог типа представе засноване на ренесансној теологији инкарнације. Прате се измене Диреровог изворника посредством доктрина *aemulatio*, *variatio* и *imitatio*. Утврђује се да је Крачунова икона насликана на основама доктрине *imitatio*, и да се заснива на бакрорезу Јана Саделера Старијег изведеном према цртежу Мартена де Воса.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: трансфер визуелног знања, *inventio*, *aemulatio*, *variatio*, *imitatio*, *Обрезање Христово*, Албрехт Дирер, Теодор Димитријевић Крачун.

Већина истраживача опуса Теодора Димитријевића Крачуна, најбољег српског сликара 18. века, истицала је оригиналност као једну од његових главних врлина. Мит је уобличио Вељко Петровић крајем двадесетих година прошлог века (Петровић 1927: 86), а потоњи истраживачи нису га доводили у питање (Мирковић 1953; Медаковић 1968; Микић 1972). Они су уврежили мишљење да је сликар слободно користио узоре тежећи да истакне своју индивидуалност и створи властита композициона решења. У време Крачунове делатности, током друге половине 18. века, на оригиналност се још увек није гледало на начин на који се она данас тумачи. Наспрам оригиналности истицан је значај угледања на узоре, посебно у религиозној уметности, јер се тиме омогућавала контрола садржаја ликовних представа и њихове намене у верским реформама (Тимотијевић 1996: 277–278). Пропагандни програми реформације и контрареформације производили су многобројне графичке листове и корпусе чија је намена била да послуже уметницима као узор, али и као норма за стандардизовање верских учења и веровања. Из тог разлога се, посредством графике, већина барокних сликара често угледала на дела старијих уметника, што је имало подршку наручилаца из крила цркве. Доктрина је присутна и у религиозном сликарству Карловачке митрополије, па је свим очекивано да ју је прихватио и Теодор Димитријевић Крачун.

Приликом уобличавања структуре појединих композиција Крачун се налазио пред дилемом која се постављала свим сликарима, а то је тежња да превазиђе напетост између



Сл. 1. Теодор Димитријевић Крачун, Јаков Орфелин, *Иконостас*, Саборна црква Светог Николе, Сремски Карловци, 1780/81 (фото Недељко Марковић)

имитације (*imitatio*), емулације (*aemulatio*), варијације (*variatio*) и инвенције (*inventio*). Анализом представе *Арханђел Михаило тријумфује над Сајтаном* са иконостаса карловачке Саборне цркве показали смо да је мит о Крачуновој инвентивности неопходно критички преиспитати (Тимотијевић 2012). Избор узора није се сводио на формално питање композиционог решења. Он је истовремено подразумевао избор догматско-доктриналних и морализаторско-дидактичних схватања, која су могла да се контекстуализују дословно, или са различитим степеном формалне и идејне измене.

Систематичнија изучавања Крачуновог опуса откривају да се сликар ослањао на доктрину имитације више и доследније него што су то претпоставила ранија истраживања. У том погледу од значаја је преиспитивање Крачуновог односа према графичком опусу Албрехта Дирера (*Albrecht Dürer*, 1471–1528), а посебно према познатом дрворезу *Обрезање Христово*. Уочене су „запањујуће подударности“ између Диреровог дрвореза и истоимене Крачунове иконе на иконостасу карловачке Саборне цркве (Стошић 1992: 69). Између представа, поред низа истоветности, постоји и много разлика, што је довело до учвршћивања већ раније изнетог и често понављаног става да се Крачун није дословно ослањао на решења других мајстора. Диреров дрворез, међутим, није био Крачунов конкретни узор приликом сликања *Обрезања Христовог*, тако да ни за њихово директно упоређивање нема основа. Пут од Диреровог до Крачуновог решења био је много сложенији и имао је низ посредника, а њихово утврђивање расветљава замршене путеве трансфера визуелног знања у барокној религиозној уметности Карловачке митрополије.

Обрезање Христово и теологија инкарнације. Христово обрезање обележава се осмог дана по његовом рођењу, па се према Јулијанском календару празнује 1. јануара (ЈАСОВС 2012: 147–177). На овај празник се славило и сећање на Василија Великог, а током 18. века у Карловачкој митрополији се, под утицајем петровске реформе Јулијанског календара, истог дана обележавао и почетак нове године (HUGHES 2000: 149–168; АГЕЕВА 2006: 11–26; Тимотијевић 2006: 136–138; 2013: 203–224).

Тог дана, како потврђују јеванђеоски извори, Христови родитељи су у складу са јеврејском традицијом извршили обред његовог заветног обрезања.¹ Према јеврејским веровањима, овом ритуалном иницијацијом се исказивала припадност изабраном народу и потврђивао савез склопљен са Богом још у Аврамово време (I Мојс. 17: 9–14) (НОЕНИГ 1963: 322–334). Био је то чин истинског повезивања са Богом, па је тог дана детету надето име. Црква је од средине 3. века тумачила догађај као потврду Христове човечанске природе и као слику новозаветне тајне крштења. Од средине наредног века повезивање обрезања и крштења све доследније се заснивало на *Посланици Колошанима* апостола Павла (2: 11–12).² Христово обрезање је сагледавано и као наговештај

¹ О обрезању, које се од приватног чина развија у ритуални церемонијал иницијације: СОЕН 2003: 30–42. О симболичном значењу ритуала: GOLDINGAY 2000: 3–18. Током новог века обрезање поново све више постаје приватни чин, који се обавља у породичном дому а не у синагоги, о чему говоре описи ритуала и сачувани ликовни материјал: WILSON 1975: 255–256, fig. 4.

² Од бројне литературе упућујемо на: HUNT 1990: 227–243; BAUMGARTEN 2003: 114–127. За различито тумачење односа Христовог обрезања и крштења у појединим црквама: ROSS 2003: 100–103; GARDNER 1983: 172–177. О повезивању обрезања и крштења у теологији католичке посттридентске реформе: MUCHNIK 2002: 571–609.

његовог искупитељског страдања.³ Оваква тумачења се појављују у богослужењима на празник, као и у јануарским минејима. Упутни примери су московска издања као што су *Служба на Обрезање Госиодне* из 1765, *Минея служебная. Јанварь* из 1705 (1r–16v) и *Минея служебная. Јанварь* из 1793. године (1r–16v). Христовом обрезању се у барокним издањима *Јеванђеља са тумачењима* не поклања посебна пажња. Обично се само наводи текст из Лукиног јеванђеља, без икаквог тумачења. Илустративан пример је *Евангелие с толкованием*, штампано у Москви 1756. године (21v).

Знатно више пажње овом чину посвећују барокни проповеднички зборници. У утицајном ранобарокном делу Кирила Транквилиона-Ставровецког *Евангелие учийельное*, штампаном у Рахманову 1619, појављују се две проповеди на Христово обрезање (88r–91v). У првој проповеди Ставровецки развија сложено тумачење обрезања поређењем Аврама и Исуса, односно телесног и духовног обрезања. Под духовним обрезањем он подразумева симболично „обрезање срца“, односно његово очишћење од греха које омогућује вечно спасење. Друга проповед је посвећена надевању имена Исусу и тумачењу његовог симболичног значења. Зборник Јоаникија Гаљатовског *Ключ разумения* започиње проповедима на дан Христовог рођења. Одмах потом следе проповеди на дан Христовог обрезања, затим на Богојављење, па на Сретење и тако даље. Христовом обрезању Гаљатовски посвећује две проповеди у којима истиче његов жртвени и искупитељски карактер (15v–21v, 22r–27r). Лазар Баранович у проповеди на празник Христовог обрезања у зборнику *Труби словес проповедныхъ* тумачи Христа као животоносну лозу (137v–142r). У зборнику *Вечера душевная* Симеона Полоцког штампане су две проповеди на дан Христовог обрезања, а обе су засноване на истом стиху Лукиног јеванђеља (Лк. 2: 21). У првој проповеди се наводе користи за човечанство које су произашле од Христовог обрезања, а у другој се истиче да овим догађајем започиње Христова искупитељска делатност, јер је тог дана први пут пролио своју божанску крв за спас човечанства (184v–191r, 191v–197r).

Ликовно уобличавање *Обрезања Христовог* полазило је од кратког помена у Лукином јеванђељу: „И кад се наврши осам дана да га обрежу, надјенуше му име Исус, као што је анђео рекао док се још није био приметно у утроби“ (Лк. 2: 21) (SCHILLER 1971: I, 88–90). У њему је основна пажња усмерена на чин надевања имена, док је ритуал обрезања потиснут у други план. Христово име, међутим, протумачено је много подробније на другим местима канонских јеванђеоских текстова, а пре свега на почетку Матејевог јеванђеља (Мт. 1: 18–21). Био је то разлог што је у богословљу дошло до поделе између чина надевања имена и ритуала обрезања Христовог. У католичком посттридентском програму Христово име је постало субјекат посебног поштовања које, са изузетком језуитској реда, није било у већој мери повезивано са његовим обрезањем и обележавало се као посебан празник. Осми дан по Христовом рођењу посвећивао се превасходно прослављању његовог обрезања.

У православној цркви ова подела је била мање изражена, па се и у барокном схоластичком богословљу појављују проповеди на дан Христовог обрезања посвећене на-

³ О Христовом обрезању као првој рани његових страдања: AMBRAMSON, HANNON 2003: 101–102. За шире патристичке оквире тумачења Христовог обрезања у светлости његовог искупитељског послања: JACOBS 2008: 310–332; 2012: 41. и даље. О утицају ових схватања у верској култури и визуелној уметности ране ренесансе: STEINBERG 1983: 50; GREENSTEIN 1992: 145–146.

девању имена. Утицајан пример, поред проповеди Кирила Транквилиона-Ставровецког и Антонија Радивиловског (ТРАНКВИЛИОН-СТАВРОВЕЦКИИ 1619: 90r–91v; РАДИВИЛОВСЬКИЙ 1676: 794–801, 801–809, 809–816), била је проповед Димитрија Ростовског *Поученије на обрезање Господа Бога и Спаса нашегво Исуса Христа*, чији епиграф гласи „Наденуше му име Исус“ (Лк. 2: 21) (РОСТОВСКИЙ 1824: III, 1–10). На почетку проповеди Ростовски истиче да Нови завет, као и Нова година, започињу давањем имена Исусу. То име је небеског порекла, а навестио га је арханђео Гаврило на Благовестима и пре Исусовог отелотворења у Богородичиној утроби (Лк. 1: 31). Христово обрезање у проповеди једва да се и помиње (ЗВЕЗДИНА 1999: 140–144). Реч је о раној проповеди Димитрија Ростовског, насталој за време његовог украјинског периода. Њен изворни облик је сачуван у рукописном препису. Био је написан на латинском језику и носио је наслов *Contio pro Festo Circumtionis Christi Domini* (ФЕДОТОВА 1999: 253–288). Сасвим другачије је уобличено *Слово на обрезање Господне* штампано под 1. јануаром у корпусу Димитрија Ростовског *Житія Святыхъ. Декемврія, Јаннуарія, Февруарія*, штампаном у Москви 1762. године (214r–215v). Ростовски у овом *Слову* посвећује пажњу Христовом обрезању, а само на крају подсећа да се тог дана обележава и његово наименовање.

Патристичка литература је, полазећи од поменутог стиха Лукиног јеванђеља, расправљала о смислу Христовог обрезања, али није посвећивала пажњу његовом сагледавању као догађаја, па није уобличила наратив, нити дала одговоре о месту на коме се догађај збио, ко му је присуствовао и на који начин је изведен. Одсуство наратива отежавало је визуелизовање догађаја, па је *Обрезање Христово* било ретко сликано у уметности средњег века и на истоку и на западу (GREENSTEIN 1992: 146). На малобројним раним представама, које углавном потичу са краја 10. века, актери догађаја су насликани како стоје и припремају се за обављање ритуала. Један од примера је минијатура из *Менолога* Василија II (UNDERWOOD 1975: 225). На каснијим представама слика се чин обрезања, који се обављао на олтару (ABRAMSON, HANNON 2003: 101–110; GREENSTEIN 1992: 143–192).

У источној цркви Младенац се приказује одевен, или заогрнут пеленом, док се у западној цркви слика наг, јер се почетком новог века све више инсистира на реалном телесном карактеру обрезања. Приказује се кулминациони тренутак догађаја, а у средиште пажње се поставља наго тело Младенца. Христово обрезање, сагледавано у тој светлости, постало је нова реформулисана тема ренесансне религиозне културе. У визуелној уметности средњег века доминирало је *Христово увођење у храм*. Евидентирани број представа *Обрезања Христовог* знатно је мањи, а оне углавном потичу из позног средњег века (ABRAMSON, HANNON 2003: 101–112). Популарност теме у уметности раног новог века била је одраз ренесансне теологије инкарнације која Христово наго тело, а посебно обрезање, истиче као један од најважнијих доказа потпуности његовог отелотворења (STEINBERG 1983: 10).⁴ У том смислу теологија инкарнације је у оквирима пре-

⁴ За опширније тумачење појма ренесансне теологије инкарнације, која истиче тајну отелотворења као централну хришћанску истину и поистовећује је са тајном искупљења: O'MALLEY 1983, 199–203, пос. 201, где се указује на значај Христовог обрезања, као једне од средишњих тема теологије инкарнације. Појам је изворно уобличен у: O'MALLEY 1979, где се као најутицајније помињу штампане проповеди угледних римских проповедника: Кампанова (Giovanni Antonio Campano, 1429–1477) *De Circumcisione*, Карвахалова (Bernardino Carvajal, 1455–1523) *Oratio in die circumcissionis*, Кардулусова (Franciscus Cardulus) *Oratio de circumcissione* и Лолијова (Alberto Lollio, 1508–1568) *Oratorio circumcissionis*. Иста схватања о овим проповедницима и њиховим проповедима поновљена су у: WARD 2000: 41–41; 2004: 80–81; 2007: 173–174.



Сл. 2. Јероним Вијерикс, *Обрезање Христџово*, бакрорез из књиге Јерома Надала *Adnotationes et meditationes in Evangelia*, Антверпен 1593.

ветује уметнике да Христово обрезање сликају у складу са историјском истином.

Савети посттридентских теолога остали су усамљени и нису успели да измене претридентски стереотип *Обрезања Христџовоџ*, тако да се он и даље слика у храму. Задржава се и старији тип представе на којој се Христово обрезање обавља на олтару храма, изведеном у облику стола, а препоручивао га је и утицајни језуитски илустровани корпус *Adnotationes et meditationes in Evangelia* Јерома Надала (Jerome Nadal, 1507–1580).⁵ Бакрорезе за ову књигу извела је радионица породице Вијерикс према унапред

тридентске иконографије формирала нови тип *Обрезања Христџовоџ*, који је умногоме био одраз ренесансног схватања људског достојанства. У његовом средишту, како истиче Лео Штајнберг (Leo Steinberg), налазиле су се Христове гениталије као доказ истинског отелотворења Бога Сина.

Овај тип представа се, потом, често слика у оквирима посттридентске католичке реформе, упркос противљењу појединих теолога. Илустративан пример је став Јоанеса Молануса (Joannes Molanus, 1535–1585) у трактату *De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum*, штампаном у Лувену 1570 (STEINBERG 1983: 27). Теоретичари посттридентске католичке реформе поставили су и питање места на коме је обављено Христово обрезање. О овом проблему је у ранијој теологији мало расправљано, а визуелна уметност и поклониичка литература везивали су догађај за витлејемски храм. Кардинал Карло Боромејски (Carlo Borromeo, 1538–1584), један од најутицајнијих католичких посттридентских теолога и теоретичара религиозне уметности, у трактату *De sacra pictura*, штампаном 1621, изнео је став да се Христово обрезање није догодило у витлејемском храму (синагоги), него у пећини у којој је рођен (GREENSTEIN 1992: 184). Доследно томе, кардинал са-

⁵ NADAL 1593: бакр. бр. 5. Исти бакрорез се појављује и у издањима из 1595, 1607. и 1707. За сличну представу *Обрезања Христџовоџ*: GALLE s. a.: бакр. бр. 41.

припремљеним Надаловим упутствима (BUSNER 1976: 424–427; MAUQUOY HENDRICKX 1982: 400–429, 306–321, сл. 1989–2141). Ритуал обрезања се догађа у синагоги, како се наводи у пропратном упутству штампаном испод представе. Смештен је у нишу са округлим каменим олтаром у средини. На њему се одвија обрезање коме с леве стране присуствују Богородица и Јосиф, а са десне два мушкарца. Доњи део композиције изведен је у складу са претридентском традицијом приказивања *Обрезања Христџовоџ* заснованог на ренесансној теологији инкарнације. Посттридентска новост је отворено небо са Христовим монограмом „IHS“, симболично тумаченим као „Iesum Habemus Socium“ и „Iesus Nominum Salvator“, постављеним у горњем делу композиције (SYCZERBOWSKI 1998: 221–223).

Оваква структура указује на двојну природу празника, обрезање и надевање имена. Монограм је изведен у форми амблематског христогорама језуитског реда (SHIRPS SMITH 2002: 3; BAILEY 2009: 196–197). Изнад њега је крст, а испод су три ексера забодена у срце. Језуитска интерпретација монограма била је и основни мотив за његово укључивање у представу *Обрезања Христџовоџ*. Ово решење постало је широко прихваћено у визуелној пропаганди и често се појављује на олтарима језуитских цркава, јер је *Обрезање Христџово* било главни празник овог реда. Тако се и на централном олтару матичне римске куће језуитског реда изворно налазила слично насликана представа (FLEMING 2012: 244–246; CUNNAR 1988: 105–112). Исти амблем се, није на одмет напоменути, појављује и у српским штампаним књигама 18. века (РОЛЕН 1775: 3).

У барокном религиозном сликарству Карловачке митрополије двојна композициона формулација се појављује на иконама *Обрезања Христџовоџ* које је Димитрије Поповић насликао на иконостасима парохијских цркава у Чакову и Орловату. На структурално сложеном иконостасу Цркве Успења Богородичиног у Чакову, осликаном 1771, *Обрезање Христџово* је смештено у циклус Великих празника (КНЕЖЕВИЋ 2001: 39–40, сл. 41). И композиција на иконостасу старе Цркве Ваведења Богородице у Орловату, осликаном 1772, укључена је у истоимени циклус (КНЕЖЕВИЋ 2001: 52, 112, сл. 125). Композиције су скоро истоветне, а очигледна је и њихова зависност од изворног решења из Надаловог корпуса *Annotationes et meditationes in Evangelia*. Христов монограм исписан на горњем делу Поповићевих икона, међутим, није истоветан. На икони са иконостаса парохијске цркве у Чакову белом бојом је написано „Обрезаније Господње“. Изнад је сунце са зрацима у коме је црвеном бојом написано „ИИС ХС“. Форма христогорама „ИИС“ је уведена у Московску патријаршију у оквиру реформи патријарха Никона спроведених средином 17. века (Булгаков 1881). Том приликом је црквенословенска транслитерација грчког „ὁ Ἰησοῦς“, која је гласила „Иисус“, замењена са „Иисус“. Други део христогорама „ХС“ односи се на Исусов месијански епитет „Христос“. На икони са иконостаса парохијске цркве у Орловату белом бојом је написано „Обрезаније Христово“ а изнад је сунце са зрацима у коме је тамном бојом написано само „ИИС“. Варијанте христогорама на иконама Димитрија Поповића биле су честе у барокној религиозној уметности Московске патријаршије и Карловачке митрополије. Христогорам „ИИС ХС“, примера ради, појављује се на заставици штампаној изнад проповеди *Слово на џбрезаније Господње* у књизи Димитрија Ростовског *Житија Святыхъ. Декџмврiя, Iаннуарiя, Февруарiя*, штампаној у Москви 1762. године (214v). Исти христогорам се налази и на илустрацији *Христа великог архијереја* са почетка зборника молитви *Книжица сiя зборникъ именуџмая то*



Сл. 3. Стефан Тенецки, *Обрезање Христово*, целивајућа икона, манастир Крушедол, 1766 (фото Недељко Марковић)

есть некоторыхъ моленій на всякъ день потребныхъ, објављеног у Бечу код Јозефа Курцбека 1781. године (1v).

Браћа Вијерикс су извела још неколико варијација овог решења Христовог обрезања. Истоимени бакрорез из серије *Vita Deipsrae Virginis Mariae* (МАУҚОУН HENDRICKX 1978: 83, 114, бр. 623) посредно је одјекнуо на представи *Обрезања Христовоџ*, коју је Стефан Тенецки извео на једној од двоструких целивајућих икона сликаних за манастир Крушедол по наруџбини карансебешко-вршачког епископа Јована Георгијевића 1766. године (Тимотијевић 2008: II, 185, 187, Таб. 47). Ранији истраживачи су сматрали да се Тенецки послужио бакрорезом из Вајглове Библије, али за ову претпоставку нема основа јер су у питању различити типови представа (Стошић 1992: 44–45).

Диреров „Inventio“. У ренесансној претридентској иконографији се истовремено све више популарише нови тип представљања Христовог обрезања, у коме се свето тело наог Младенца појављује у наручју првосвештеника, који се, према предању, идентификује као пророк Захарије, отац Јована Крститеља. Тумачење самог ритуала обрезања све више се хуманизује и добија мање званичну форму. Један од раних примера

новог типа представа је и претпостављени Крачунов узор, Диреров дрворез *Обрезања Христовоџ* из 1504, који се често истиче као прототип нове форме визуелног представљања ове теме (SCHILLER 1971: I, 90). Исти дрворез се потом појављује у корпусу посвећеном Богородичином животу *Epitome in Divae Parthenices Mariae historiam*, популарно називаном *Marienleben*. Дрворези овог корпуса су настали између 1501. и 1511, када су коначно сабрани и штампани као књига, заједно са латинским текстом нирнбершког хуманисте Бенедиктуса Хелидонијуса (Benedictus Chelidoniumus, 1460–1521) (SCHERBAUM 2004). Исте године Дирер је објавио још две побожне књиге посвећене Христовим страдањима – *Große Passion* и *Kleine Passion*. И на њиховом настанку сарађивао је Хелидонијус, тако да је структура књига истоветна, а заснована је на медитативном повезивању слике

и текста, актуелном у популарној побожности тог времена (ARNULF 2004: 145–174; SCHMID 2004: 442–447; HASS 2000: 169–230).

На левим страницама књиге су Хелидонијусови стихови, а на десним Дирерови дрворези. Хелидонијусови стихови, написани у духу елегија, не расветљавају дословно Дирерове представе. Они парафразирају свој изворник, дело *Parthenice Mariana F. Baptistae Mantuani ab Iodoco Badio Ascensio familiariter explanata: Eiusdemque Apologeticon & carmen votitium ad divam virginem cum suis elucidatiunculis* италијанског Кармелићанина Батисте Мантовануса (Battista Mantovano, 1447–1516), чије прво издање је објављено 1488. Мантованусово дело је на прелазу 15. у 16. век било веома популарно, па је прештампавано 1499, 1500, 1503, 1505, 1507, 1510, 1513, 1514, 1515, 1517, 1518, 1526, 1528. и 1536 (SCHERBAUM 2004: 122–126; ARNULF 2004: 152). Мантованусова књига обухвата седам хагиографских епова у којима се опевају животи Богородице, Катарине Александријске, као и неких других римских светитељки. Бенедиктус Хелидонијус се ослања на хагиографски еп о Богородичином животу, али његове елегије су у великој мери самосвојне.

Корпус *Marienleben* је обухватао укупно двадесет дрвореза. На њима доминира смирени наратив, а примена перспективе указује на Дирерова нова знања стечена током боравка у Италији (SCHERBAUM 2004: 130). Дрворез *Обрезање Христово* био је познат и пре него што је штампан у *Marienleben* – али му је укључивање у овај корпус донело широку и трајну популарност (SCHERBAUM 2004: 152–154). Његов полазни литерарни извор био је познати стих Лукиног јеванђеља, а надограђен је схватањима исказиваним у популарним побожностима касног средњег и раног новог века, пре свега онима везаним за поштовање „свете кожице“ (*sanctum praeruptium*).⁶ Ова побожност је у западној



Сл. 4. Албрехт Дирер, *Обрезање Христово*, дрворез, 1504.

⁶ Реликвија се први пут помиње почетком 9. века када је Карло Велики поклања папи Лаву III. Како се ширила популарност ове побожности растао је и број реликвија. Најпознатија од њих се чува у римској цркви San Giovanni in Laterano: PALAZZO 2005: 155–176; WALKER BYNUM 1986: пос. 404. За сажети али релевантан приказ побожности Христове „свете кожице“: MATTELAER, SCHIPPER, DAS 2007: 31–34. За провокативно критичко тумачење побожности и реликвије, засновано на протестантским схватањима: SCHEL 1997: 345–359.

цркви имала дубоке корене, али се у ренесансној теологији инкарнације, проповедништву и побожностима 15. и 16. века развија у оквиру све већег значаја теме Христовог обрезања. Дирерово решење засновано је на сажимању наслеђа касног средњег века и схватања ране ренесансе у којима се све већи значај придаје Христовом земаљском телу и његовој искупитељској крви (STEINBERG 1983: 57–65; WARD 2007: 173–178). Штајнбергове тезе су често критиковане, али су и поред тога имале веома снажан утицај у тумачењу ренесансне теологије инкарнација (WALKER BUNUM 1986: 399–439, пос. 403; 2002: 685–714). Доследно његовим тумачењима у ренесанси долази до преобликовања представе *Обрезања Христовога*. Симболични карактер теме се потискује у име што вернијег приказивања историјског наратива. У први план се истиче телесни карактер Христовог обрезања, обogaћен реалистичким детаљима. Са истим циљем додају се фигуре и акцесорни елементи, а неки од њих имају симболично значење. Тако је младић са упаљеном свећом у рукама довођен у везу са католичком породичном церемонијом освећивања свећа, док је посуда у коју капље крв обрезаног Младенца сагледавана у светлости католичке теолошке доктрине „transsubstantiatio“.

Увођење *Обрезања Христовога* у круг маријанских тема почивало је на популарној побожности Богородице од седам жалости, уобличеној у крилу западне цркве у касном средњем веку. Полазна основа за њено формирање био је стих Лукиног јеванђеља у коме се Симеон Богопримац током увођења Христа у храм обраћа Богородици речима: „А и теби самој пробошће нож душу да се открију мисли многих срца“ (Лк. 2: 34). На поменути стих су надограђивани апокрифни текстови који су коначно уобличили побожност Богородице од седам жалости.⁷ Она је након Тридентског сабора била већ толико популарна да се њено поштовање прихвата у пропагандним програмима католичке реформе, што потврђује и Моланусов трактат *De Historia sanctum imaginum et picturarum* (FREEDBERG 1982: 136).

Неопходно је имати на уму да сцене којима се симболизује седам Богородичиних жалости нису увек истоветне. Дирер је већ на олтару *Sieben Schmerzen Mariens* из 1496. представио *Обрезање Христово* као прву Богородичину жалост (SCHERBAUM 2004: 153; NIENR 2009: 117–143). Био је то један од разлога што је исту тему потом укључио и у циклус Богородичиног живота. Убрзо након објављивања, Диреров корпус је прегравирао Маркантонио Раимонди (Marcantonio Raimondi, 1480–1534), тако да је његов утицај још више порастао. Током наредних деценија Дирерово композиционо решење се често понавља, са мањим или већим изменама. Један од раних примера из католичког пререформаторског круга је дрворез Вилфа Хубера (Wilf Huber, 1485–1553), изведен током 1512. и 1513. Сличан утицај имао је Диреров прототип и у кругу реформисаних цркава, где

⁷ О уобличавању ове популарне маријанске побожности: JOHNSON 1988: 392–414; SCHULER 1992: 5–28. Римски *Бревијари* 15. века су у служби *Обрезања Христовога* садржали многе референце на Богородицу, што се одражавало и на визуелну уметност тог времена: NISHINO 1991: 9–27. – Тема Богородице од седам жалости се прихвата и у барокном проповедништву и визуелној уметности Кијевске митрополије и Московске патријаршије, и помиње се у различитим контекстима. Упутан пример је проповед Димитрија Ростовског на суботу пете недеље Великог поста: Ростовский 1824: II, 58. Обрезање се доводи у везу и са Богородичиним саучествовањем у Христовим страдањима. Оно се, с друге стране, повезује са темом Богородице од седам жалости: Радивиловский 1676: 341г. О прихватању ове побожности у српској барокној религиозној уметности: МЕДАКОВИЋ 1976: 251–259.

се прилагођава другачијим верским схватањима. Често истицан и изврсно анализиран пример је бакрорез *Обрезања Христовога*, који је 1626. извео Рембрант ван Рајн (Rembrandt van Rijn, 1606–1669) (PERLOVE, SILVER 2009: 187–194).

Голцијусов „Aemulatio“. У изучавању утицаја Диреровог композиционог решења, једног од основних изворника новог обрасца приказивања *Обрезања Христовога*, од посебне је важности истоимени бакрорез Хендрика Голцијуса (Hendrick Goltzius, 1558–1617). Хендрик Голцијус, један од водећих представника харлемског маниристичког круга, објавио је корпус од шест бакрореза посвећених Богородичином животу. Званични наслов корпуса био је *Het leven van Maria*, али је постао познат под популарним називом *Meisterstiche*. Сваки од бакрореза изведен је по угледу на једно од дела најугледнијих Голцијусових претходника: Рафаела (Raphael), Пармиђанина (Parmigianino), Басана (Bassano), Тицијана (Titian), Бароција (Barocci) и Дирера. Голцијусов избор Диреровог дрвореза неопходно је сагледавати у ширим оквирима обнове интересовања за опус овог уметника крајем 16. и почетком 17. века (KAUFMAN 1985: 22–29). Голцијус се, наравно, не угледа на дела помених уметника, него на њихове репродуковане графичке листове који су били познати у кругу северњачких манириста. Мотиви за израду корпуса су почивали на Голцијусовој жељи да докаже супериорност властитих граверских могућности. Он се упушта у надметања са својим претходницима, варирајући њихова дела, која и даље остају лако препознатљива по композиционој структури и личном стилу уметника (MELION 1992: 44–51; 2008: 379–426).

Голцијусов поступак био је један од познатих механизма доктрине опонашања других уметничких дела заснован на идеји такмичења – „aemulatio“ (SILVER 2011: 277–318). Појам емулације се изворно уобличио у класичној римској култури, где је дефинисао однос између грчке и римске поезије, односно стварање римске поезије по угледу на позната грчка поетска дела (DÖRR 2001). Емулација није била заборављена ни у средњовековној ученој култури, и то посебно у књижевности (AERTS 2010: 33–44). Ренесансна култура донела је појму нови значај. У раној ренесанси, која скоро да и није познавала



Сл. 5. Хендрик Голцијус, *Обрезање Христово*, бакрорез из књиге *Het leven van Maria*, 1593.

изворно античко сликарство, описи појединих античких слика пружали су могућност за њихово визуелно репрезентовање. Антички писани извори, а пре свега екфразиси, омогућавали су да се на основу њих створи сликарство које би по својој морфологији личило на античко (JOYCE 1992: 219–246; PIGMAN III 1980: 1–32). Појмови „imitatio“ и „aemulatio“, с друге стране, често су помињани у ренесансним латинским школама, а постали су општеприхваћена реторичка инструкција и у сликарским атељеима. Учење сликарства је започињало са „imitatio“, а завршавало са „aemulatio“ (WESTSTEIJN 2008: 164–166). Због тога није нимало чудно што је Голцијусов корпус, јасно и отворено заснован на доктрини емулације, прозван *Meisterstiche*. Доктрина емулације негована је и у потоњим временима. Угледни сликари, попут Рембранта и Рубенса, бирали су познате радове старих сликара, или својих савременика, и на основу њих стварали властита дела с амбицијом да надмаше претходника (KRÜGER 1993: 215–226; MULLER 1982: 239–244; BÜTTNER 2011: 319–361). Идеју за овакву врсту понашања они су проналазили у једном пасажу Плинијевог *Naturalis Historia* (DISCHEREIT 2009: 2–3).

Голцијус се у извођењу бакрореза *Обрезања Христџовоџ* угледа на истоимени Диреров дрворез (SCHERBAUM 2004: 154; BLOOM 2001: 79–103; SILVER 2011: 305–306). Биограф Карел ван Мандер (Karel van Mander, 1548–1606) истиче да је Голцијус имао способност преображавања попут камелеона, што му је омогућавало да се прилагоди стиловима других уметника, задржавајући при томе самосвојни карактер. Као карактеристичан пример Ван Мандер наводи његову интерпретацију Диреровог *Обрезања Христџовоџ* (MELION 1989: 113–133). Приликом израде емулације Голцијус је, као и Дирер, водио рачуна да испод наглашеног реалистичког приступа сачува симболичне и медитативне потке теме (MELION 2002: 31–77). Он Дирерову представу простора јерусалимског храма замењује ентеријером капеле у харлемској катедралној Цркви Светог Бава. Фигуру младића са великом свећом у рукама Голцијус обрће и премешта на другу страну. Међу присутне актере укључује и свој аутопортет, смештајући га иза првосвештеника са Христом у наручју. Угледајући се на свог претходника, Голцијус у доњи део првог плана поставља плочицу са својим иницијалима, а као годину настанка бакрореза наводи 1524, мада је то време када још није ни био рођен.

Де Восов „Variatio“. Нема поузданих доказа да су Крачуну били познати Диреров дрворез и Голцијусов бакрорез, али се са сигурношћу може тврдити да је познавао *Обрезање Христџово* Мартена де Воса (Marten de Vos, 1532–1603), једног од раних антверпенских манириста. Де Вос је припадао кругу најугледнијих сликара свог времена, али се његов утицај на шире оквире европске уметности испољио превасходно посредством многобројних цртежа намењених гравирању (SNOAF 1980: 237–252). Сматра се да је извео око пет стотина цртежа међу којима се појављују и две варијанте Христовог обрезања.

Једна од варијанти Де Восовог *Обрезања Христџовоџ* укључена је у корпус бакрореза са сценама живота и страдања Исуса Христа, који је објавио Адријан Коларт (Adriano Collart). Дело је настало по Де Восовим цртежима, а објављено је у Антверпену 1580. под називом *Vita, passio et resurrectio Jesu Christi*. Оно је потом небројено пута прештампавано, а често без места и године издања. Друго издање је објављено 1593, треће 1595, четврто 1598, пето 1600, шесто 1613, седмо 1618, осмо 1638. а девето 1650. Корпус



Сл. 6. Мартен де Вос, *Обрезање Христово*, бакрорез из књиге *Vita, passio et resurrectio Jesu Christi*, Антверпен 1580.

су прештампавали различити издавачи, а избор бакрореза није увек био идентичан. Мада је књига и даље задржала већину бакрореза изведених према Де Восовим цртежима, у каснија издања су укључивана и дела млађих бакрорезаца.

Нама су доступна издања за које се сматра да су штампана 1598. и 1600. У њима је бакрорез *Обрезање Христово*, како стоји у натпису испод представе, изведен према Де Восовом цртежу: „M. de Vos invent“, а након тога су наведена имена бакроресца и издавача „Iacob. De Bye Sculp.“ и „Adr. Collaert excud.“ (COLLART 1600, бакр. бр. 5). Реч је о Адријану Коларту и Јакобу де Буеу (Iacob de Bye, 1581–1650), који су учествовали у припреми раних издања. Време израде бакрореза није наведено, али Де Восов цртеж је највероватније настао око 1580, у време припреме за штампу првог издања корпуса.

Композициона структура овог Де Восовог решења вешто је избалансирана. У средишњем делу композиције је сто (олтар) за којим седе два старија мушкарца. Један од



Сл. 7. Василије Романович, *Обрезање Христово*, иконостас, Саборна црква Светих арханђела Михаила и Гаврила, Костајница, 1759 (архивски снимак)

њих придржава наог Христа изнад широке и плитке металне посуде. Други, одевен у одећу првосвештеника, ножем обрезаје Христа. У позадини је распоређено шест стојећих фигура. На левој страни су Јосиф, Богородица и једна млада женска особа, док на десној стоје три активна учесника ритуала. Два младића држе у рукама свеће, а у средини је старији човек који држи књигу у рукама и чита обредни текст. Бакрорез *Обрезања Христово*⁸ из корпуса *Vita, passio et resurrectio Jesu Christi* био је познат у 18. веку, јер је и у то време био прештампаван. Бакрорез је, примера ради, прештампан у илустрованом библијском корпусу *Al der Nouwkeurigste Verhandelinghe der Geschiedenissen van het oud Testament etc*, штампаном у Антверпену 1784. године (бакр. бр. 5).

У барокном религиозном сликарству Карловачке митрополије Де Восовим бакрорезом *Обрезања Христово*⁸ из корпуса *Vita, passio et resurrectio Jesu Christi* користио се Василије Романович приликом сликања истоимене иконе на иконостасу Саборне цркве Светих арханђела Михаила и Гаврила у Костајници 1759.⁸ Композициону структуру првог плана Романович понавља с мањим изменама, док се оне у већој мери појављују у архитектонским сценским кулисама задњег плана. Између Де Во-

совог бакрореза и Романовичеве иконе, и поред очигледних сличности, постоји суштинска идејна разлика, а она се огледа у приказивању Христовог наог тела и самог чина обрезања. На Де Восовом бакрорезу тело наог Младенца је окренуто према посматрачу а представљен је тренутак обрезања „свете кожице“. Василије Романович мења положај тела наог Младенца, тако да његове гениталије нису изложене очима посматрача. Уместо

⁸ Опширније о иконостасу Василија Романовича у Костајници: Васн 1949: 198–201; Давидов 1969: 132–133, сл. 6; Тимотијевић 1996: сл. 25; 1989: 103. Љиљана Стошић је претпоставила да се Василијевич послужио бакрорезом из илустроване Библије Кристофа Вајгла Старијег, али на Вајгловом бакрорезу се појављује новији тип *Обрезања Христово*. Василијевич се угледа на старији тип представе, према ком се обрезање обавља на олтару. Уп.: Стошић 1992: 41.

обрезања, насликан је тренутак који му непосредно претходи. Измене идејне природе уочавају се и на другим детаљима. Романович, примера ради, мења положај Богородичиних руку које су на Де Восовом бакрорезу склопљене у католичком молитвеном положају. На сличан начин је измењен и став фигуре човека са отвореном књигом, који се појављује већ на Диреровом дрворезу. На Романовичевој икони он не држи књигу окренуту према себи, него према посматрачу, што је типичан пример индиректног говора популарног у барокној уметности православног света.

Поменуће измене показују да Романовичева икона у знатно већој мери подразумева „*variatio*“, него „*imitatio*“, или барем да између ове две доктрине у пракси није могуће повући оштру линију разграничења. Романовичев „*variatio*“ није се сводио само на формалне измене предузете са циљем да се композициона структура поједностави. Неке од измена мотивисане су идејним разлозима, а пре свега жељом сликара да представу прилагоди православним схватањима. Романовичева радионица је свакако имала графички лист или цртеж изведен према Де Восовом бакрорезу, јер се композициона структура са иконостаса у Костајници појављује и на икони *Обрезања Христово*⁹ насликаној годину дана раније на иконостасу манастирске цркве у Слатинском Дреновцу (ВАСН 1949: 197–199; КАШИЋ 1971: 281–284; ДАВИДОВ 1969: 132–133).

На исти бакрорез ослонио се пре тога Теодор Стефановић Гологлавац приликом сликања иконостаса цркве фрушкогорског манастира Дивше 1753. и 1754. године (ЛЕСЕК 2005: 39–42).⁹ Овај иконостас, попут Романовичевих иконостаса у Слатинском Дреновцу и Костајници, уништен је током Другог светског рата. Сачувано је једанаест икона из циклуса Великих празника, међу којима је и *Обрезање*. Иконе су по завршетку рата пренете у Музеј црквене уметности, а потом Музеј Срема у Сремској Митровици, где су музејски обрађене и публиковане.¹⁰ *Обрезању Христовом* се потом губи траг, тако да је његов изглед познат на основу описа и једне објављене фотографије (ЛЕСЕК 1958: 170, сл. 8). Теодор Стефановић Гологлавац, као и Василије Романович, не понавља директно Де Восов бакрорез, тако да се и његов однос према узору може схватити као варијација.

Друга варијанта Де Восовог *Обрезања* укључена је у илустровану Библију амстердамског гравера и издавача Николаса Јоанеса Пискатора (Nicolas Joannes Piscator, 1587–1652), познатог и под својим правим именом Клас Јанс Вишер (Claes Janszoon Visscher) (VELDMAN 1999: 397–425; ЕЛИОТ 2012: 291–296). Дело је изашло под насловом *Theatrum biblicum*, а прво издање је штампано у Амстердаму 1639. године, у време када Де Вос већ одавно није био жив (PISCATOREM 1639). У припреми овог монументалног графичког корпуса учествовали су водећи бакроресци тог времена, а као узор послужили су им бакрорези северњачких манириста, међу којима су доминирали радови Мартена ван Хемскерка и Мартена де Воса. У том смислу маниристички интониран *Theatrum biblicum*

⁹ Претпостављено је да је Димитрије Бачевић у оквиру циклуса Великих празника на иконостасу Цркве Ваведења Богородице у Сремским Карловцима и Цркве Светог Николе у Земуну насликао *Обрезање Христово*. Накнадна провера је показала да је у питању *Сређење Христово*.

¹⁰ Икона *Обрезања Христово*⁹ Теодора Стефановића Гологлавца је уведена и детаљно описана у *Књизи инвентара* Музеја Срема у Сремској Митровици, под инвентарским бројем 319. Фотографија иконе је публикована у: ЛЕСЕК 1958: 166–173.



Сл. 8. Мартен де Вос, *Обрезање Христѣово*, бакрорез из књиге Николаса Јоанеса Пискагора *Theatrum biblicum*, Амстердам 1639.

је у барокној епохи увелико био анахроно дело, што није утицало на његову популарност. Друго издање је објављено у Амстердаму 1643, треће 1646, четврто и пето 1650, шесто 1674. и седмо 1684. године. Објављене бакрорезе су веома брзо почели да користе и други издавачи илустрованих Библија. Незаобилазан пример је дело *Den Grooten Figuer-Bibel*, у коме је четиристо седамдесет седам илустрација преузетих из Вишерове Библије пропраћено протестантским проповедничким текстовима (SCHABAELE 1646; SCHUCKMAN 1990: 66–69).

Ова Де Восова варијанта Христовог обрезања замишљена је репрезентативније и са више актера од претходне. У средишњем делу је приказан првосвештеник који седи на столици и придржава наог Христа изнад металне посуде која му је положена на колена. Са стране су двојица старијих мушкараца, од којих један клечи и придржава Христову ногу, док други седи и обрезује га. Испред њих, са леве стране, стоји младић

који у рукама држи свећњак са упаљеном свећом. С друге стране, као његов пандан, постављена је Богородица. У другом плану је неколико фигура које посматрају догађај са више или мање пажње. Основна структура средишњег плана изведена је према Диреровом дрворезу (TAINS 1999: 394, сл. 142). Са стране су додате и друге личности које оживљавају основни наратив постављен у продубљени простор храма. Де Восов однос према Диреровом дрворезу, за разлику од Голцијусове емулације, може се схватити као варијација. Било је то реторичко оруђе препознато већ у античким теоријама и често употребљавано у уметности. Под варијацијом се подразумевало позивање на познати узор – „exemplum“, чији се садржај, стил, или структура мењају с амбицијом да их је и даље могуће препознати.

Крачунов „Imitatio“. Крачуново *Обрезање Христово* је знатно ближе Де Восовом бакрорезу из Пискаторовог корпуса *Theatrum biblicum*, него Диреровом дрворезу објављеном у циклусу *Marienleben*. Он понавља средишњи део Де Восове композиције, али у потпуности занемарује њене бочне стране. Успостављање везе са Де Восовим бакрорезом из Пискаторове Библије не разрешава у потпуности питање Крачуновог непосредног изворника. Када би се бакрорез из *Theatrum biblicum*-а прихватио као директан узор, био би то само још један од примера који би потврђивао мит о Крачуновој оригиналности и његовом неприхватању доктрине имитације. Основе поузданог тумачења Крачуновог схватања ове доктрине могуће је сагледати проналажењем његовог стварног узора, а трагање од Дирера и Де Воса води према бакроресцу Јану Саделеру Старијем (Jan Sadeler I, 1550–1600).

Наиме, друга варијанта Де Восовог *Обрезања Христовог*, позната према бакрорезу из Пискаторове Библије, појављује се у редукованом облику на ранијем Саделеровом бакрорезу из 1581. О томе говоре натписи урезани при дну представе: „M. D. Vos inventor“, „I. Sadeler FE“, а затим година „1581“ (RAMAIX 2001: II, 153; TAINS 1999: 369–395). Један отисак бакрореза чува се у Галерији Матице српске, а припадао је сликару Павлу Симићу (ВРБАШКИ 2001: 52–53). Јан Саделер Старији је био утицајан репродуктиван бакрорезац и издавач током последњих деценија 16. века. Његов брат Рафаел (Raphael) поседовао



Сл. 9. Јан Саделер Старији према Мартену де Восу, *Обрезање Христово*, бакрорез, 1581 (фото Галерија Матице српске)



Сл. 10. Луис де Карвахал, *Обрезање Христјово*, уље на платну, 1582/3.

је издавачку кућу у Венецији, а нећак Егидијус (Aegidius) је био дворски графичар Рудолфа II Прашког. Саделер стасава током седамдесетих година 16. века у кругу бакрорезаца окупљених око антверпенског издавача Кристофа Палатина (Christophe Palatin) (BOWEN, ИМНОФ 2003: 161–195). Након тога одлази у Келн, где између 1580. и 1584. гравира цртеже Мартена де Воса. Резултат њихове сарадње били су бројни бакрорези и неколико бакрорезних корпуса.

Саделеров бакрорез из 1581. је редукована варијанта претходног Де Восовог цртежа познатог посредством бакрореза штампаног у Пискаторовом *Theatrum biblicum*-у. На његову популарност и распрострањеност већ у време настанка указује композиција *Обрезање Христјово* шпанског сликара Луиса де Карвахала (Luis de Carvajal, 1556–1607), настала током осамдесетих година 16. века. Карвахал је боравио у Риму, тако да је познавао римски маниризам, а забележене су његове везе и са римском Accademia di S. Luca. По повратку у Шпанију сликар је постао

један од придворних уметника Филипа II и извео је низ композиција за Escorial, његову нову дворску резиденцију. Пажљиво поређење Саделеровог бакрореза са Крачуновом композицијом показује и у ситним појединостима да је он био непосредан узор приликом сликаревог рада на икони са иконостаса карловачке Саборне цркве. Крачунов однос према узору, за разлику од Голцијусове емулације и Де Восове варијације, може се схватити као имитација. На исту доктрину ослања се пре тога и Луис де Карвахал.

Ренесансни теоретичари, полазећи од античког наслеђа, тумачили су „imitatio“ у веома широком распону указујући на различите начине и степене угледања (PIGMAN 1980: 1–32; FANTHAM 1978: 1–16). Појам је и током друге половине 18. века био у жижи интересовања теоретичара уметности. У неокласицистичким теоријама Јохана Винкелмана (Johann Winckelmann, 1717–1768) имитација се јасно раздваја од копирања и истиче као један од кључних појмова конституисања нових стилских схватања. Она су изнета већ у Винкелмановом раном есеју о угледању на грчка дела у сликарству и скулптури *Gedanken iiber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, објављеном 1755 (LARSON 1976: 390–405). Винкелман није био принципијелни противник барока, тако да се његов појам „угледања на старе“ ослања и на барокно наслеђе (HERES 1976:

9–16). Наспрам Винкелманових поимања постављало се питање тумачења инвенције и проблема њене заштите изнесено у књизи *Histoire et secret de la peinture en cire*, коју је исте године написао Дени Дидро (Denis Diderot, 1713–1784). Дидроова схватања нису, као што би се на први поглед могло претпоставити, толико различита од Винкелманових. Док у другим дисциплинама устаје у заштиту ауторских права инвентора, он о истом појму у уметности износи много толерантнији став. Дидро није изричито противник угледања на друга уметничка дела, јер сматра да уметници својом оригиналношћу стижу углед, славу и материјалну корист (HILARIE-PÉREZ 2002: 129–150).

Крачунова композиција, као и Карвахалова, заснована је на доктрини „imitatio“, што ниједан од сликара не покушава да прикрије. Они јасно и доследно преузимају Де Восово композиционо решење са Саделеровог бакрореза. Крачун, за разлику од Василијевича, задржава кулминациони тренутак догађаја – чин обрезања „свете кожице“, што је вероватно био један од разлога ослањања на доктрину имитације. Одбир узора је исказ сликаревог воље да визуелизује одређену идеју, а не одраз његове креативне немоћи. Узајамно поређење Карвахалове и Крачунове композиције показује да транспоновање графичког листа у слику није могуће свести на „imitatio“. Начин виђења узора, такозвана рецепција „сликаревог ока“ и њено транспоновање у слику, разноврсна је и самосвојна, тако да подразумева емулацију у већој или мањој мери. Однос између емулације и имитације различито је тумачен већ у ренесансној култури. Поједини теоретичари су их сматрали за супротности, док су други указивали на њихову повезаност (PIGMAN III 1980: 19–20).

Контекстуализација. Крачунова композиција *Обрезања Христовог*, сагледавана у ширим оквирима нововековне уметности, показује да се сликар окреће стандардизованом узору чије су формалне и идејне основе биле уобличене почетком 16. века у истоименом Диреровом дрворезу штампаном 1504, а потом укљученом у циклус о



Сл. 11. Теодор Димитријевић Крачун, *Обрезање Христово*, иконостас, Саборна црква Светог Николе, Сремски Карловци, 1780/81 (фото Недељко Марковић)

Богородичином животу из 1511. године. Дрворез је настао под утицајем популарних побожности касног средњег века и актуелне ренесансне теологије инкарнације која је истицала обрезање као једну од најважнијих потврда Христовог истинског отелотворења. Усмереност на чин обрезања остала је у средишту интересовања већине маниристичких и барокних уметника, који се, формално гледано, у већој или мањој мери ослањају на Дирерову изворну композицију. Инсистирање на историјском сагледавању догађаја укидало је верске разлике, тако да је Дирерова инвенција била подједнако утицајна у католичкој и реформисаним црквама.

Барокна култура православног света је представљање нагог тела Христа детета, а посебно његове сексуалности, сагледавала много конзервативније. И композиције *Обрезања* биле су традиционално знатно мање популарне него у западноевропској уметности. Током 17. и 18. века диреровски формулисани представе прихватају се у Кијевској митрополији, а потом и Московској патријаршији, али оне нису биле бројне, нити репрезентативне. Упутан пример су илустрације *Обрезања Христовога* у молитвословима објављиваним током 18. века у штампарији Кијево-печерске лавре. Један од нама доступних примера се појављује у *Молитвослову* штампаном у Кијеву 1753. године (454r). И у барокном религиозном сликарству Карловачке митрополије *Обрезање* је било ретко сликано, па поменуте композиције припадају малобројним изузецима. У традиционалном сликарству 18. века тема се још ређе појављује. Један од познатих примера је зидно сликарство Цркве Успења Богородице у Српском Ковину, које је Теодор Грунтовић извео 1765. У овом опусу *Обрезање Христово* се појављује унутар циклуса великих празника (Петковић 1959: 50; Шево 2010: 161–162, 168, 292).

Иконе Василија Романовича и Теодора Димитријевића Крачуна на карактеристичан начин показују различите форме трансфера визуелних знања. Обе иконе се ослањају на бакрорезе изведене према Де Восовим цртежима, али је Романовичева икона насликана на основама доктрине „*variatio*“, а Крачунова на основама доктрине „*imitatio*“. Ослањање на једну од ових доктрина условило је структурирање композиционог решења. Оно, међутим, није променило основно значење композиција, а то је потврда истинског отелотворења Христовог и његовог жртвеног карактера. Тиме се посредством трансфера визуелних форми у барокно религиозно сликарство Карловачке митрополије уведе схватања ренесансне теологије инкарнације, која је остала актуелна у барокној уметности западних цркава. Њен утицај на Крачунов опус, па и на целокупно барокно религиозно сликарство Карловачке митрополије, међутим, није био велики. На Крачуновим иконама *Богородица са Христом* и *Рођење Христово*, Младенац је приказан одевен или заогрнут пеленом. У случају сликања нагог Христовог тела Крачун доследно наглашава „*ostentatio genitalium*“. Слично је и са представом *Недремано око*, на којој су поједини Крачунови млађи савременици, попут Јакова Орфелина, сликали нагог Христа. Крачун остаје веран традиционалним схватањима, па и у овом случају слика одевеног Младенца, попут својих учитеља и ортака Василија Остојића и Димитрија Бачевића.

У барокној религиозној уметности Карловачке митрополије укључивање иконе *Обрезања Христовога* у програм иконостаса није било уобичајено (Тимотијевић 1989: 95–134). Слично је било и пре Велике сеобе 1690, у периоду обновљене Пећке патри-

јаршије. *Обрезање Христиво* се не укључује ни у развијене циклусе Великих празника као што је то онај на иконостасу Старе цркве у Сарајеву, завршен 1675, који је обухватао шеснаест икона (Тодић 2012: 445–446). Увођење истоимене представе у програм иконостаса у Слатинском Дреновцу и Костајници омогућио је веома развијен програм Христових и Богородичиних празника у који су укључене и сцене из њиховог живота. Овако уобличен циклус, распоређен у два реда, типично је решење украјинских барокних иконостаса које у Карловачку митрополију преноси Василије Романович (Таранушенко 1975: 123). Истоветна структура није била прихваћена у новој средини, тако да су иконостаси у Слатинском Дреновцу и Костајници остали усамљени примери. Ретка су и укључивања *Обрезања Христиво* у циклус Дванаест великих празника. Поред иконостаса карловачке Саборне цркве познато је још само неколико старијих примера, а најранији од њих је иконостас цркве фрушкогорског манастира Дивше, који је Теодор Стефановић Гологлавац извео током 1753. и 1754. Након тога следе иконостаси Василија Романовича, док датовање горњих делова иконостаса фрушкогорског манастира Мале Ремете, где се у празничном реду појављује *Обрезање Христиво*, још увек није поуздано утврђено.

Увођење *Обрезања* у циклус Дванаест великих празника на иконостасу карловачке митрополијске Саборне цркве формално је омогућено чињеницом да је *Силазак Светио* духа издвојен из циклуса и постављен на надверје царских двери (Костић 2012: 75–94). Изостављањем *Благовести*, које су насликане на царским дверима, у циклусу Великих празника била су ослобођена два места, која су попуњена иконама *Обрезања Христиво* и *Усековања Јована Крститеља*. Овакве измене циклуса Великих празника нису биле безначајне, и изведене су по захтеву наручилаца. Према уобичајеној пракси тог времена наручиоци и сликари Сремске епархије били су дужни да пре почетка радова поднесу документациони материјал Митрополијској конзисторији на увид, а коначну одлуку је доносио митрополит. Њихова заинтересованост је у овом случају била још већа, јер је у питању била митрополијска катедрална црква.

У стручној литератури су изнесена различита мишљења о томе који је од митрополита учествовао у уобличавању сликаног програма. Једни се опредељују за Викентија Јовановића Видака, а други за Мојсеја Путника. Видак је преминуо у Даљу 18. фебруара 1780, три месеца пре склапања уговора о сликању иконостаса. Путник је изабран за митрополита 10. јуна 1780, али је инсталиран 29. јула наредне године, на празник Светих првоапостола Петра и Павла. У то време Крачун је био мртав већ три месеца. Из овога произлази да је у уобличавању идејног програма учествовао Викентије Јовановић Видак. Међутим, ни улогу Мојсеја Путника није могуће занемарити, јер је он у периоду између избора и инсталирања вршио функцију митрополијског администратора. Из текста уговора који су Крачун и Орфелин склопили са представницима црквене општине 10. маја 1780. године, месец дана пре него што је Мојсеј Путник преузео функцију митрополијског администратора, наслућује се да тематски репертоар иконостаса није био у потпуности унапред дефинисан и да је остављена могућност да се он прецизира током сликања (Костић 1930: 304–306).

Ни Крачуново ауторство није могуће прихватити недискутабилно. У оквиру његових икона циклуса Великих празника на иконостасу карловачке Саборне цркве се по редукованом сликарском поступку издвајају иконе *Обрезање Христиво* и *Усековање*



Сл. 12. Василије Романович, *Обрезање Христово*, целивајућа икона, Саборна црква Светог Николе, Сремски Карловци, 1765/66 (фото Галерија Матице српске)

Јована Крстићења. На основу тога је могуће претпоставити да их је довршио, или насликао неко од Крачунових следбеника (Милановић-Јовић 1976: 294). Из *Књиже њрихода и расхода* карловачке Саборне цркве се види да послови нису били готови у тренутку Крачунове изненадне смрти 10. априла 1781, и да је новац за сликарске радове исплаћиван до 1785. Да је избор свих композиционих решења икона Великих празника неопходно приписати Крачуну показују његове целивајуће иконе сликане за карловачку горњу Цркву Ваведења Богородице 1780. године (Мирковић 1953: 57–59). Композиционо решење целивајуће иконе *Усековање Јована Крстићеља*, коју је несумњиво насликао Крачун, дословно је поновљено на иконостасу Саборне цркве (Мирковић 1967: 18, сл. 19; Микић 1972: 236–237, бр. 19). На основу овога се наслућује да је одлука о укључивању икона *Обрезања Христовоџ* и *Усековања Јована Крстићеља* у циклус Великих празника донета у току рада на иконостасу, непосредно пред Крачунову смрт. На њихов избор, у том случају, утицао је митрополит Мојсеј Путник.

Разлог за укључивање *Обрезања Христовоџ* у циклус Великих празника могао је да почива на чињеници да је икона постављена као пандан *Рођењу Христовом*. У популарној побожности *Рођење Христово* је називано *Велики Божић*, а *Обрезање Христово* се називало *Мали Божић* (Радић 2010: 241). Обе теме су потврђивале и прослављале отелотворење Христово. Десно од *Обрезања* смештено је *Крстићење Христово*. Везе између ове две представе, засноване на идеји да новозаветно крштење замењује старозаветно обрезање, учвршћивале су место *Обрезања* у оквиру циклуса Великих празника. Главни мотив за укључивање композиције у овај циклус почивао је, међутим, у прихватању реформисаног Јулијанског календара и уобличавању нове структуре литургијског богослужења 1. јануара, којим је прослављан календарски почетак нове године (Тимотијевић 2013).

Да се ова одлука ослањала на раније утврђену праксу богослужења 1. јануара, потврђују целивајуће иконе карловачке Саборне цркве. Укључивање *Обрезања Христовоџ* у

циклус празничних целивајућих икона може се пратити од истоимене целивајуће иконе Стефана Тенецког сликане за цркву манастира Крушедола. То указује на све доследније богослужбено прослављање нове године 1. јануара. Први познати циклус празничних целивајућих икона наручен за карловачку Саборну цркву насликао је Василије Романович 1766, или 1767, по повратку из Славоније у Срем, управо у време када у Карловачкој митрополији долази до завршног уобличавања прослављања нове године 1. јануара (Тимотијевић 2013). Међу поменутих иконама се налазило и *Обрезање Христово* (Кулић 2013: 101). Овога пута Романович не понавља композиционо решење са иконостаса Саборне цркве у Костајници и цркве слатинског манастира Дреновца, засновано на Де Восовом бакрорезу *Обрезања Христово* из корпуса *Vita, passio et resurrectio Jesu Christ*. Сада се ослања на диреровско решење истоимене композиције. Овај тип представа се често понавља и варира у посттридентској иконографији. Једна од варијација се појављује на графици илустрованог корпуса *Biblia Ectypa* Кристофа Вајгла Старијег (Christoph Weigel I, 1654–1725), која је била популарна у барокној религиозној уметности Карловачке митрополије. Вајглова *Biblia Ectypa* није пагинирана, а *Обрезање Христово* се налази на почетку *Лукино* јеванђеља, након *Рођења Христово* (Weigl 1695). Романовичева целивајућа икона понавља Вајглово решење, поједностављујући га једино изостављањем две фигуре са десне стране. За обе композиције карактеристичан је „ostentatio genitalium“, мада је њихова основна тема управо Христово обрезање.

Након сликања иконостаса карловачке Саборне цркве укључивање *Обрезања Христово* у оквиру Великих празника постаје све учесталије. Новоуведена композиција замењује *Благовести* сликане на царским дверима. Овакво решење је прихваћено већ на иконостасу парохијске Цркве Светог архистратига Михаила у Мокрину, који је Теодор Илић Чешљар осликао 1782. године (Тимотијевића 1989: 150, сл. 28).



Сл. 13. Кристоф Вајгл Старији, *Обрезање Христово*, бакрорез из књиге *Biblia Ectypa*, Аугзбург 1695 (фото Народни музеј у Београду)

ЛИТЕРАТУРА

- АГЕЕВА, Ольга Г. „Светские ежегодные праздники русского двора от Петра I до Екатерины Великой.“ *Отечественная история (AGEEVA, Olga. „Secular annual holidays of the Russian court from Peter I to Catherine the Great.“ National History) 2* (2006): 11–26.
- AERTS, Willem J. “Imitatio – Aemulatio – Variatio im byzantinischen Alexandergedicht.” у: RHOBY, Andreas, Elisabeth Schiffer (hrs.). *Akten des internationalen wissenschaftlichen Symposions zur byzantinischen Sprache und Literatur*. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 402, Veröffentlichungen zur Byzanzforschung 21. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2010: 33–44.
- AMBRAMSON, Henry, Carrie Hannon. “Depicting the Ambiguous Wound. Circumcision in Medieval Art.” у: WINER MARK, Elizabeth (ed.). *The Covenant of Circumcision: New Perspectives on an Ancient Jewish Rite*. Hanover: University Press of New England, 2003: 96–113.
- ARNULF, Arwed. “Dürers Buchprojekte von 1511: Andachtsbücher für Humanisten.” *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 31* (2004): 145–174.
- BAILEY, Gauvin Alexander. *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome, 1565–1610*. Toronto: University of Toronto, 2009.
- БАРАНОВИЧЬ, Лазар. *Труби словес проповедныхъ*. Київ: Типографія Києво-Печерської лаври (BARANOVIC, Lazar. *Trumpet words of the sermons, Kiev: Printing Kiev Pechersk Lavra*), 1674.
- BAUMGARTEN, Elisheva. “Circumcision and Baptism: The Development of a Jewish Ritual in Christian Europe.” у: WINER MARK, Elizabeth (ed.). *The Covenant of Circumcision: New Perspectives on an Ancient Jewish Rite*. Hanover: University Press of New England 2003: 114–127.
- ВАШ, Иван. „Prilozi povijesti srpskog slikarstva u Hrvatskoj od kraja XVII do kraja XVIII stoljeća.“ *Historijski zbornik 1–4* (1949): 58–208.
- BLOOM, James J. “Mastering the Medium: Reference and audience in Goltzius’s print of the Circumcision.” *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 52* (2001): 79–103.
- BOWEN, Karen L., Dirk Imhof. “Reputation and Wege: The Case of Engravers who Worked for the Palatin-Moretus Press.” *Simiolus Vol. 30, No 3/4* (2003): 161–195.
- БУЛГАКОВ, Макарий. *Патріархъ Никонъ въ деле исправленія церковныхъ книгъ и обрядовъ*. Москва: Типографія М. Н. Лаврова (BULGAKOV, Makarij. *Patriarch Nikon and his contribution in correcting books and rites, Moscow: Typography of M. N. Lavrov*), 1881.
- BUSNER, Thomas. “Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome.” *The Art Bulletin Vol. 58, No. 3* (1976): 424–433.
- BÜTTNER, Nils. “Peter Paul Rubens und Franciscus Junius: “Aemulatio” in Praxis und Theorie.” у: BLEULER, Anna Kathrin, Fabian Jonietz, Jan-Dirk Müller (hrs.). *Aemulatio: Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*. Berlin: De Gruyter, 2011: 319–361.
- VELDMAN, Ija M. “Protestantism and the Arts: Sixteenth- and Seventeenth-Century Netherlands.” у: CORBU FINELLY, Paul (ed.). *Seeing Beyond the Word: Visual Arts and the Calvinist Tradition*. Cambridge: Eerdmans, 1999.
- ВРБАШКИ, Милена. *Имаџинаријум Павла Симића – Imaginarium of Pavle Simić*. Нови Сад: Галерија Матице српске (VRBAŠKI, Milena. *Imaginarijum Pavla Simića – Imaginarium of Pavle Simić. Novi Sad: Gallery of Matica srpska*), 2011.
- GALLE, Philippe. *Christi Jesu vitae*. Amberes, s. a.
- ГАЛЯТОВСКИЙ, Иоанникий. *Ключ разума*. Київ: Типографія Києво-Печерської лаври (GALJATOVSKIJ, Ioanikii. *The key of knowledge, Kiev: Printing Kiev Pechersk Lavra*), 1659.
- GARDNER, Paul D. “Circumcised in Baptism – Raised Through Faith: A Note on Col 2: 11–12.” *Westminster Theological Journal Vol. 45, No. 1* (1983): 172–177.
- GOLDINGAY, John. “The Significance of Circumcision.” *Journal for the Study of the Old Testament 88* (2000): 3–18.
- GREENSTEIN, Jack M. *Mantegna and Painting as Historical Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- ДАВИДОВ, Динко. „Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романович.“ *Зборник Маџице српске за ликовне уметности (Dinko, Davidov. „Ukrainian impacts on Serbian art of mid-eighteenth century and painter Vasil Romanović.“ Matica srpska journal for fine arts) 5* (1969): 121–138.
- DISCHEREIT, Ilka. *Rembrandt und Rubens – Ein Vergleich*. München: Grin Verlag, 2009.
- DÖPP, Siegm. *Aemulatio: literarischer Wettstreit mit den Griechen in Zeugnissen des ersten bis fünften Jahrhunderts*. Göttinger Forum für Altertumswissenschaften Bd. 7. Göttingen: Duehrkohp & Radicke, 2001.

- ЕЛИОТ, Mark W. "Looking Backwards: The Protestant Latin Bible in the Eyes of Johannes Piscator and Abraham Calov." у: GORDON, Bruce, Matthew McLean (eds.). *Shaping the Bible in the Reformation: Books, Scholars, and Their Readers in the Sixteenth Century*. Brill: Leiden, Boston 2012: 291–296.
- ЗВЕЗДИНА, Ю. Н. „Поучение на Обрезање Господа Бога и Спаса нашег Иисуса Христа св. Димитрија Ростовског и нове летосчисленије.“ у: МЕЛЬНИК, А. Г. (ур.). *История и культура Ростовской земли (1998)*. Ростов (ZVEZDINA, J. N. „Homily for Circumcision of the Lord and Savior Jesus Christ by St. Dimitry of Rostov and the new chronology, in: MILNIK, A. G. (ed) *History and culture of the Rostov land (1998), Rostov*) 1999: 140–144.
- ЈАКОВС, Andrew S. "Blood Will Out: Jesus' Circumcision and Early Christian Readings of Exodus 4: 24–26." *Henoch* 30 (2008): 310–332.
- ЈАКОВС, Andrew S. *Christ Circumcised: A Study in Early Christian History and Difference*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2012.
- ЈОНСОН, Elisabeth A. "Marian Devotion in the Western Church." у: РАЙТ, Jill (ed.). *Christian Spirituality: High Middle Ages and Reformation*. New York: Crossroad, 1988: 392–414.
- ЈОУСЕ, Hetty. "Grasping at Shadows: Ancient Painting in Renaissance and Baroque Rome." *Art Bulletin* Vol. 74, No. 2 (1992): 219–246.
- КАШИЋ, Душан. *Српски манастири у Хрватској и Славонији*. Београд: Српска патријаршија (КАШИЋ, Душан. *Serbian monasteries in Croatia and Slavonia. Beograd: Serbian Patriarchate*), 1971.
- КАУФМАН, Thomas DaCosta. "Hermeneutics and History of Art: Remarks on the Reception of Dürer in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries." у: СМИТ, Jeffrey C. (ed.). *New Perspectives on the Art of Renaissance Nuremberg*. Austin: University of Texas at Austin 1985: 22–29.
- КНЕЖЕВИЋ, Јелена. *Димитрије Поповић 1738–1796. Зрењанин: Народни музеј Зрењанин (Кнежевић, Jelena. Dimitrije Popović 1738–1796, Zrenjanin: National Museum of Zrenjanin)*, 2001.
- КОСТИЋ, Мирослава. „Иконостас Саборне цркве у Сремским Карловцима.“ *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (КОСТИЋ, Miroslava. „Iconostasis of the Cathedral of Sremski Karlovci.“ *Matica srpska journal for fine arts*) 40 (2012): 75–94.
- КОСТИЋ, Мита. „Орфелинов и Крачунов уговор о сликању иконостаса и храма Саборне цркве у Карловцима.“ *Гласник Историјског друштва у Новом Саду (КОСТИЋ, Mita. „Orfelin's and Kračun's contract for painting of the iconostasis and the temple of the Orthodox Church in Karlovci.“ Bulletin of the Historical Society of Novi Sad*) III–2 (1930): 304–306.
- КРЉИГЕР, Peter. "Rembrandts Adam und Eva – Radierung. Eine Aemulatio mit Dürer." *Jahrbuch der Berliner Museen* 36 (1993): 215–226.
- КУЛИЋ, Бранка (ур.). *Уметности XVIII века у колекцији Галерије Матице српске*, Београд, Нови Сад: Галерија САНУ, Галерија Матице српске (КУЛИЋ, Branka (ed). *The art of the eighteenth century in the collection of the Gallery of Matica Serbska, Beograd, Novi Sad, Gallery of SANU, Gallery of Matica Serbska*), 2013.
- ЛАРСОН, James L. "Winckelman's Essay on Imitation." *Eighteenth-Century Studies* Vol. 9, No. 3 (1976): 390–405.
- ЛЕСЕК, Мирјана. „Иконе Теодора Иконописца Гологлавца у Музеју црквене уметности у Сремској Митровици.“ *Грађа за истраживање сџоменика културе Војводине (LESEK, Mirjana. „HYPERLINK “https://www.google.com/search?biw=1536&bih=764&q=Icons+of+the+Theodore+Iconographer+Glogovac+at+the+Museum+of+Church+Art+in+Sremska+Mitrovica&spell=1&sa=X&ei=moMuVKGFOMvcaNPagoAJ&ved=0CBkQBSgA” Icons of the Theodore Iconographer Gologlavac at the Museum of Church Art in Sremska Mitrovica.“ Materials for the Study of Cultural Monuments of Vojvodina*) 2 (1958): 166–173.
- ЛЕСЕК, Мирјана. „Иконостаси цркве манастира Дивше.“ у: *Уметничка бацијина у Срему, III*. Нови Сад: Матица српска (LESEK, Mirjana. „The iconostasis of the monastery Divša.“ in: *Artistic Heritage in Srem, III, Novi Sad: Matica srpska*), 2005: 39–42.
- МАТТЕЛАЕР, Johan J., Robert A. Schipper, Sakti Das. "The Circumcision of Jesus Christ." *Journal of Urology* Vol. 178, No. 1 (2007): 31–34.
- МАУКОУЈ ХЕНДРИКХ, Marie. *Les estampes des Wierix*. I. Bruxelles: Bibliotheque Royale Albert 1er, 1978.
- МАУКОУЈ ХЕНДРИКХ, Marie. *Les estampes des Wierix*. III–1. Bruxelles: Bibliotheque Royale Albert 1er, 1982.
- МЕДАКОВИЋ, Дејан. „Теодор Крачун.“ у: *Српски сликари XVIII–XX века, ликови и дела*. Нови Сад: Матица српска (МЕДАКОВИЋ, Dejan, „Teodor Kračun“, in: *Serbian painters of the XVIIIth–XXth centuries, characters and deeds, Novi Sad: Matica srpska*), 1968: 45–69.

- МЕДАКОВИЋ, Дејан. „Барокне теме српске уметности – I Богородица од седам жалости.“ у: *Трајом српског барока*. Нови Сад: Матица српска (МЕДАКОВИЋ, Дејан, “Baroque themes of the Serbian art – I The Virgin of the Seven Sorrows”, in: *Tracing the Serbian Baroque, Novi Sad: Matica srpska*), 1976: 251–259.
- MELION, Walter Simon. “Karel van Mander’s “Life of Hendrick Goltzius”: Defining the Paradigm of Protean Virtuosity in Haarlem around 1600.” *Studies in the History of Art* 27 (1989): 113–133.
- MELION, Walter Simon. “Piety and Pictorial Manner in Hendrick Goltzius’s Early Life of the Virgin.” у: (cat.) *Hendrick Goltzius and the Classical Tradition*. Los Angeles: Fisher Gallery, U.S.C., 1992: 44–51.
- MELION, Walter Simon. “Cordis circumcisio in spiritu: Imitation and the Wounded Christ in Hendrick Goltzius’s Circumcision of 1594.” *Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek* 52 (2002): 31–77.
- MELION, Walter Simon. “The Meditative Function of Hendrick Goltzius’s Life of Virgin of 1593–94.” у: FALKENBURG, Reindert, Leonard Melon, Walter Simon, Todd M. Richarsson (eds.). *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*. Turnhout: Brepols Press, 2008: 379–426.
- МИКИЋ, Олга и др. *Дело Теодора Крачуна*. Нови Сад: Галерија Матице српске (МИКИЋ, Олга et al. *Work of Teodor Kračun. Novi Sad: Galerija Matica srpske*), 1972.
- МИЛАНОВИЋ-ЈОВИЋ, Оливера. „Сликар иконостаса цркве Светог Николе у Сремским Карловцима.“ *Грађа за проучавање сџоменика културе Војводине* (МИЛАНОВИЋ-ЈОВИЋ, Olivera. *The painters of the iconostasis of the church of St. Nicholas in Karlowitz, Materials for the Study of Cultural Monuments of Vojvodina*) VI–VII (1976): 291–295.
- МИРКОВИЋ, Лазар. *Теодор Крачун, мајер*. Нови Сад: Матица српска (МИРКОВИЋ, Lazar. *Teodor Kračun, maler. Novi Sad, Matica srpska*), 1953.
- МИРКОВИЋ, Лазар. „Прилог проучавању сликарства Теодора Крачуна, мајера.“ *Гласник, службени лист Српске православне цркве* (МИРКОВИЋ, Lazar. “Contribution to the study painting of Teodor Kračun, maler”, *Bulletin of the official journal the Serbian Orthodox Church*) год. XLVIII, бр. 1–2 (1967): 10–18.
- MULLER, Jeffrey M. “Rubens’s Theory and Practice of the Imitation of Art.” *Art Bulletin* Vol. 64, No. 2 (1982): 229–247.
- MUCHNIK, Natalia. “Du judaïsme au catholicisme: les aléas de la foi au XVII e siècle.” *Revue Historique* T. 304, Fasc. 3/623 (2002): 571–609.
- NADAL, Jerome. *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in sacrosancto Missae sacrificio toto anno leguntur: cum Evangeliorum concordantia historiae integritati*. I, Antuerpiae 1593.
- NIHR, Klaus. “Dürers Bild der Sieben Schmerzen Mariens und die Bedeutung der retrospektiven Form.” *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 36 (2009): 117–143.
- NISHINO, Yoshiaki. “Le Triptyque du Buisson ardent de Nicolas Froment et son programme iconographique.” *Artibus et Historiae* Vol. 12, No. 24 (1991): 9–27.
- O’MALLEY, John W. *Praise and Blame in Renaissance Rome: Rhetoric, Doctrine and Reform in the Sacred Orators of the Papal Court, c. 1450–1521*. Durham: Duke University Press, 1979.
- O’MALLEY, John W. “The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion: Postscript.” *October* 25 (1983): 199–203.
- PALAZZO, Robert P. “The Veneration of the Sacred Foreskin(s) of Baby Jesus: a Document Analysis.” у: HEIFERS, James P. (ed.). *Multicultural Europe and Cultural Exchange in the Middle Ages and Renaissance*. Turnhout: Brepols, 2005: 155–176.
- PERLOVE, Shelley Karen, Larry Silver. *Rembrandt’s Faith: Church and Temple in the Dutch Golden Age*. Pennsylvania State University Press: University Park, 2009.
- ПЕТКОВИЋ, Сретен. „Живопис цркве Успења у Српском Ковину (Reczkeve-у).“ *Зборник Мајнице српске за друштвене науке* (ПЕТКОВИЋ, Sreten. „Živopis crkve Uspenja u Srpskom Kovinu (Reczkeve-u).“ *Zbornik Maticе srpske za društvene nauke*) 23 (1959): 46–74.
- ПЕТРОВИЋ, Вељко. „О сликарској уметности Срба у Војводини XVIII и XIX века.“ у: КАШАНИН, Милан, Вељко Петровић (ур.). *Српска уметност у Војводини од доба деспота до уједињења*. Нови Сад: Матица српска (ПЕТРОВИЋ, Veljko. *On painterly art of Serbs in Vojvodina of XVIII and XIX centuries*, in: KAŠANIN, Milan and PETROVIĆ, Veljko (eds) *Serbian art in Vojvodina from age of despots to unification. Novi Sad: Matica Serbian*), 1927.
- PIGMAN III, George W. “Versions of Imitation in the Renaissance.” *Renaissance Quarterly* Vol. 33, No. 1 (1980): 1–32.
- PISCATOREM, Nicolaum Ioannis. *Theatrum biblicum aе neis exspressae... per Nicolaum Ioannis Piscatorem*. Amsterdam 1639 (без пагинације).
- ПОЛОЦКИЙ, Симеон. *Вечера душевная*. Москва: Верхняя типография (ПОЛОЦКИ, Simeon. *Supper of the soul, Moscow: Old typography*), 1683.

- РАДИВИЛОВСЬКИЙ, Антоній. *Огородок Маріи Богородици*. Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври (RADIVILOVSKI, Antony. *Garden of Mother of God*. Kiev: KIEV-TIPOGRAFIJA Pečers'koj Lavra), 1676.
- RADIĆ, Radmila. "Serbian Christianity." у: PERRY, Kenneth (ed.). *The Blackwell Companion to Eastern Christianity*. Malden: Wiley-Blackwell, 2010: 231–247.
- РАМАИХ, Isabelle de. *Jan Sadeler I (Catalogues raisonnés)*. I–IV. New York: Abaris Books, 1999–2004.
- РОЛЕН, Шарл. *Путь къ постоянной славе и истинному величеству*. Вієнне 1775.
- ROSS, Mark E. "Baptism and Circumcision as Signs and Seals." у: STRAWBRIDGE, Gregg (ed.). *The Case for Covenantal Infant Baptism*. Phillipsburg: R&R Publishing, 2003: 100–103.
- РОСТОВСКИЙ, Димитрий. „Слово на обрезање Господне.“ у: *Книга Житія Святыхъ. Декмврія, Іаннуарія, Февруарія*. Москва (Dimitry of Rostov. "Word on circumcision of the Christ". in: *Lives of Saints. December. January. February, Moscow*), 1762: 214r–215v.
- РОСТОВСКИЙ, Димитрий. „Поученіе на обрезање Господа Бога и Спаса нашего Исуса Христа.“ у: *Сочинения святителя Димитрия Ростовского*. Част 3. Киев: Типографія Києво-Печерської лаври (Dimitry of Rostov. "Lesson on circumcision of Our Lord and Savior Jesus Christ." in: *Works of Dimitry of Rostov, part 3, Kiev, Kiev-TIPOGRAFIJA Pečers'koj Lavra*), 1824: 1–10.
- SILVER, Lary. "Hendrick Goltzius Translates the Renaissance." у: BLEUER, Anna Kathrin, Fabian Jonietz, Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer (hrs.). *Aemulatio: Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*. Berlin, New York: De Gruyter, 2011: 277–318.
- STEINBERG, Leo. "The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion." *October* 25 (1983): 1–198.
- СТОШИЋ, Љиљана. *Западноевропска графика као предложак у српском сликарству XVIII века*. Београд: САНУ (Stošić, Ljiljana, *Western European prints as a template in Serbian painting of the eighteenth century*. Beograd: SANU), 1992.
- SCHABAELE, Jan Philipsen. *Den Grooten Figuer-Bibel*. Alkmaar 1646.
- ШОАФ, Jane V. A. "Seventeenth-Century Album of Drawings by Marten de Vos." *Master Drawings* Vol. 18, No. 3 (1980): 237–252.
- SCHUL, Marc. "The Holy Foreskin; or, Money, Relics, and Judeo-Christianity." у: BOYRAIN, Jonathan, Daniel Boyrain (eds.). *Jews and Other Differences: The New Jewish Cultural Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997: 345–359.
- SCHILLER, Gertrud. *Iconography of Christian Art*, Vol. I. London: Lund Humphries, 1971.
- SCHMID, Wolfgang. "Das Stundenbuch im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zu Dürers vier Büchern der Jahre 1511/12." у: PLATE, Ralf (hr.). *Metamorphosen der Bibel: Beiträge zur Tagung „Wirkungsgeschichte der Bibel im deutschsprachigen Mittelalter“ vom 4. bis 6. September 2000 in der Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars Trier*. Bern: Peter Lang, 2004: 433–508.
- SCHUCKMAN, Christiaan. "Jan Philipsz Schabaelje (1592–1656) and his Bibles in Prints." *Print Quarterly* Vol. VI, No. 1 (1990): 66–69.
- SCHULER, Carol M. "The Seven Sorrows of the Virgin: Popular Culture and Cultic Imagery in Pre-Reformation Europe." *Simiolus* Vol. 21, No. 1/2 (1992): 5–28.
- SCHERBAUM, Anna. *Albrecht Dürers "Marienleben": Form – Gehalt – Funktion und sozialhistorischer Ort*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2004.
- SYCZERBOWSKI, Tadeusz. "Language Games in Translation: Etymological Reinterpretation of Hieroglyphs." у: STRÄSSLER, Jürg (hr.). *Strässler Tendenzen europäischer Linguistik: Akten des 31. Linguistischen Kolloquiums. Bern 1996*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998: 221–223.
- TAINS, James R. "Netherlandish Reformed Traditions in the Graphics Arts, 1550–1630." у: FINEY, Paul Corby (ed.). *Seeing Beyond the Word Visual Arts and the Calvinist Tradition*. Cambridge: Eerdmans, 1999: 369–395.
- ТАРАНУШЕНКО, Стефан. „О Украјинском иконостасу XVII и XVIII века.“ *Зборник Маџице српске за ликовне уметности* (TARANUŠENKO, Stefan. „About the Ukrainian iconostasis of the XVII and XVIII centuries.“. *Matica srpska journal for fine arts*) 11 (1975): 113–145.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Теодор Илић Чељар (1746–1793)*. Нови Сад: Галерија Матице српске (TIMOTIJEVIĆ, Miroslav. *Teodor Ilić Češljar (1746–1793)*. Novi Sad: Gallery of Matica srpska), 1989.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Иконографија великих празника у српској барокној уметности.“ *Зборник Маџице српске за ликовне уметности* (TIMOTIJEVIĆ, Miroslav. *The iconography of the Great Feasts of Serbian Baroque Art*. *Matica srpska journal for fine arts*) 25 (1989): 95–134.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Српско барокно сликарство*. Нови Сад: Матица српска (TIMOTIJEVIĆ, Miroslav. *Serbian baroque painting*. Novi Sad: Matica Srpska), 1996.

- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Рађање модерне приватности. Приватни животи Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*. Београд: Клио (ТИМОТИЈЕВИЋ, Miroslav. *The birth of modern privacy. Private life of Serbs in the Habsburg Empire from the late 17th to early 19th century*. Belgrade: Clio), 2006.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Манасијир Крушедол*. I–II. Београд: Драганић, Покрајински завод за заштиту споменика културе Војводине (ТИМОТИЈЕВИЋ, Miroslav. *Monastery Krušedol. I–II, Belgrade, Draganić, Provincial Institute for the protection of cultural monuments of Vojvodina, Novi Sad*), 2008.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „О представи Теодора Димитријевића Крачуна Арханђео Михаило тријумфује над Сатаном.“ *Зборник Народног музеја у Београду* (ТИМОТИЈЕВИЋ, Miroslav. *About the Presentation of Theodor Dimitrijević Kračun "Arhangel Michael Triumphs over Satan"*. *Proceedings of the National Museum in Belgrade, Belgrade, vol. 20*) књ. 20, св. 2 (2012): 103–109.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Слика, Реч, Ритуал: Почети литургијског прослављања Нове године 1. јануара и Крачуново 'Обрезање Христово' на иконостасу Саборне цркве у Сремским Карловцима.“ *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе* (ТИМОТИЈЕВИЋ, Miroslav, „Picture, Word, Ritual: Beginnings of the liturgical celebration of the New Year of January 1st and Kračun's „Circumcision of Jesus“ on the iconostasis of the Cathedral Church at Sremski Karlovci“, *Communications of the Republic Institute for Protection of Cultural Monuments*) XLV (2013): 103–124.
- ТОДИЋ, Бранислав. „Иконостас Старе српске цркве у Сарајеву.“ у: СТЕВОВИЋ, Иван (ур.). *СУММЕИКТА. Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду*. Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду (ТОДИЋ, Branislav, „The Iconostasis of the Old Serbian Church in Sarajevo“, in: *СУММЕИКТА. Collection of Papers Dedicated to the 40th Anniversary of the Institute for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Belgrade: Faculty of Philosophy, University of Belgrade*), 2012: 439–457.
- ТРАНКВИЛИОН-СТАВРОВЕЦКИЈ, Кирилл. *Евангелие учителяное. Рахманово* (TRANKVILION-STAVROVETSKIJ, Cyril. *Didactic Gospel. Rahmanovo*) 1619.
- UNDERWOOD, Paul A. *The Kariye Djami, Vol. 4, Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*. London: Princeton University Press, 1975.
- FANTHAM, Elaine. „Imitation and Evolution: The Discussion of Rhetorical Imitation in Ciceron De Oratore 2. 87–97.“ *Classical Philology* Vol. 73, No. 1 (1978): 1–16.
- ФЕДОТОВА, Марина А. „Украинские проповеди Димитрия Ростовского (1670–1700 гг.) и их рукописная традиция.“ *Труды Отдела древнерусской литературы* (FEDOTOVA, Marina A. „Ukrainian sermons by Demetrius of Rostov (1670–1700) and its manuscript tradition.“ *Proceedings of the Department of Old Russian literature*) 51 (1999): 253–288.
- FLEMING, Alison C. „St. Ignatius of Loyola's "Vision at la storta" and the Foundation of The Society of Jesus.“ у: DELBEKE, Maarten, Minou Schraven (ed.). *Foundation, Dedication, and Consecration in Early Modern Europe*. Leiden, Boston: Brill, 2012: 225–247.
- FREEDBERG, David. „The Hidden Good: Image and Interpretation in the Netherlands in the Sixteenth Century.“ *Art History* Vol. 5, No. 2 (1982): 133–153.
- HASS, Angela. „Two Devotional Manuals by Albrecht Dürer: The "Small Passion" and "Engraved Passion." Iconography, Context and Spirituality.“ *Zeitschrift für Kunstgeschichte* Bd. 63, H. 2 (2000): 169–230.
- HERES, Gerald. „Winckelmann, Bernini, Bellori. Betrachtungen zur Nachahmung der Alter.“ *Forschungen und Berichte* 19 (1976): 9–16.
- HILARIE-PÉREZ, Liliane. „Diderot's Views on Artists' and Inventors' Rights: Invention, Imitation and Reputation.“ *The British Journal for the History of Science* Vol. 35, No. 2 (2002): 129–150.
- HOENIG, Sidney B. „Circumcision: The Convent of Abraham.“ *The Jewish Quarterly Review, New Series* Vol. 53, No. 4 (1963): 322–334.
- HUGHES, Lindsey. „The Petrine Year: Anniversaries and Festivals in the Reign of Peter I (1682–1725).“ у: FRIEDRICH, Karin (ed.). *Festive Culture in Germany and Europe from the Sixteenth to the Twentieth Century*. Lewiston: Edwin Mellon Press, 2000: 149–168.
- HUNT, J. P. T. „Colossinas 2: 11–12, the Circumcision/Baptism Analogy, and Infant Circumcision.“ *Tyndale Bulletin* Vol. 41, No. 2 (1990): 227–244.
- CHIPPS SMITH, Jeffrey. *Sensuous Worship: Jesuits and the Art of the Early Catholic Reformation in Germany*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

- COLLART, Adriano. *Vita, passio et resurrectio Jesu Christi, varijs Iconibus a celeberrimo pictore Martino de Vos expressa ab Adriano Collart nunc primum in aes incisus*. Amberes 1600.
- COHEN, Shaye J. D. "A Brief History of Jewish Circumcision Blood." у: WINER MARK, Elizabeth (yp.). *The Covenant of Circumcision: New Perspectives on an Ancient Jewish Rite*. Hanover: University Press of New England, 2003: 30–42.
- CUNNAR, Eugene R. "Jerome Nadal and Francisco Pacheco. A Print and a Verbal Source for Zurbarans Circumcision, 1639." *Boletin del Museo e Institutio Camón Aznar* 33 (1988): 105–112.
- ШЕВО, Љиљана. *Српско зидно сликарство 18. вијека у византијској традицији*. Бања Лука (ŠEVO, Ljiljana. *Serbian wall painting of the 18th century in the Byzantine tradition*. Banja Luka): Art Print, 2010.
- WALKER BYNUM, Caroline. "The Body of Christ in the Later Middle Ages: A Reply to Leo Steinberg." *Renaissance Quarterly* Vol. 39, No. 3 (1986): 399–439.
- WALKER BYNUM, Caroline. „The Blood of Christ in the Later Middle Ages." *Church History* Vol. 71, No. 4 (2002): 685–714.
- WARD, Graham. "Uncovering the Corona: A Theology of Circumcision." у: BROOKE, George J. (ed.). *The Birth of Jesus: Biblical and Theological Reflections*. Edinburg: T&T Clark, 2000: 35–44.
- WARD, Graham. "On the Politics of Embodiment and the Mystery of All Flesh." у: ALTHAUS-REID, Marcella. Lusa Isherwood (eds.). *The Sexual Theologian: Essays on Sex, God and Politics*. London: Continuum International Publishing Group Ltd, 2004: 71–85.
- WARD, Graham. *Christ and Culture*. Chichester: John Wiley & Sons, 2007.
- WEIGL, Christoph. *Biblia Ectypa. Bildnußen auß Heiliger Schrift deß Alt- und Neuen Testaments, in welchen Alle Geschichte und Erscheinungen deutlich und schriftmäßig zu Gottes Ehre und Andächtiger Seelen erbaulicher Beschauung vorgestellt werden*. Augsburg 1695 (без пагинације).
- WESTSTEIJN, Thijs. *The Wisible World. Samuel Van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.
- WILSON, William H. "The Circumcision a Drawing by Romeyn de Hooghe." *Master Drawings* Vol. 13, No. 3 (1975): 250–258.

Miroslav Timotijević

ON THE FORMS OF TRANSFER OF VISUAL KNOWLEDGE:
THE CIRCUMCISION OF CHRIST FROM DÜRER TO KRAČUN

Summary

This paper is a study of the case of transfer of visual knowledge in baroque religious painting of the Karlovci Diocese. The example chosen is the icon by Teodor Dimitrijević Kračun *The Circumcision of Christ* from the iconostasis of the Synod Church in Sremski Karlovci painted in 1780/81. The analysis of its models leads to Albrecht Dürer, a creator of the new type of image based on the renaissance theology of incarnation. The paper tracks the changes of Dürer's original by the doctrines *aemulatio*, *variatio* and *imitatio*. It has been established that Kračun's icon was painted on the basis of the *imitatio* doctrine and that it is based on the etching by Jan Sadeler Senior done after a drawing by Marten de Vos.

The paper then indicates that the topic of the Circumcision of Christ was very rare in the baroque religious painting of the Karlovci Diocese until the 1750's, when it was painted on iconostases and in a cycle of the kissing icons. The inclusion of the Circumcision of Christ in the great holidays is tied to the fact that at that time in the Karlovci Diocese the reformed Julian calendar was adopted as part of the reforms introduced by Peter the Great in 1700. These reforms of the calendar led to the formation of a new service on 1 January, when the holiday of the Circumcision of Christ started being celebrated as well as the New Year. It was the reason to include this image in the cycle of the great holidays and on the iconostasis of the Synod Church in Sremski Karlovci.

Key words: transfer of visual knowledge, inventio, aemulatio, variatio, imitatio, Circumcision of Christ, Albrecht Dürer, Teodor Dimitrijević Kračun.

ИГОР БОРОЗАН

Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности
 Оригинални научни рад / Original scientific paper
 borozan.igor73@gmail.com

Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у другој половини 19. века*

САЖЕТАК: Слике Хабзбурговаца током друге половине 19. века и њихов однос према Србима посматрали смо у склопу акционог деловања слика као носиоца фундуса сазнања. Представљене у различитим и новим изражајним медијима, слике Хабзбурговаца резултат су уметничке интенције али и накнадне прераде од учесника у комуникационом процесу. Без обзира на то да ли су стварна намера аутора слике и његов однос према делу пронашли пут до посматрача или нису, ми смо на бази савремене перцепције и евентуалног пријема на који су слике наишле код савременика, слике дефинисали као егзистенцијалне феномене. Посматрајући их и у склопу појашњавајућих вербалних порука или пак у оквиру историјског наратива, слике смо одредили као агенсе комуникације првог реда, чије је значење вредновано на основу стратегија репрезентације.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Хабзбурговци, цар Фрања Јосиф I, визуелна култура, владарска репрезентација.

Током прве половине 19. века (Борозан 2012: 95–114) визуелне представе са ликом цара из династије Хабзбурговаца тестирале су оданост српске средине двору у Бечу. Јавна и централна пропагандна машинерија манифестовала се у сарадњи с локалним елитама, па и са српском, у оквиру визуелизирања царског лика. Српска заједница у оквиру Хабзбуршког царства је партиципирала у креирању *царске* визуелне историје, посредно конституишући јединствену сферу колективног сећања. Тако су слике цара постале део јединствене визуелизације културног простора Хабзбуршког царства (TELESKO 2008). Визуелним стратегијама стварана је имагинарна заједница у чијем се центру нашла слика цара као парадигма напетости и сарадње између регионалног (етничког) и супра-регионалног идентитетског обрасца. У српском етничком корпусу током 19. века доминирала је идеја уједињења, као последица снажно изражене националне идеје (МАКУЉЕВИЋ 2006). Тако је слика цара током друге половине 19. века конструисана и пласирана у односу на све снажније израженију српску националну идеју, као и на захтевану и под-разумевану лојалност државном центру у Бечу.

* Овај рад је резултат рада на пројекту „Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба“, бр. прој. 177001, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

Сликовне представе цара засноване на старој иконографској схеми контекстуализоване су у складу са очекивањима адресата (БОРОЗАН 2012: 95–98). Сlike цара су постале визуелни агенси које смо ишчитали на основу метода политичке иконографије (FLECKNER, WARNKE и др. 2011). Моћ визуелне представе лежала је у њеној способности да симболично маркира величајни царев лик, као и да успостави претпостављену комуникацију са примаоцима визуелне поруке. Владарска репрезентација аргументована је снагом визуелне представе, која је почивала на различитим структурама теорије прикладности. Одећа, симболи, гестуална реторичност... одредили су пропагандну намену царских слика и њену идеолошку читљивост. Тако су царске слике постале визуелни симболи који су активно учествовали у *рекреирању* царске историје.

Представе цара пласиране у различитим медијима слале су јединствену и недвосмислену поруку о непроменљивој структури царства, чија је снага почивала и на одговору различитих етничких група. Писање јединствене царске историје дома Хабзбурговаца претпоставило је да се у центар истраживања моћи или немоћи визуелних стратегија постави представа с ликом цара. Прилагодивши се структуралним променама од којих се посебно истиче она која се десила у оквиру грађанске јавности, требало је да слике Хабзбурговаца послуже да фиксирају поруку и да се преко њих утврди евентуална крхкост суверености слике (PAULMANN 2000: 14). Генеза царске слике у другој половини 19. века симболично и хронолошки се поклапа са доласком цара Фрање Јосифа I (kaiser Franz Josef I) на престо 1848. године. Његова дуга владавина угашена је 1916. године означивши крај 19. века, као и нестанак старог царства династије Хабзбурговаца.

Од првих копија лика цара Фрање Јосифа I који је израдио 1848. Јован Вулетић (ШЕЛМИЋ 2001: 26), преко бројних пласираних слика у илустрованим листовима, царев лик имао је своје истакнуто место у оквиру српске визуелне културе. Естетски сублимирана, граматиком политичког језика искодирана слика цара Фрање Јосифа постала је меморијски топос у оквиру сликовног наратива српског етничког корпуса у Двојној монархији. Меморизација лика цара Фрање Јосифа била је део испланиране стратегије пласирања царских слика у контексту стратегије политичког преживљавања српског етничког корпуса. Највећи број таквих представа је пласиран у новинама, као новом моћном визуелном медију (TELESKO 2010: 230–237). Масовно пласирање новина са многобројним илустрацијама отворило је носиоцима јавног мњења, нарочито у другој половини 19. века, пут манипулисању царском сликом. У датом оквиру препознајемо и деловање српских првака, који су путем слика цара Фрање Јосифа у српским илустрованим листовима пласирали своје тежње.

Поједини делови српског етничког корпуса су током 19. века у различитим раздобљима потпадали под политичку ингеренцију царства, а потом и Двојне монархије. Срби у јужној Угарској, Хрватској, приморским деловима Црне Горе, Босне и Херцеговине, након њене окупације 1878, нужно су постајали конзументи царског лика. Било да су у питању царске инспекције или пак представе цара у оквиру каквог јавног објекта, управо је царски лик означавао присуство државе. Отуда се одмах по окупацији Босне 1878. на царском трону у српској цркви у Сарајеву нашао изображени лик цара Фрање Јосифа (Аноним. „Вести“ 1878). Такође су се слике са ликовима Фрање Јосифа, надвојводе Максимилијана и царице Марије Терезије могле видети 1901. године у ризници

манастира Савина (Аноним. „Манастир Савина“ 1901). Без обзира на то да ли су слике цара последица (*не*)искрене жеље, оне су постајале визуелни симбол пласиран с циљем да се помоћу њега исконструише *имагинарна заједница* владара и народа на локалном нивоу, и тако симулира ситуација у центру државе. У оквиру тако постављеног дискурса посматраћемо превасходно стратегије конзумирања царског лика, најпре међу Србима у јужној Угарској у другој половини 19. века.

Појединачном перцепцијом која би указала на однос појединца према царском лику нећемо се бавити, управо због наведене сложености. Бројни идентитети, слојевита осећања припадности, укрштање националних подструктура у напетости са централном царском историјом, а од 1867. и са званичном мађарском историјом, онемогућили су комплекснију слику односа Срба и царске слике.

Свет грађанске утопије и романтичарског оптимизма у Хабзбуршком царству окончан је на радикалан начин многобројним револуцијама 1848. Идеали грађанске културе оличени у целокупном културном животу епохе бидермајера прекинути су на суров начин. Социјално и национално *мобилисана маса* готово је укинула вековно царство. Свет исконструисане конкордије цара и грађанства био је прекинут. Етничке тензије мађарског и словенског становништва, као и социјално незадовољство домицилног становништва, увели су у постреволуционарни свет културе, политике, а самим тим и монархистичког деловања, једну реалистичну ноту, сублимирану у фигури младог цара Фрање Јосифа и успостављању Баховог неоапсолутистичког режима.

Личност Фрање Јосифа предмет је истраживања историографске науке (Блед 1998), док сложеност централне управе у време владавине цара Фрање Јосифа тек однедавно у науци добија на значају, као и постављање питања рецепције централне власти у царству, као и личности самог цара (UNOWSKY 2005). Пажња саме европске историографије била је углавном усредсређена на однос и тензије између центрипеталне силе оличене у цару и центрифугалних сила видљивих у форми етничких национализама (UNOWSKY 2007). Двострука комуникација између центра и субјеката није била у фокусу, као ни сам сликовни систем царске пропаганде конституисан у доба Фрање Јосифа. Одскора се овим темама баве историографи и тумачи сликовних система (HAUENFELS 2006: 292–309; TELLESKO 2005: 205–253).

Прву деценију владавине цара Фрање Јосифа дефинисаће успостављање апсолутистичког начина владања. Повратак католичких процесција у јавну сферу, помпезност и гламур двора, ритуализација дворског живота... указали су на чињеницу да је револуција произвела нужно контрареволуцију, односно да је акција произвела реакцију. Перформативност владара, оличена у многобројним инспекцијама по царству, имала је улогу да уведе у колективно памћење слику новог владара, да поврати популарност монархије након крвавог слома револуције, као и да хомогенизује земљу пласирањем слике о цару као интегративној фигури. Лојалност цару водила је ка лојалности државе. Држава, чија је моћ била ослабљена, нагризена растом великог броја национализама, мимикријом је преко цара покушала да поврати лојалност својих поданика. Такву политику пратила је и централизација државне управе, појачан углед војске, као и истицање династичке лојалности у свим едукативним установама (BRUCKMULLER 2007: 11–35).

Истовремено, треба сагледати и функционисање слике владара у сликовном систему монархистичке репрезентације и открити како је један владар, од непознатог анти-



Сл. 1. Анастас Јовановић, *Цар Фрања Јосиф*, 1852–1855
(Галерија Матице српске у Новом Саду)

рама Анастаса Јовановића, у којима се на пластичан начин исказује различит третман српске и мађарске заједнице² у виђењу царства (МАКУЉЕВИЋ 2006: 141–156). Упркос изневереним очекивањима, српска заједница нужно је морала да своја политичка и културна надања усмери ка личности цара Фрање Јосифа.

Потврда таквог исказа видљива је у колорисаној литографији, коју је израдио Анастас Јовановић, 1852–1855 (сл. 1). Учени уметник (Васић 1962), који је у то време живео у емиграцији са кнезом Милошем и кнезом Михаилом, свакако је био упознат с погледом на личност младог цара Фрање Јосифа и очекивањима јавности у вези с њим. Управо га таквим и представља: без обзира на то да ли је слика цара настала као последица или резултат делимичне инвенције уметника, из ње се јасно читава тренутак у коме је настала. Владар обучен у пуни орнат, симболички подупрт царским инсигнијама, представљен у класичној барокној пози величајности, обитава у простору славе, који посвећује балдахинска конструкција. Настала по декоруму постреволуционарног периода, по вероватном допуштењу цензора, она дели опште европске монархистичке вредности сликовно изражене. У конкретном случају цар постаје гарант мира и правде. Помпа и раскош,

револуционарног монарха, у очима својих поданика постао *цар срца*. Треба дефинисати и на који начин су слике цара омогућиле да, упркос свим историјским променама, његов лик буде присутан пред очима његових поданика скоро седамдесет година. Од почетних слика цара у духу неоапсолутистичке рестаурације, преко војничких слика, па до девоцијалних слика пред крај његове владавине, цареve слике су биле слике идентитета једног царства.

Слике цара као и представе осталих чланова царске породице биле су у свом континуитету и трансформацији и део виђења српске елите. Разочарење српске заједнице у Хабзбуршком царству након револуције 1848. било је велико. Уступци Мађарима на штрб Срба који су по сопственом виђењу исказали лојалност двору у Бечу, изазвали су незадовољство у српској јавности. Израз тог разочарења видљив је и у политички интонираним карикатурама

² Анастас Јовановић је слику Мађара пропустио кроз визуру слике *другоџ*, који је нужно визуелизован у негативном, карикатуралном светлу.

величајност и моћ, пратиле су слике рестаурираних или пак реанимираних монархија у Европи (TELESKO 2010: 57–76). Но, поменути инструментариј којим је конституисана слика недопуњен је двојезичним натписом (српским и немачким) у коме се цар детерминише као конституционални владар. Анастас Јовановић је, делећи идеале грађанске елите, детерминисао цара конституционалним ограничењем управо у доба врхунца неоапсолутистичке реакције. Тако је настала једна наизглед амбивалентна слика, у којој се преплићу идеали конституције с идеалима апсолутне моћи. Такав конструкт слике у садејству са српским натписом и очекивањима српске заједнице изградио је слику у складу с политичким системом који се налазио у фази изградње. Цар је и даље био личност од које се очекивала милост, лична али и колективна, и стога је адреса на коју се обраћало.

Истовремено, време се није могло вратити, слике цара као барокног полубога више нису биле могуће. Барокни владар као демијург, божја десница на земљи, није био тражени модел у другој половини 19. века, а ни сам Фрања Јосиф није желео да има такву улогу. Побожни, католички монарх је, заправо, као и његови директни претходници, производ средње (грађанске) класе, која је у монарху желела да препозна другачије вредности. Од њега се очекивало да буде први слуга и први војник државе. Снага уздрманог грађанства након револуције није била сломљена. Идеали тог грађанства су се након револуције у извесној мери изменили али су и даље њихове жеље за конституцијом биле на снази. Такође, сентименталистички расположена грађанска класа у владару је желела да види најбољег из своје класе, а не одрођеног, недодирљивог владара. Управо у том контексту видимо и иконичне портрете цара Фрање Јосифа настале у првим деценијама његове владавине, на којима је представљен у генералској одежди. Општи манир приказивања владара као првог војника државе постао је и тражени тип представљања Фрање Јосифа (Сношн 1975: 93–96). Истовремено, такви портрети, почев од царског портрета који је 1850. насликао Антон Ајзл (Anton Einsle), па до портрета који је 1865. насликао Франц Ксавер Винтерхалтер (Franz Xaver Winterhalter), не отелотворују само војничке идеале већ и грађанске. По извесној опуштености видљивој на поменути портретима може се наслутити грађанска госпоштина као идеал епохе. Другачије није могло ни бити. Политичка ситуација је и диктирала такве околности. Слабости царства видљиве средином века кулминирале су поразом код Пијемонта 1859. и за последицу су имале доношење конституционалних промена. Цар је морао да прави уступке грађанству, а и етничким ентитетима, на шта јасно указује низ уступака мађарској заједници.

Таква представа владара у генералској униформи видљива је и на иконичној представи Благовештенског сабора из 1861, рад Јозефа Антона Бауера (Josef Anton Bauer) из 1861³ (сл. 2). Масовно репродукована представа са статусом патриотске иконе била је у стварности репродукција српског неуспеха. Оно што се већ осећало након низа уступака, Мађарима након 1848. потврђено је и суштинским неуспехом на Благовештенском сабору у Сремским Карловцима. Српска заједница добила је одређене концесије, више козметичке него суштинске природе, а свакако далеко од истакнутих вековних тежњи,

³ Графички лист је власништво Галерије Матице српске у Новом Саду и заведен је под инв. бр. 607/050.



Сл. 2. Јозеф Антон Бауер, *Благовештенички сабор српског народа у Сремским Карловцима 1861*, 1861 (Галерија Матице српске у Новом Саду)

које су се састојале у жељи да Срби у Угарској постану конституционални народ. Разочарење сублимирано у *Туцинданском чланку* (1860) Светозара Милетића сада је добило своју реалну примену. Ограничење права Срба значило је афирмацију права Мађара, који од тог периода постају готово незаобилазни партнер у функционисању царства, чија је кулминација оличена у оснивању Двојне монархије 1867.

Слика Благовештенског сабора дочарава моменат самог заседања на коме су изгласане одлуке чије смо последице изнели. Тај догађај се збио управо пред иконичном представом цара Фрање Јосифа. Репрезентативна слика владара била је део опште норме, по којој све јавне установе у царству имају цареve слике, које као симболички маркери легитимишу простор, конституишући политички хабитус државе. Управо пред том сликом цара у генералској униформи као носилаца грађанских идеала започео је крај надања српске популације у царству, дефинитивно окончан 1867, укидањем Српског Војводства и оснивањем Аустроугарске монархије. Уместо једног господара, Срби добијају два. Владар више није обитавао само у Бечу, већ се налазио и у Пешти. Такву ситуацију сликовито је описао сликар и интелектуалац Новак Радонић. Након става да су Мађари, попут Аустријанаца, почели да врше централизацију угарског дела монар-

хије (Радонић 1878: 61), он ће рећи да су Аустрија и Мађарска, метафорично, *маћеха* и *очух* српском народу (Радонић 1878: 252). Оваквим описом Радонић пластично дефинише новонасталу неповољну политичку ситуацију у којој су се нашли Срби. На основу репрезентативног узорка, а такав је био профил Радонића као представника српске елите, можемо закључити да је такав став преовладавао у већем делу српске интелигенције. Од тог момента ће се радикално изменити однос Срба у Војводини према цару Фрањи Јосифу, а њихова усмерења ће се нужно окренути ка Пешти, као *првом* адресанту власти.

Почетком седме деценије 19. века почеће и другачија политичка улога цара Фрање Јосифа. Цар ће препустити формално власт парламенту и влади, али ће номинално и даље бити прва политичка фигура. Цар ће постати фигура која је изнад тривијалних дневних размирица. Услед концесија мађарској страни почела је да бледи његова антиреволуционарна улога у сузбијању револуције у Мађарској 1848. Тако помоћу политичке монтаже започиње да се ствара мит о цару Фрањи Јосифу. Слика цара почиње да се гради у околностима мултинационалне државе. Случај национализовања монарха, попут краљице Викторије, није био могућ у мултинационалном и мултиконфесионалном царству (WOLF 2007: 199–222). Цар се морао приказати као супранационална фигура, идентитетски образац, интеграциона фигура, која надилази локалне партикуларизме. Цар постаје фокална тачка идентификације и преко њега се субјекат идентификује са државом. Лојалност цару водила је ка оданости држави, цар је постао оличење државе, он је сам био држава. Дискурс о цару као глави државе и о субјектима као удовима који конституишу корпорално тело државе и даље је био на снази. Строго централизована држава која функционише по систему ланчане одговорности субјеката и која се ступњевито врхуни у цару као протектору државног тела, била је јасна и Србима у Двојној монархији. Изузетним освртом сликара Новака Радонића потврђује се да је теза о субординисаном државном организму била препознатљива међу члановима српске елите:

Као год што не може тело без главе живети, тако исто не може ни глава без тела, свака је честица човечијег организма нужна, свака има своје опредељење, и амо све у скупу праве савршену особу. Човечије тело врло је налик на уставну монархију, ум је цар или краљ једне државе, пет органа нашега чувства, то су пет министара или државника царски. Који истина се за тело старају и пазе да му се каква несрећа не догоди, али почем су у блискости царевој, то се по већој чести њему највећма умиљавају и за његову сигурност своју снагу напрежу, руке човечије, то је војска, која по потреби државу оријем брани, стомак то је вертхајмова каса министара финансије, која ако је празна, цела држава малксава и наступа банкротство... (Радонић 1878: 262–263).

На основу изложеног суда Новака Радонића може се закључити да је конструкт о лојалности држави и цару био познат и међу представницима српске елите у другој половини 19. века.

Ипак, лојалност цару није била потпуна. Уступци једној етничкој групи нужно су чинили незадовољном другу. Отуда су концесије Мађарима чиниле незадовољним словенске етничке групе. Визуелна култура визуелно је сведочанство изнетих тврдњи.



Сл. 3. Престолонаследник Рудолф и принцеза Стефанија (Велики илустровани календар *Орао*, 1882, 15–16)

Пласирање или непласирање слика цара управо ће бити репер на основу кога ћемо тестирати однос Срба према цару Фрањи Јосифу и другим члановима царске куће. Као узорак ће нам послужити *Орао* (1875–1902),⁴ најрепрезентативнији српски илустровани календар који је излазио на територији Двојне монархије. Анализираћемо слике чланова царске породице које су репродуковане у календару и покушаћемо да на основу њих и пропратних текстова (легенди) проникнемо у стратегију њиховог пласирања. Одсуство слика цара Фрање Јосифа у првим деценијама излажења календара *Орао* хипотетички указује на могућност прихватања чињенице да су Срби у Двојној монархији били незадовољни улогом цара у оквиру српско-мађарских односа.

Уколико није било царевих слика, пласирана је слика његовог сина престолонаследника Рудолфа (Kronprinz Rudolf). У *Орлу* за 1882. појавио се двојни портрет престолонаследника Рудолфа и принцезе Стефаније (Kronprinzessin) (сл. 3). Свadbени двојни портрет изведен у духу сентименталног истористичког сликовног дискурса пласиран

⁴ Сви бројеви *Орла* могу се наћи у дигиталној верзији: www.nb.rs.

је у српском календару са одређеном поруком. Апотеозна форма која је славила младенце меморисала је сложеним језиком њихову љубав као залог будуће заједничке владавине. Изведена у духу сјаја и помпе, раскошним ликовним језиком одсликала је захтеве епохе грундерцајта у тадашњој престоници монархије. Лик престолонаследника је, без обзира на државу, увек носио посебно значење. Наследник трона перципиран је као фактор очувања државе, као и потенције и дугорочности саме династије и царства. Он је био тај обнављајући фактор који заједници омогућује продужетак живота. Уколико сагледамо ситуацију Срба у тадашњој монархији, можемо закључити да није само обавеза публиковања двојног свадбеног портрета била узрок пласирања слике престолонаследника Рудолфа и принцезе Стефаније у *Орлу*. Мотиви су се могли потражити и у великим очекивањима српске популације, која одговоре на своје захтеве није добила од старог цара. Чињеница да је престолонаследник Рудолф био омиљен и код либерала у самој Мађарској (FREIFELD 2007: 152), наводи на претпоставку да је он и међу Србима могао имати статус либералног владара с којим ће се у будућности лакше сарађивати.

Догађаји који су се збили следећих година пружају интригантне могућности којима би се могла потврдити изнета хипотеза о очекивању спрам престолонаследника Рудолфа. Престолонаследник и принцеза су посетили Београд 1884. О том догађају сликовито пише Никола Крстић у аутобиографским списима (2007: 149–151). Краљевина Србија постаје у том периоду политички фактор на који велике силе све више обраћају пажњу. Суседна Аустроугарска монархија је природно била заинтересована за политику свог суседа, а и претежно аустрофилска политика краља Милана Обреновића могла је бити узрок ове посете. Никола Крстић управо исказује могућу позадину посете високих гостију:

Похода царевића Рудолфа има можда јаче политичко значење, но што се у овај мах опажа. Ово је историјски догађај. Наследник аустријског престола долази у походе као пријатељ нашем краљу. То је не само одликовање велико, но је то и јаснији знак пријатељства између царевића и краља нашег, међу којима већ и по годинама њиховим, поготово су истих година, могу да зачну и гаје пријатељске односе, који, нашој младој земљи могу да буду од користи (Крстић 2007: 151).

У оквиру дискурса о Србима и сликама Хабзбурговаца на сцену снажније ступа и Краљевина Србија и припадници србијанске елите. Хабзбурговци (престолонаследник Рудолф и принцеза Стефанија) у Београду као живе слике, виђене уживо, изазвале су велику заинтересованост српске елите, те је догађај наишао на велики одјек међу носиоцима јавне сфере. Међутим, Крстић у свом извештају наставља:

Хрђавој непогоди треба унеколико приписати и то што дочек не беше од стварне публике доста усрдан, но што изгледаше хладан. Или се ћутање има приписати антипатији која влада према суседној монархији. Српске новине и Београдски дневник поздравили су госте врло усрдно и у Дневнику изађе лепа песма за тај долазак, спевана од Љубинка (Крстић 2007: 153).

Овде већ видимо нуклеус будућих догађаја и наговештај предстојећих несугласица две монархије, који ће условити конституисање и негативно виђење слике Хабзбурговаца и у оквиру србијанске визуелне културе.

Следеће године престолонаследник Рудолф и принцеза Стефанија посетиће и Цетиње, што ће овековечити и слике које су пренесене у *Годишњаку. Великом српском илустрираном календару за њросију 1886*.⁵ Протеком времена посете Београду и Цетињу попримиће митске димензије. Очевици догађаја указују на симпатије које је престолонаследник гајио према Словенима, које су наводно имале да га произведу у цара имагинарног словенског царства (Марков 2005: 306). Ове интригантне посете свакако су узбуркале јавност у два државама и први пут њиховим житељима омогућиле да виде уживо чланове царске породице. Права позадина њихових посета свакако ће бити предмет будућих истраживања и донети одговоре на питања да ли су путовања била производ престолонаследникове пустоловне природе или су имале неку дубљу позадину, будући да се посете на овако високом нивоу сасвим сигурно нису могле одвијати без царевог одобрења.

Месијанска очекивања од престолонаследника, без обзира на то да ли су била плод устаљеног механизма везаног за наследника престола или су пак била (не)реална политичка учитавања српског народа, нису се могла у пракси обистинити. Слојевита личност престолонаследника Рудолфа, увучена у вртлог политичких игара и личних особености, није била кадра да издржи баласт великог царства. Једна од културних слика читавог европског 19. века на транспарентан начин дочарава идентитетску амбивалентност престолонаследника Рудолфа, као и европског човека уопште (Telesko 2010: 30). Обучен у свечани орнат, престолонаследник је готово посрнуо. Тежина орната није једина која је створила готово комичну представу, будући да се чини као да историцистичко владарско одело није *скројено* по његовој мери. Физички терет постаје метафора за баласт жеља и очекивања. Сапет између хтења и могућности, у свету који се константно мењао, опхрван традицијом и личним афинитетима композитног човека на крају века (ŠORSKE 1998), престолонаследник Рудолф је и у реалном животу посрнуо извршивши контроверзно самоубиство.

Царство је остало у рукама старијег, али чвршћег оца. Стари монарх је и даље био фигура која се, без обзира на емоционалност, морала уважавати. Неизбежна царска фигура, као и све јача експанзија мађарског дела монархије, учинили су да Срби почињу прихватати нову реалност коју и визуелним путем манифестују. *Орао* за 1893. годину доноси слику цара Фрање Јосифа у мађарском орнату са круном Светог Стефана на глави (сл. 4). Уз слику цара дато је појашњење да је слика пласирана поводом: *Прославе 25-годишњице крунисања Његовог царског и ајосијолско-краљевског величансјива Франца Јосифа I краља угарског*. У фактички подељеном царству, чија је јединствена тачка остао само цар, српска елита је путем слика исказивала своје политичке поруке. Тако након величања економског напретка и прогреса које је Угарска остварила након оснивања Двојне монархије, писац пропратног текста закључује:

и наш народ, који живи у земљама што су под круном св. Стефана, гаји у срцу својих синова непоколебиву верност и оданост према своме светломе краљу Францу Јосифу I и прејасном дому хабсбуршко-лотариншкоме а примио је ту верност од својих предака у аманет, осведочио је потоцима најбоље крви своје и предаће је у наук и деци својој (Ано-

⁵ *Годишњак. Велики српски илустрирани календар за њросију 1886*, год. 35, Нови Сад 1886, 44–45.

ним. „Велики илустровани календар Орао.“ 1893: 9–10).

Наведеним речима аутор јасно указује на двоструку *лојалност* Срба у угарском делу монархије. Поштовање територије (земље под круном Св. Стефана) и цара као интегративног фактора, указује на дуални патриотизам Срба. Истовремено се посебно наглашава оданост дому хабзбуршком, са циљем да се искључива лојалност Угарској прескочи. У наставку текста то се потврђује јер се истиче:

И православни српски народ у земљама круне св. Стевана, учествујући најискреније у овој општој радости, с благодарним срцем бележи још један особен чин превишње милости Вашег Величанства, чин законског ујемчења његове народно црквене аутономије, који се достојно ниже уз друге велеважне и спасоносне чини уставне владавине Вашег Величанства (Аноним. „Велики илустровани календар Орао.“ 1893: 9–10).

Јасно је да се цар издваја као про-тектор српске аутономије у Угарској и да се политички слаби политички утицај Пеште. Вербализовани политички говор, подржан визуелном царевом сликом, има задатак да Србима осигура царску заштиту. Тако се сложеним и донекле мимикрисаним говором упућује политичка порука, на две адресе. Мађарска влада се настоји задовољити истицањем лојалности српске заједнице спрам територије (земље Светог Стефана), што се потврђује и представом цара са круном Светог Стефана. Наиме, царска круна у оквиру визуелне перцепције вековима је била основни идентификациони образац у препознавању царске моћи Хабзбурговаца (TELESKO 2006: 26). Услед слабљења централне власти пред крај 19. века, локалне етничке групе путем *домаћих* круна заоденутих у митску перцепцију средњовековног наслеђа настоје да оживе своју прошлост у циљу савремене националне и политичке еманципације. Круна Светог Венцеслава у Чешкој и круна Светог Стефана у Мађарској прави су пример такве политике. Чак и када се поменути круне приказују на глави цара Фрање Јосифа, примарни циљ њиховог приказивања није реинтерпретација историјског догађаја (цар крунисан угарском круном 1867), нити су пласиране у функцији истицања царевог легитимитета (приказивања цара са једном од својих круна као симболом наслед-



Сл. 4. Цар Фрања Јосиф (Велики илустровани календар Орао, 1893, 9–19)

ног домена), већ с циљем да се истакне *историјско* и *природно* право чешког или мађарског народа на своју земљу (HAUFENFELS 2005: 298). Реципијент је морао стога да опрезно прима слику, чија је истинитост лежала између фикције и реалног догађаја. Увучен у игру значења, реципијент је на крају био детерминисан снагом визуелне поруке, коју је условно примао. Идеја национализма је све јаче почела да подрива идеју супранационалног царства. У случају мађарског односа према круни Светог Стефана и цару Фрањи Јосифу дилеме није било. Цар Фрања Јосиф је за Мађаре искључиво цар Мађара и баштиник њихове партикуларне историје. Идеја Двојне монархије за њих није била битна, те ни цар није био владар Двојне монархије већ национални (мађарски) суверен. Национализми су тако онемогућили национализовање цара Фрање Јосифа, каква је пракса била у другим европским земљама. С друге стране, српски пошљаоци упутили су и поруку цару Фрањи Јосифу. Смисао тако пројектоване поруке био је да цар треба да има улогу идеалног протектора, који би отклонио евентуалну узурпацију *права* Срба у Угарској или, још прецизније речено, омогућио да се она у будућности реализују у потпунијој форми.

Слична матрица виђена је и у Загребу крајем века. Посета Фрање Јосифа Загребу у октобру 1895. била је повод за демонстрације различитих национализма. Наиме, приликом посете Загребу, граду под политичком јурисдикцијом мађарске управе, догодио се низ етничких конфликта.



Сл. 5. Посета Загребу цара Фрање Јосифа 1895
(Народни српски календар *Србобран*, 1897, 79)

Мало пре него што ће цар посетити српску цркву у Загребу, хрватски националисти скинули су српски барјак са прочеља цркве, сматрајући да је истицање заставе манифестација српског национализма (KENT 2007: 162–177). С друге стране, српска заједница је истицањем српског барјака, као и ћириличним монограмима имена цара Фрање Јосифа, указала на јасан национални дигнитет, с којим је требало да буде упознат и високи гост. Истицање српске заједнице у односу на Хрвате и на крају Мађаре, било је опште место у оквиру конфронтације национализма пред крај века у Двојној монархији. Штампани медиј је поново био средство пласирања слике којом се указује на однос цара и српске етничке групе. У *Народном српском календару Србобран* објављена је слика на којој је приказан моменат изласка цара Фрање Јосифа из српске цркве у Загребу (сл. 5). Препод-



Сл. 6. Посета Загребу (Банским дворима) цара Франје Јосифа 1895 (Велики илустровани календар за Орао, 1896, 3)

знавање локалне заједнице и њених *историјских њрава* било је најбоље представити пред царем који тих година започиње добијати ауру натперсоналног праведног владара, који једнако брине за све поданике и све етничке групе у царству. Истовремено, хрватски студенти су запалили мађарску заставу, симбол угарске управе под окриљем Двојне монархије. Царева слика је била предмет политичког учења, који се у случају српске заједнице кретао у правцу истицања лојалности цару Франји Јосифу, као гаранту макар етничких особености унутар сложених етничких и уставних структура Двојне монархије пред крај века.

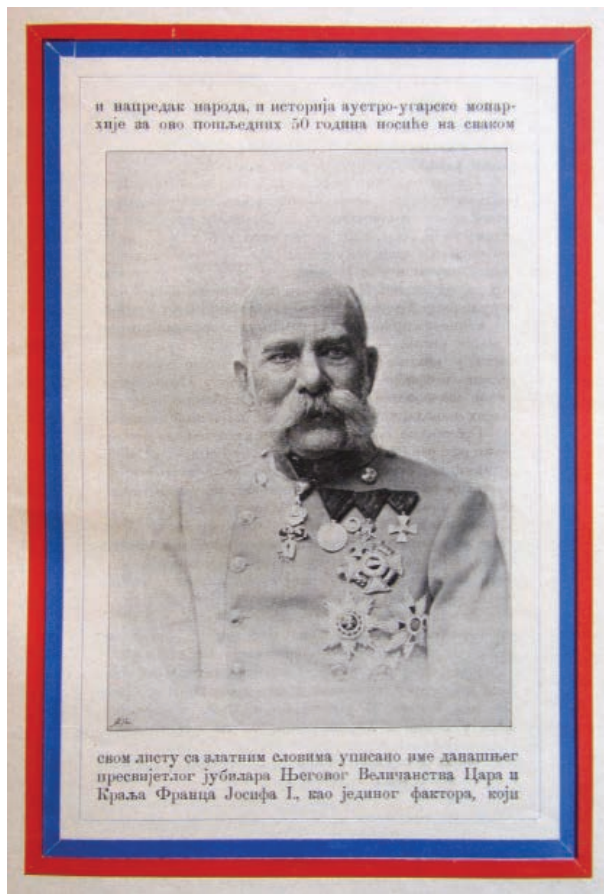
Слика која је изашла у *Орлу* за 1896 (сл. 6) поводом цареве посете Загребу појасниће однос српске заједнице према цару. Момент дочека цара пред Банским дворима парадигматска је слика. У групи која дочекује цара уочава се и српски патријарх Георгије Бранковић. Патријарх, као неформални предводник српског корпуса под жезлом цара, указује на везу српске елите према цару. Путем привилегија предводници српског наро-

да су награђивани и стимулирани. Однос цара према локалним етничким првацима у Двојној монархији почивао је на систему привилегија. Давање привилегија требало је да одржи стабилност, чији би гарант била етаблирана елита, као модел и узор осећања лојалности према цару и држави. Такав је положај био и патријарха Георгија Бранковића, који на симболичан начин представља српски народ у целини. Даровни акт цара Фрање Јосифа из 1906. године потврђује изнету тезу о систему симболичких привилегија којим се српска елита везивала за централни систем власти. Те године је цар доделио патријарху Бранковићу белу панкамиловку са дијамантима и Орден Светог Леополда (Аноним. „Вечерње новости.“ 1906). Сходно таквом систему, управо ће припадници српске елите и пласирати слику цара у оквиру визуелне културе.

На истоветан начин је деловала и српска елита у Босни. Систем привилегија требало је да елиту чвршће повеже са двором у Бечу. Тако су 1898. године поводом педесетогодишњице владавине цара Фрање Јосифа одликовани царским одликовањима високи представници Дабробосанске митрополије, као и сам митрополит дабробосански г.

Николај Мандић (Аноним. „Источник“, 1898: 376). Таква ситуација довела је и до континуираног пласирања царевих слика. *Источник* за 1898. годину, *духовни лист српско-православног свештеништва у Босни и Херцеговини*, доноси слику цара Фрање Јосифа (сл. 7). Лик царев овога пута је додатно национализован, будући да га уоквирује српска тробојка. Пропагандни систем је требало да путем националног патоса учврсти јединство цара и српског етничког корпуса у Босни и у ту сврху је слика цара била пласирана у масовним медијима. Цар Фрања Јосиф је уз помоћ политичке акробатике требало да постане цар Срба.

Наведени визуелни и вербални панегирици цару Фрањи Јосифу ма колико били евентуално детерминисани политичким потребама, нису остали без критике у јавности у суседној Србији. Међутим, критике се јављају већ знатно раније, већ средином века. Тако Јован Гавриловић, намесник кнеза Милана, још 1866. протестује (*ДНЕВНИК МИЛАНА Ђ. МИЛИЧЕВИЋА*: 7). Он негодује јер у једном дому у Пожаревцу зачиче на зиду малу слику кнеза Михаила,



Сл. 7. Цар Фрања Јосиф (*Источник*, 22, 1898, 339)

а поред ње велику слику цара Фрање Јосифа. Ситуација је решена слањем много веће слике кнеза Михаила. Овде није реч само о физичкој величини слика, што се такође не сме пренебрегнути будући да је и монументалност тражена особеност владара и владарске слике. У питању је истицање симболике. Србијански владар мора бити представљен већом сликом у односу на цара и тако се исказати хијерархијски значај у очима пријемника. Експлицитно уклањање слике цара Фрање Јосифа није тражено. Политички тренутак у коме се налазила Кнежевина Србија није био такав да се отворено захтева уклањање слика цара, тако да је оно увиђено у форму допуњавања простора куће већом сликом кнеза Михаила. Ситуација из Пожаревца представља само мали исечак феномена који се назива рат (*конфронтиација*) слика (CILLESEN 1997). Сlike као носиоци одређених значења, у овом случају идентитетских, током 19. века биле су у служби држава, идеологија... Рат сликама је био, преносно речено, сукоб ниског интензитета, често антиципирајући отворене сукобе. Управо је овај пожаревачки случај био предигра великог сукоба сликама, који се преко карикатура у илустрованим листовима водио између Краљевине Србије⁶ и Аустроугарске монархије крајем 19. и почетком 20. века (Ристовић 2003).

Време отворенијег непријатељства србијанских интелектуалаца према суседној, Двојној монархији видљиво је у следећем. Надолазећу моћ Краљевине Србије, са јасним интегративним потенцијалом окупљања српског етничког корпуса, пратило је и агресивније иступање њених елитних чланова према суседним државама, па и према припадницима свог народа у Аустроугарској. У реакцији на слику цара Фрање Јосифа у угарском орнату, коју смо описали (сл. 4), Сретен Стојковић ће изнети следеће:

Чудна је судбина те наше браће у Угарској. И дан дањи, после толиких обмана, Срби су још највернији поданици аустријског двора. Они заборављају на страдање и патње, што их кроз две стотине година поднесоше за име у славу његову. Заборављају на обмане, којима их је он вазда обасипао. Па му најревносније плету ловорике, гледају на њ као на сунце своје... Нек се не мисли, да ми у томе претерујем. Ево како Орао – велики народни календар за 1893. годину, који се штампа у Новом Саду и растура по целој Српској у десет тисућа примерака – на првом месту своме, а уз слику монархову, поздравља двадесетпетогодишњицу крунисања Фрање Јосифа угарском круном... (Стојковић 1893: 109).

Писац наставља са тврдњом да не разуме Србе у Угарској и њихов однос према цару, наводећи да не само да им је одузета Српска Војводина него немају ниједног заступника у Угарском сабору, и додаје:

Не може се порећи, да су Срби у Угарској велики родољуби. То се мора исто признати и за сараднике новосадског Орла, који су у свакој прилици предњачили својим патриотизмом – Па ипак њихова оданост Бечкоме ћесару збиља је велика. Наследствена (Стојковић 1893: 111).

Наводи Стојковића чине се прејаци. Не може се порећи да је вероватно међу Србима у Угарској и било оних који су поштовали цара у Бечу, као и већ вековима своју нову отаџбину, али се не може порећи ни да су овакви јавни иступи према цару имали и своју политичку позадину и да су били мотивисани реалполитичком ситуацијом. Такође се

⁶ Карикатуре у којима се на негативан начин алузативним говором визуелизује Аустрија и монархија представљене су крајем 19. века у илустрованом листу *Геца*, 1892. и 1893. године.

мора указати на чињеницу да одређена врста такозване *удвориичке ѿоезије*, то јест песништва у којем се величају монарси, постоји одраније, као и на то да су песме настале српским пером биле непринципијелно писане – и српским монарсима, али и хабзбуршким царевима. У комбинацији ових елемената можемо сагледати панегирике и слике које су изашле у календару *Орао* и у којима се одаје пошта цару Фрањи Јосифу. У оквиру таквог дискурса можемо сагледати Стојковићеве речи, будући да је замишљено српско уједињење требало да обухвати и корпус српског народа који је живео на територији јужне Угарске. Признајући Србима у Угарској родољубивост, коју он види као припадност српском корену, и поштујући њихово прегнуће у патриотизму, будући да су Срби северно од Саве и Дунава снажно подржавали српску националну идеју у 19. веку, он негодује због њиховог поштовања цара, и завршава чланак речима:

Србину у Угарској остало је само да јадикује на неверство аустријско. Остало му је само да тугује за брзо изгубљеном Војводином својом, чије благодети није, управо ни осетио. Остало му је да се речима свога песника, а с болом у души, пита: Где је српска Војводина, У Банату, ил у Бачкој, Ил у Срему слави старој, Није она тамо – није, већ у души Србадије (Стојковић 1893: 111).

Порука је јасна, у суштини Стојковићевог исказа налази се питање преимућства у вођству српског етничког корпуса. Доминантна улога Краљевине Србије у том периоду, њена пијемонтска улога, и њен потенцијал, учинили су Србију нуклеусом будућег уједињења. Са становиштва истоветног идеолошког оквира наступа и Стојковић, можда и свесно не желећи да у *оди* цару изнесеној у *Орлу* сагледа евентуалну политичку нужност Срба у Угарској.

Поменута нужност одиграла се у оквиру односа српске елите и носилаца власти у Пешти и Бечу. Нужност опстанка српског политичког корпуса у Двојној монархији заснивала се на тактици преживљавања. Таква политика подразумевала је да заступници српске етничке групе буду препознати у политичком систему. Уколико етничка група није имала право на политичку препознатљивост, појединци су је имали. Стеван В. Поповић, уредник *Орла* и личност коју критикује Стојковић, еклатантан је пример положаја елитних чланова српске заједнице у Двојној монархији (Кнежевић 2006). Правник по образовању, од 1882. управник Текелијанума у Пешти, уредник *Орла*, неспорни српски *родољуб*, по речима Стојковића, истовремено, он је и подобни, етаблирани и лојални поданик круне и државе. Члан мађарског парламента, посланик у Хрватском сабору, краљевски саветник од 1899. и дворски саветник од 1909. Његова културна припадност српском народу коегзистирала је са захтеваном лојалношћу држави, идентитетски плурализам, двојна лојалност, и српској нацији у конституисању и вековној монархији. Без обзира на то да ли је било искрено или не, мимикрисано, ритуализовано или рутинизовано, припадање паралелним културним верским и политичким системима било је део свакодневице Срба у Двојној монархији. Стеван В. Поповић је у оквиру таквог вишеслојног система пласирао слике Хабзбурговаца у *Орлу*. Јавна сфера захтевала је званичну глорификацију цара у илустрованим листовима, али приватна сфера била је резервисана за осећајност појединца. Идентитетска фотографија Стевана В. Поповића, изашла управо у *Орлу* за 1899. годину (сл. 8), анатомски прецизно деконструише идентитет

уредника *Орла*. Главни уредник и власник *Орла*, каквим га означава текст испод слике, сходно достојанству позира у радном хабитусу као својеврсном студиолу, маркиран сликама којима је окружен. У оквиру нашег излагања о Поповићевом идентитету као репрезенту Срба у Двојној монархији, запажамо да су слике којима је окружен махом везане за истакнуте посланике српске културе. Представе Саве Текелије (Мишић 2010: 107–114) и поготово Вука Стефановића Караџића упућују на дискурс српског културног национализма, у ком се меморија на великане нације конституише и одражава визуелним представама. Истакнути културни и просветни радници пажљиво су постављени у инсценирани радни простор. Великани нације били су модели врлине, а њихови изображени ликови имали су вредност националних икона. Постављање српских великана и видљиво одсуство царева слике, пластично одравају Поповићев идентитет. Приватност уредника *Орла* била је резервисана за српски културни национализам, док је у јавности оданост цару и држави била неопходна. Приватни српски и јавни државни идентитет функционисали су у оквиру Поповићеве особености, као и одређених политичких правила. Управо на такав начин прота Стеван Чампрага описује јавну делатност Стевана В. Поповића:



Сл. 8. *Стеван В. Поповић* (Велики илустровани календар *Орао*, 1899, 176)

Поред тога што је био свагда владин посланик, он је у српском друштву, свагда држао ватрене говоре у српском националном и верском духу. За такве говоре који пале и дају повода да се државно тужилаштво умеша, имао је нарочити метод. Обично је започињао са безграничном оданошћу, и верношћу земљогосподару и целом владалачком дому, која оданост је толико пута крвљу засведочена, са поштовањем земаљских закона и државних власти, а после тога могао је говорити о чему је хтео (Бикар 2001: 54).

Јавна делатност Стевана Поповића сублимирана је у наведеним речима. Поштовати цара, исказати династичку и државну лојалност, а онда у оквиру дозвољеног дискурса пропагирати националну припадност и емоционалну везаност за српску нацију и чак српског краља. Тако је Поповић по сведочењу савременика одушевљено отишао у Београд да дочека победоносну српску војску на челу са краљем Петром након балканских ратова

1913. године (Бикар 2001: 54). Календар *Орао* је визуелни образац јавног манифестовања Стевана Поповића. Пласирати националне слике било је могуће само у кохабитацији са царским сликама. Сlike српских великана и слике Хабзбурговаца нису *конфронтационе*, већ постају активни актери у оквиру вербалног дијалога, притом не прекорачујући границе аутономности поједине слике. Одржати националну свест у оквиру угарског дела монархије, парирати мађарском национализму, било је могуће само уколико је цар био на *ващој страни*. Варирање између национализама, подржавање слабијег, тражење равнотеже етничких сила у оквиру царства, обуздавање ојачалог етничког корпуса, био је политички хабитус у оквиру кога је цар маневрисао.

Јачање националне идеје пред крај 19. века одразило се и на виђење царева слике у Аустроугарској монархији. Тако је, рецимо, слика хабзбуршког цара (Јосифа II) била предмет спорења између германске и чешке популације. Германи су у слици цара видели одраз немачког идентитета, док су Чеси у његовој слици видели одраз гушења свог националног бића (BULURM, WINGFIELD 2001: 178–207).

Превласт националних пројеката широм Европе у 19. веку огледала се и у све већој политичкој манифестацији Мађара у угарском делу Двојне монархије. Национализовање живота имало је своју примену и у креирању мађарске националне историје у сликама, када визуелне уметности постају егземпли националне идеализације (KARAI 2010). Кулминација мађарске пропагандне делатности догодила се 1896, а повод је био наводно слављење хиљаду година од доласка Мађара у Панонску низију. Поводом миленијумске прославе цела земља и поготово Пешта постале су својеврсни табло са представама митологизоване мађарске историје. Попут других европских нација и мађарска митологизована историја постала је део савремене прераде (BARCSAY 2000: 187–211). У оквиру националног дискурса додатно је мађаризован и царски пар. Готово целу годину су цар Фрања Јосиф и царица Елизабета (kaiserin Elizabeth) провели у Пешти присуствујући многобројним јавним свечаностима, спектаклима и уметничким егзибицијама. Особито се чини занимљивом улога царице Елизабете (MRAZ 2008: 7–36). Владарка која је још за живота била мит, постала је део мађарске историје. Јавни перформанси царице Елизабете додатно су учврстили њен култ у Мађарској. Деценијски негован култ царице као мађарске хероине доживео је тих година кулминацију. Екстравагантна царица пружала је љубав Мађарима и они су јој је узвраћали. Познате представе царице у мађарској народној ношњи сведоче о вредновању царице као мађарске националне хероине. Чувена по лепоти и модном укусу, она је у Мађарској попримила и додатну митологизацију. Отелотворење сублимиране женствености, царица је постала заштитно лице Угарске, идеална лепота, постала је незаобилазна у многобројним визуелним представама које су се свакодневно деценијама пласирале по Угарској (FREIFELD 2007: 138–161) и које су се налазиле и пред очима српских рецепијената. Управо ју је на такав начин представио и познати мађарски сликар Мор Тан (Mór Than), насликавши је 1875. Монументални портрет у власништву Градског музеја Суботице (сл. 9) приказује царицу Елизабету као отелотворење лепоте, модну франшизу конституисану у складу са жељама превасходно мађарских поданика. Интегративна моћ царичиног лика није била само у функцији уобличавања емоција мађарских поданика, већ је краљица срца требало да као интегративни модус веже све националне заједнице у оквиру Угарске.

Крајем века емоционалност према царици још је појачана. Наиме, царица је 1896. године у Пешту дошла као *икона* *под црним велом*. Трагично самоубиство њеног сина, престолонаследника Рудолфа, учинило је царицу скрханом мајком. Изазивајући буре осећајности у Мађарској током 1896, царица је беживотног лица, готово скулптуралног патоса, пролазила као замрзнута слика крај својих мађарских поданика током јавних перформанса. Називајући је *мајером долоресом*, *Тијанијом*, или пак *анђелом хранишељем Мађарске* (FREIFELD 2007: 153), њени мађарски субјекти су љубав према царици претворили у идолатрију и њен култ уздигли до огромних размера.

Са царицом запажен наступ имао је и цар Фрања Јосиф. Обучен у мађарску генералску униформу, цар својим мађарским поданицима пружа тражену слику, о себи као мађарском краљу. Уколико цар није био обожаван као царица, био је свакако поштован, а у појединим панегиричким одама он је чак постао и нови Арпад, отелотворење митског мађарског протохероја, тако је инкарнација прошлости заживела у савременом лику цара Фрање Јосифа. Тако су и представљени на слици Џуле Бежура (Gyula Benczur) из 1896 (сл. 10). Царски пар је у оквиру одиграних улога и представљен у Пештанском двору приликом отварања угарског парламента 1896. Цар као моћни војник, а царица као *силуета* у *црном*, мајка скрхана болом, представили су се у родно и политички издиференцираним улогама, иако се не може пренебрегнути активна улога царице Елизабете у политичким догађајима из мађарске прошлости.

Обоготворење царских ликова у Пешти није могло проћи без посредног учешћа представника српске заједнице. Култ Хабзбурговаца пред крај века био је огроман и њихова популарност на тлу Угарске се није могла игнорисати, под условом да се то желело. *Орао* за 1899. доноси слику царице Елизабете (сл. 11). Повод је био њено трагично уби-



Сл. 9. Мор Тан, *Царица Елизабета*, 1875 (Градски музеј у Сомбору)



Сл. 10. Дула Бежур, Цар Фрања Јосиф и царица Елизабета у Пешићанском двору, 1896.

ство у Женеви 1898, које је починио италијански анархиста. Истог тренутка након убиства, култ вољене мајке Мађарске поприма огромне размере, одбори за подизање споменика оснивају се муњевитом брзином, пласирају се визуелне представе с ликом царице у огромним тиражима, и нужно се њен лик морао наћи и у српском календару *Орао*. Њен ретуширани лик представио ју је на уобичајен начин. Иако је у питању посмртница, техника ретуширања њених фотографија, која је добила огромне размере, учинила је своје (FISCHER-WESTHAUSER 2008: 37–39). Профилни портрет царице из млађих дана допуњен је крзеном крагном како би портрет добио на величајности и озбиљности. Модификована краљичина фотографија дело је фотографа и мајстора ретуширања Карла Пицнера (Carl Pietzner). Лик царице по опробаном маниру представио ју је у идеалном старосном добу, с лицем као својеврсном маском младости. Будући да царичини ликови нису никада изражавали њено реално старење, није се ни очекивало да ће се од те праксе одступити. И овога пута је представљено замрзнуто лице вољене царице у оптималном тренутку њене женске лепоте. Идеални лик, као последица фиксираног пласирања слике, створио је готово хипнотичку масовну имагинацију популуса и, као инверзна последица таквог психолошког процеса, лик лепе царице није смео остарити.

Омаж царици у пратећој легенди слике у *Орлу* донео је опште топосе прослављања царице, која у тузи оставља своје поданике и брачног друга, направивши увертиру за појашњење сагледавања лика цара Фрање Јосифа пред сам крај века. Самоубиство сина цара Фрање Јосифа и убиство царевог супруга царице Елизабете начинили су у очима јавности од цара мученичку фигуру. У прилог царевој популарности ишле су и његове већ озбиљне године, које су допринеле лакшем креирању његовог очинства. Цар Фрања Јосиф је пред сам крај века заиста постао иконична фигура у готово целом царству. Мученички ореол задобијен након породичне трагедије подржан је вештом медијским манипулацијом. Девоцијалне слике цара како се моли прилагођене су емоционалним потребама сентименталистички расположене грађанске класе широм монархије. Бројне представе цара са децом постале су варијације на Христов однос са децом (*Приђијие, децо, к мени*), иконографске варијације на тему царевог каритаса (цар са војницима, цар у болници...) такође су биле масовно пласиране. Цар је постао иконична фигура, освештана жива легенда, особа која спаја два века, интеграциона личност царства, заправо само царство. Он је постао и отелотворење новог аустријског идентитета, културни и политички образац монархије на крају века. Радни владар, први слуга државе, побожни појединац, али и помпезни владар у домену јавног протокола. Тако је спојио у себи идеале грађанске класе у том периоду, која је у сјају и величанствености, традицији и модернизацији, грађанским слободама и хришћанском моралу видела основе свог јавног и приватног живота. Такву слику им је пружио и цар Фрања Јосиф, који је чак помоћу пропагандне акробатике постао заштитник конституционалних слобода грађанства.

Владар је тако: *иосѿао монарх народа, који субјекѿима даје и од њих узима љубав својих, он иосѿаје ироѿекѿиор људи* (WOLF 2007: 211). Емоционално јединство у љубави према цару имало је и своју политичку позадину; субјекти без обзира на језик и веру били су у функцији превазилажења набујалог национализма. У контексту таквог тре-



Сл. 11. Царица Јелисавета (Велики илустровани календар *Орао*, 1899, 45)



Сл. 12. Цар *Фрања Јосиф* (Велики илустровани календар *Орао*, 1899)

нутка прошла је година великог јубилеја. Наиме, 1898. навршило се педесет година од када је цар ступио на власт. Централна прослава одржана је у Бечу 1898. Међутим ни тај догађај, као ни емоционално уосећавање цара нису били довољни. Угарска је бојкотовала централну прославу, баш као што ће и Чеси бојковати следећу прославу 1908 (LECAINE-AGNEW 2007: 86–112). У Угарској цар је и даље био мађарски краљ, те ћемо у контексту таквог дискурса сагледати слику цара која је пласирана у *Орлу* за 1899 (сл. 12). Моћна, монументална сликовна биста цара *Фрање Јосифа* појавила се поводом педесетогодишње цареве владавине. Владар је представљен у мађарској церемонијалној одежди у којој је меморисан приликом јавних појављивања у Пешти 1896. Одело је било важан сегмент владарских слика. Реконструкција одела са историјском веродостојношћу није сама себи била циљ. Многбројне цареве слике нису биле одраз реалног преноса догађаја. Манипулација одеждом, ордењем, лентама, била је део стратегије фиктивне стварности. Стварање више реално-

сти помоћу цареве слике био је крајњи циљ креатора слике. У том стратегијском дискурсу се читава представљање цареве слике у српском календару *Орао*.

Моћни торзо, као симбол снаге државног организма, као да улази у простор, у посматрачево поље. Упркос таквом наизглед агресивном владаревом наступу, торзо није искључиви носилац поруке. Фокус представе лежи у владаревом лицу, које као да позива на емотивно саучесништво посматрача. Владар је снажан и моћан, али је и човек који је доживео личну трагедију, која га као обичног смртника није заобишла. Порука владаоца сада није агресивна и ауторитативна, већ је првенствено људска, пристojна порука, која изазива саучествовање у болу, која посматрача држи у тензији и чини га заобилазним путем царевим заточеником. Свака бора на његовом лицу имала је улогу да са фотографском тачношћу истакне да је лице владара лице онога који пати. Реалистични приказ владара доведен је до граница хиперреализма, и управо тај реализам створио је једну нову реалност, не веристичку већ имагинативну. Владар је постао фиктивни лик, човек из идеалне прошлости, стари цар, који, у зависности од језика народа у монархији, постаје *домаћи* краљ.

Композитна слика владара, подељена на труп и главу, симболично је владара представљала као гаранта правде и љубави. Уколико је торзо означавао стаменост, глава је симболисала љубав. Суштина поруке је била у жељи да се изазове масовна мобилизација, али не национална, већ монархистичка. Међутим, и ту се водило рачуна о контекстуализацији саме слике, тако је већ поменута мађарска униформа одредила функционално читање представе. Одежда је национализовала владара и тако слику предодредила за медијско тржиште Угарске.

Српски пошашљивоци су путем сликовне представе, као и на представи из 1893, послали јасну поруку. Избор слике, владар у мађарској униформи, јасно дефинише њихово сазнање о земљи и околностима у којима живе и, сходно томе, и шаљу поруку о владару као мађарском краљу. Међутим, као и до сада, они у вербалном садржају пратећег текста додатно употпуњују и појашњавају представу цара.

Сви верни одани народи моћне Аустро-Угарске Монархије очекивали су радосно тај дан да га прославе свечано – делима љубави и радости која би очувала потомцима спомен: да су сви народи ове монархије љубљеном монарху своје верни и одани, да су под благим скиптром његовим и као цара аустријског и као краља угарског и културно и материјално силно напредовали. Са грдне несреће, која је снашла и љубљеног владара нашега и прејасни владалачки дом и све народе у монархији – накнадном смрти краљице и царице наше Јелисавете, умукнула је радост наша и ми кроз сузе довикујемо љубљеном владару: У љубави, у верности и оданости нашој нађи утехе ојађеној души својој, љуби нас и од сада. Брини се, старај се за нас као и до сада а благодарност наша оплешће ти око мученичке главе Твоје, царе и краљу, најлепше ловорике... (Аноним, „Орао. Велики илустровани календар за 1899“: 177–178)

Текст указује још једанпут на политичку мимикрију. Наиме, писци текста се цару не обраћају у име српског ентитета, који није конститутиван, већ у име *безимених* народа Аустроугарске монархије. Таквим ставом они нити иритирају мађарску владу нити ремете идеју владе у Бечу о имагинарном народном заједништву у монархији. Међутим, они се ипак директно обраћају цару. У том обраћању они прескачу угарску владу и поново се непосредно обраћају последњем примаоцу у држави, цару у Бечу. Омаж цару постаје политичка молитва, као и претходни текст из *Орла*. Мит о објективном цару заштитнику део је функционисања људске заједнице. Жеље и очекивања Срба усмерене ка цару управо откривају ову људску потребу. Нада у бољу будућност и слика цара неодвојиви су елементи монархистичког дискурса.

С другим мотивима, али на сличан начин путем приватних иницијатива, наручене су царева слике за репрезентативне јавне просторе. Тако је наручена слика цара Фрање Јосифа крајем 19. века за свечану салу Црквено-школске општине Цркве Светог Саве у Бечу. Председник Црквено-школског одбора Ђока Остојић је наручио слике цара Фрање Јосифа и царице Елизабете, док је пуковник Стојић поклатио 1893. истом одбору слику цара Фрање Јосифа (Макуљевић 2010: 121).

Царева је слика пласирана и приватним иницијативама појединаца српског порекла. Тако је она стицала употребну вредност међу српским реципијентима. У оквиру репрезентативних простора слика цара је била у служби грађења структуре менталног мапирања.

Царев лик могао се видети и 1899. године у позлаћеном раму у надзорничкој дворани, кључној репрезентативној просторији Текелијанума у Пешти (Симић 2010: 89). Просторија у којој су се касније одржавале и седнице Матице српске била је замишљена као пантеон људи заслужних за српску просвету. Идеатор пројекта је поред цара Фрање Јосифа на зидове просторије *смештио* и Светог Саву и Симу Милутиновића Сарајлију. Не поричући нужност смештања царског лика у све важније јавне просторе у монархији, овде можемо прочитати и нешто више. У питању је на изванредан начин и *србизација* цара Фрање Јосифа. Лоцирањем цара у оквире култног националног простора креирало се имагинарно стање, у ком и цар постаје национални (србизирани) великан у простору замишљене пројекције сећања. Смештање царева слике у имагинарни српски пантеон као да сублимира амбивалентност виђења слике цара Фрање Јосифа међу Србима у 19. веку.

Иако је овакво функционализовање царева слике било пре плод иницијативе појединца него део општег става носиоца српског јавног мњења, оно парадигматски дефинише цареву слику. Мотиви грађана који су наручивали царева слике за јавне просторе могу се сагледати у светлости политичке коректности, лојалности круни, поштовању према домицилној држави. Они се могу пронаћи и у угледању на општу праксу, на копирање ритуализоване радње пласирања и конзумације слике цара, или је то тактички и захтевани акциони моменат у циљу опстанка српског етничког корпуса као подструктуре у оквиру јавног перформативног деловања у Двојној монархији. Могуће је претпоставити што смо истакли: да је цар мученик својим деценијским постојањем у оквиру сликовног и менталног система у монархији постао део свакодневице и усећавања и Срба у монархији. Наведени разлози се вероватно преплићу, подударају и на крају наводе на закључак да се слика цара смештала између неумитности и очекивања, оданости и потребе, осећајности и манипулације. Од мађаризованог цара, преко аустријског интегратора, до србизованог владара, царева слика је била део појединачног и колективног (у)сећања у Двојној монархији.

У такав дискурс можемо сместити и портрет цара Фрање Јосифа који је 1903. године за официрску касину у Лугошу насликао Стеван Алексић (сл. 13). Фотографија приказује сликара који позира поред цара који је помоћу одежде мађаризован (Јованов 2008: 68–69). Слика српског порекла, који се потписивао на српском и мађарском, представио је цара у мађарској свечаној одежди, јасно указавши на *мађаризацију* цара, чија моћ ипак извире из Беча. Ова парадигматска представа указује на сложеност и мигрирање идентитета Срба у Угарској и предочава дефиксираниост ондашњих идентитета.

Истоветна идеја довела је и до креирања структурално другачије слике цара која је пласирана у илустрованом листу *Голуб* за 1900. Лист који је излазио у Сомбору⁷ је поводом 70-годишњице рођења цара Фрање Јосифа репродуковао цареву слику.⁸ Позивање на прогрес који је захваљујући цару учињен у Двојној монархији, уз реалистичну слику цара, чије је лице одраз душе која пати, наставља нит вербално-визуелног пласирања царевог лика у српским илустрованим листовима. Патнички, стари цар, емоционални

⁷ Лист је излазио у периоду 1879–1913, са седиштем редакције у Сомбору. Дигитализован је и доступан је на сајту Библиотеке у Сомбору: biblioso.org.rs.

⁸ *Голуб. Лист за српску младеж са сликама за 1900. годину*, бр. 13, Сомбор: Издање књижарнице Милivoја Каракашевића, 1900: 135.

је објекат који, и поред позних година, и даље гарантује прогрес и ред у монархији.

Иста ментална слика цара била је предмет континуиране перцепције и свих других етничких група у царству, а потом у Двојној монархији. Да би се дочарао колики је то временски и ментални период који су заједно проживели цар и његови поданици, па и српски, послужићемо се једном савременом драмом под називом *Појтој*, која је 1982. играна у Прагу:

У оквиру театарског перформанса, један глумац пита публику да замисли шеснаестогодишњег дечака у школи у Прагу у децембру 1848. о детету које у школи прескочивши барикаде седе у клупу и види иза учитеља слику Фрање Јосифа као младог, двадесет година касније, сада његов син у школи, барикада нема и опет је портрет иза учитеља. 1888. његов унук је у школи и опет је ту слика Фрање Јосифа, и опет је прошло 20 година, праунук је опет у школи и опет је иста ситуација, замислите, узвикује глумац, колико су уморни једни од других владар и његов народ. Ова шала има историјске истине и указује и показује како је дуговечан био владар и како је деловао на његов народ... (LECAINE-AGNEW 2007: 87)



Сл. 13. Стеван Алексић, *Портрети цара Фрање Јосифа*, фотографија, 1903 (Галерија Матице српске у Новом Саду)

Суштина описа садржи се у жељи да се истакне дуговечност царског лика и његове перцепције. Генерације су прошле, владар је и даље био на трону. У једном тренутку слика цара је постала исцрпљујућа, моћ слике као симбола који мора да се континуирано обнавља заказала је, и цар и адресанти су постали уморни једни од других. У таквом контексту сагледали смо цареву слику коју је насликао Павле Јовановић. Уморни монарх и, чини се, неинспирисани сликар, у међусобној интеракцији створили су једну од последњих владаревих слика. Узроци умора су били многи. Страхоте Првог светског рата, монархија на умору, персонализовано царство које је владар оставио без наследника, радикализација социјалних покрета, републиканске идеје.

У оквиру изнетог дискурса о дуговечности интеракције између цара и поданика, која је условила губљење моћи цара као потентне фигуре, указаћемо на две касне представе



Сл. 14. Паја Јовановић, *Цар Фрања Јосиф*, литографија у боји, 1912 (Музеј града Београд, ЛПЈ 199)

цара Фрање Јосифа са потписом Паје Јовановића. Литографија са ликом цара Фрање Јосифа из 1912. године (Тимотијевић 2009: 198), и посебно царева представа настала 1916. године, настала по поручбини Земаљске банке у Сарајеву, данас у власништву Народног музеја у Београду (Петровић 2012: 155), потврда су тезе о *преживљавању* слике цара, који је подударан са историјским окончањем Аустроугарске монархије (сл. 14).

Уколико је прича о цару Фрањи Јосифу наратив о једном харизматичном лидеру, персонификацији једне епохе и једног царства, онда је царева слика коју је насликао Паја Јовановић симболична слика краја једне харизме, нестанка једног старог система вредности чији је симбол био цар. Веристичка у форми, слика цара у свечаној униформи, пренела је и суштину тренутка. Стари свет монархије је нестајао и стварао се неки нови, другачији поредак. Свет у коме је цар основ идеалног реда и поретка конституисан још у доба барока (Goloubeva 2000: 167–190) нестао је, и нов републи-

кански вредносни систем основан је након Првог светског рата.

Паја Јовановић у аутобиографским списима пружа кратке али драгоцене информације о одсликавању портрета цара за време Првог светског рата, у доба разарања Краљевине Србије, које се одвијало управо под вођством аустријског цара. Сликара сведочи о жељи да цара наслика уживо у Шенбруну (ЛПЈ-МГБ: 568) тако да га изобрази што аутентичније и верније и на тај начин сачува ауру оригиналности и верности приказа. Паја Јовановић је насликао још неколико портрета цара Фрање Јосифа. Представе цара из 1911. и 1916. године (Петровић 2012: 150) потврђују каноничност царевог лика који је сликар са извесним допунама варирао. Царев лик у суштини је остајао исти (веристички царев лик благо децентриран удесно), док се званично, церемонијално тело владара украшавало и мењало. Стварност се имала надоградити и улепшати, па је сликар посегнуо за стратегијом трансформације владаревог трошног тела, заоденувши монарха у свечану одежду, чиме је подвукао вечиту снагу државе и монархије.

Упркос, различитим читањима могућег односа српске елите и аустријског цара, можемо закључити да је већинско мишљење српске елите у Хабзбуршком царству сматрало да државни владар обитава у Бечу, али да етнички (*народни*) владар живи у Београду.

Уколико конкретизујемо проблем и укажемо на чињеницу да је у кључним илустрованим српским календарима који су излазили у Двојној монархији (*Орао, Србобран, Голуб*) далеко више слика србијанских владара него хабзбуршких, можемо закључити да је *сйварни* владар обитавао у Краљевини Србији. Зависан од очекивања србијанске елите, он је био генератор, али и *зайоченик* националне идеје Срба изван Србије. Вибрантна, гравитациона моћ Краљевине Србије и србијанског суверена била је препозната и учитана као нуклеус будуће хомогенизације српског народа.

Требало је да Србија као *велико сунце* привуче *разасуће комадиће српства* и да у оквиру савременог политичког речника постане централна и централизована држава целокупног српског народа. Такво виђење је изнео већ поменути Новак Радонић (1878: 252) пластично дочаравши двосмерни комуникацијски однос државе Србије и Срба у Двојној монархији.

* * *

На крају можемо закључити да је слика цара у другој половини 19. века коначно дефинисана у оквиру политичког дискурса Двојне монархије. Настала као последица аустријско-мађарске нагодбе, преносила је ограничавајућу поруку Словенима (Србима). Нестанак царева слике и Двојне монархије подударио се с јачањем словенског и, пре свега, српског национализма, који ће резултирати стварањем Краљевине Југославије. У светлости таквог погледа парадигматски звуче речи Франтишека Палацког (František Palacky):

Оног дана кад буде проглашен, дуализам ће неизбежно видети рађање панславизма у најмање пријатном виду. Оснивачи дуализма ће му сами кумовати. ... Ми, Словени, примићемо дуализам с дубоком тугом, али без икакве бојазни. Постојали смо пре Аустрије, преживећемо и њен слом (Блед 1998: 311).

Наведене, готово пророчке, речи из 1865. сажимају потенцију једне државе и слике цара у оквиру њеног историјског трајања. Разочарење Срба настанком Дуалне монар-



Сл. 15. Паја Јовановић, *Цар Фрања Јосиф*, уље на платну, 1916 (Народни музеј у Београду, инв. 31–112)

хије нагрисало је деценијама моћ царева слике, да би на крају она без суштинске снаге, готово као стерилни реликт прошлости, неприметно нестала у вртлогу сукоба Краљевине Србије и Аустроугарске монархије током Првог светског рата.

BIBLIOGRAPHY

- AGNEW LeCAINE, Hugh. "Agnew, *The Flyspecks on Palivec's Portrait, Franz Joseph, the Symbols of Monarchy, and Czech Popular Loyalty.*" у: LAURENCE, Cole, Daniel L. Unowsky (ed.). *The Limits of Loyalty. Imperial Symbolism, Popular Allegiances, and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy.* New York: Berghahn books, 2007: 86–112.
- АНОНИМ. *Вечерње новости* (Anonym, *Evening News* 24th), 24. 10. 1906: n.p.
- АНОНИМ. „Вести.“ *Истѣок* (Anonym, "News" East), 27. 8. 1878: n.p.
- АНОНИМ. *Истѣочник* (Anonym, *The Fount*), год. XII, бр. 24 (31. децембар 1898): 376.
- АНОНИМ. „Манастир Савина.“ *Весник Срѣске цркве.* (Anonym, "Savina Monastery", *Serbian Church Herald*) 11 (1901): 1048.
- АНОНИМ. *Орао. Велики илустрировани календар за 1899.* год. 25. (Anonym, *Eagle. Big Illustrated Calendar for Year 1899, year 25, Sremski Karlovci*) (1898): 177–178.
- BARCSAY, Tom. "The 1896 Millennial Festivities in Hungary: An Exercise in Patriotic and Dynastic Propaganda." у: KARIEN, Friedrich (ed.). *Festive Culture in Germany and Europe from the Sixteenth to the Twentieth Century.* New York: The Edwin Mellen Press, 2000: 187–211.
- БЛЕД, Жан-Пол. *Франц Јозеф.* Београд: Клио, 1998. (Bled, Jean-Paul. *Franz Joseph.* Belgrade: Clio, 1998.)
- БОРОЗАН, Игор. „Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у првој половини XIX века.“ *Зборник Мајице срѣске за ликовне уметности* Borozan, Igor, „Granice lojalnosti: Srbi i slike Habzburgovaca u prvoj polovini XIX veka.“ *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*) бр. 40 (2012): 95–114.
- BRUCKMULLER, Ernst. "Patriotic and national Myths, National Consciousness and Elementary School Education in Imperial Austria." у: LAURENCE Cole, Daniel L. Unowsky (ed.). *The Limits of Loyalty. Imperial Symbolism, Popular Allegiances, and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy.* New York: Berghahn books, 2007: 11–35.
- ВАСИЋ, Павле. *Живот и дело Анастѣаса Јовановића.* Београд: Народна књига, 1962. (Vasic, Pavle. *Life and Work of Anastas Jovanovic: Narodna knjiga*, 1962)
- WINGFIELD, Nancy M. "Statues of Emperor Joseph II as Sites of German Identity." у: BUCUR Maria, Nancy M. Wingfield, West Lafayette (ed.). *Staging the Past: The Politics of Commemoration in Habsburg Central Europe, 1841 to the Present.* Indiana: Purdue University Press 2001: 178–207.
- WOLF, Christiane. "Representing Constitutional Monarchy in late Nineteenth and Early Twentieth-Century Britain, Germany, and Austria." у: LAURENCE Cole, Daniel L. Unowsky (ed.). *The Limits of Loyalty. Imperial Symbolism, Popular Allegiances, and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy.* New York: Berghahn books, 2007: 199–222.
- GOLOUBEVA, Maria. *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text.* Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2000.
- ДНЕВНИК МИЛАНА Ђ. МИЛИЧЕВИЋА. АСАНУ, Историјска збирка, бр. 9327. (*DIARY OF MILAN DJ. MILICEVIC*, Archive of the Serbian Academy of Sciences and Art, Historical Collection no. 9327)
- KENT, Sarah A. "A State Ritual and Ritual Parody. Croatian Student Protest and the Limits of Loyalty at the End of the Nineteenth Century." у: LAURENCE, Cole, Daniel L. Unowsky (ed.). *The Limits of Loyalty. Imperial Symbolism, Popular Allegiances, and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy.* New York: Berghahn books, 2007: 162–177.
- КНЕЖЕВИЋ, Мара. *Стеван В. Поповић у срѣској култури.* Сомбор: Педагошки факултет, 2006. (Knezevic, Mara. *Stevan V. Popovic in Serbian Culture*, Sombor: Faculty of Education, 2006.)
- КРСТИЋ, Никола. *Дневник: Јавни живот III.* Милош Јагодић (ур.). (Krstic, Nikola. *Diary: Public Life III.* Milos Jagodic (ed.)) Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2007.
- Легат Паје Јовановића 83. Музеј града Београда (аутограф мемоара) (The Legacy of Paja Jovanovic 83. Belgrade City Museum (Autograph Memoirs).)

- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. *Уметничост и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006. (Makuljevic, Nenad. *Art and National Idea in the 19th Century. System of European and Serbian Visual Culture in Service of Nation*. Belgrade: Institute for Textbook Publishing and Teaching Aids – Belgrade, 2006.)
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. „Слика другог у српској визуелној култури XIX века.“ у: Манојловић-Пинтар, Олга (ур.). *Историја и сећање. Студије историјске свести*. Београд: Институт за нову историју Србије, 2006: 141–156.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. „Здање Црквено-школске општине и црква Св. Саве у Бечу.“ у: Макуљевић, Ненад, Крстан Кнежевић (ур.). *Црквена оштина Светог Саве у Бечу 1860–2010*. Беч, Београд: Црквена општина Светог Саве, 2010. (Makuljevic, Nenad. “The Edifice of Church-School Community and Church of Saint Sava in Vienna.” in: Saint Sava Church Community in Vienna 1860 – 2010 (ed.). Nenad Makuljevic, Krstan Knezevic: Vienna; Belgrade: Saint Sava Church Community, 2010.)
- МАРКОВ, Евгениј Љвович. *Путовање по Србији и Црној Гори (путне билежке)*. Душан Ј. Мариновић (пргр.). Подгорица: ЦИД, 2005. MARKOV, Evgeny Lvovich. *Travel across Serbia and Montenegro (Travelogue Notes)*. Dusan J. Martinovic (ed.). Podgorica: CID, 2005.)
- МИШИЋ, Снежана. „Уметничка заоставштина Саве Текелије, Сава Текелија.“ у: Симић, Владимир (ур.). *Велики српски добротвор*. Нови Сад: Галерија Матице српске Misić, Snezana. “The Art Legacy of Sava Tekelija, Sava Tekelija” in: Sava Tekelija. Great Serbian Endower. Vladimir Simic (ed.). Novi Sad: Gallery of Matica Srpska) 2010: 107–114.
- МРАЗ, Gerda. “Das Leben der Kaiserin, Elisabeth.” у: *Prinzessin in Bayern Kaeserin von Österreich Königin von Ungarn*. Österreichischen Nationalbibliothek (ed.). Wien–München 2008: 7–36.
- ПАУЛМАН, Johannes. *Pomp und Politik. Monarchiebegegnungen in Europa zwischen Ancien Régime und Ersten Weltkrieg*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, 2000.
- ПЕТРОВИЋ, Петар. *Паја Јовановић. Системајски каталог дела*. Београд: Народни музеј у Београду (PETROVIC, Petar. *Paja Jovanovic. Systematic Artworks Catalogue*, Belgrade: National Museum in Belgrade), 2012.
- РАДОНИЋ, Новак. *Молска мудровања*. Књига I. Нови Сад: Штампарија А. Пајевића (Radonic, Novak. *Wisdoms from Mol*, book I, Novi Sad: Arsa Pajevic Printery), 1878.
- РИСТОВИЋ, Милан. *Црни Петар и балкански разбојници. Балкан и Србија у немачким сатиричним књижама (1903–1918)*. Београд: Удружење за друштвену историју – Чигоја штампа Ristović, Milan. *Crni Petar i balkanski razbojnici. Balkan i Srbija u nemačkim satiričnim knjigama (1903–1918)*. Beograd: Udruženje za društvenu istoriju: Čigoja štampa), 2003.
- СИМИЋ, Владимир. „Сава Текелија – Патриота, просветитељ и добротвор на размеђи XVIII и XIX века.“ у: Симић, Владимир (ур.). *Сава Текелија. Велики српски добротвор*. Нови Сад: Галерија Матице српске (Simic, Vladimir. “Sava Tekelija – Patriot, Educator and Benefactor at the 18th and 19th Century Boundary” in: Sava Tekelija. Great Serbian Endower. Vladimir Simic (ed.). Novi Sad: Gallery of Matica Srpska) 2010: 15–106.
- СТОЈКОВИЋ, Сретен Ј. *На лепој српском дунаву Дунаву: од Београда до Радујевца*. Београд: Д. М. Ђорић, Штампарија Краљевине Србије (Stojkovic, Sreten. J. *By the Beautiful Serbian Danube: from Belgrade to Radujevac*. Belgrade: D. M. Djoric, Kingdom of Serbia Printery), 1893.
- ТЕЛЕСКО, Werner. *Geschichtstraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*. Wien: Böhlau Verlag, 2006.
- ТЕЛЕСКО, Werner. *Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst der 19. Jahrhunderts*. Wien: Böhlau Verlag, 2008.
- ТЕЛЕСКО, Werner. *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*. Wien: Böhlau Verlag, 2010.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Паја Јовановић*. Београд: Народни музеј у Београду Timotijevic, Miroslav. *Paja Jovanovic*: Belgrade: National Museum in Belgrade, 2009), 2009.
- UNOWSKY, Daniel L. *The Pomp and Politics of Patriotism. Imperial Celebrations in Habsburg Austria 1848–1916*. Purdue University Press. 2005.
- UNOWSKY, Daniel L. “Introduction.” у: LAURENCE, Cole, Daniel. L. Unowsky (ed.). *The Limits of Loyalty. Imperial Symbolism, Popular Allegiances, and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy*. New York: Berghahn books, 2007: 1–11.
- УСПОМЕНЕ ПРОТЕ СТЕВАНА ЧАМПРАГА. Избор и увод Федор Бикар. Сент Андреја: Епархија будимска (*Memories of Archpriest Stevan Camprag*. Selection and Foreword by Fedor Bikar. Szentendre: Budim Parish), 2001.

- FISCHER-WESTHAUSER, Ulla. "Die Kunst der Photographie, Elisabeth." у: *Prinzessin in Bayern Kaiserin von Österreich Königin von Ungarn*, Österreichischen Nationalbibliothek (ed.). Wien–München 2008: 37–39.
- FLECKNER, Uwe, Martin Warnke, Hendrik Ziegler. *Handbuch der Politischen Ikonographie I–II*. München: Verlag Beck, 2011.
- FREIFELD, Alice. "Empress Elisabeth as Hungarian Queen. The Uses of Celebrity Monarchism." у: LAURENCE, Cole, Daniel. L. Unowsky (ed.). *The Limits of Loyalty. Imperial Symbolism, Popular Allegiances, and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy*. New York: Berghahn books, 2007: 138–152.
- HAUENFELS, Theresia. *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*. Wien: Praesens Verlag, 2005.
- CILLESSEN, Wolfgang (ed.). *Krieg der Bilder-Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus*. Berlin: Deutsches Historisches Museum: G+H Verlag, 1997.
- ШЕЛМИЋ, Лепосава (ур.). *Галерија Мајнице српске*. Нови Сад: Галерија Матице српске (*Selmic, Leposava* (ed.) *Gallery of Matica Srpska, Novi Sad: Gallery of Matica Srpska*), 2001.
- ŠORSKE, Karl E. *Fin-de-Siècle u Beču. Politika i kultura*. Beograd: Geopoetika, 1998.
- SCHOCH, Rainer. *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*. München: Prestel, 1975.
- XIX. *NEMZET ÉS MŰVÉSZET. KÉP ÉS ÖNKÉP* (Art and Nation: Image and Self-Image). KARAI, Petra (ed.). Pauker Nyomda: Budapest, 2010.

Igor Borozan

BORDERS OF LOYALTY: SERBS AND PAINTINGS OF THE HABSBURGS IN THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

Summary

The paintings of the Habsburgs during the second half of the 19th century and their attitude towards Serbs was observed within the action of paintings as carriers of the fund of knowledge. In accordance with the spirit of the time, emotional unity of citizenry and the ruling family was most emphasized thus constituting an imaginary unity. The multifunctionally arranged paintings (attire, decorations...) established and transferred adequate messages which emphasized regional and ethnic ties. The pluralism of ethnic groups was incorporated in a unique visual system of the representation of the Habsburgs. Serbian leaders participated in the system of propaganda for the Habsburg dynasty. Both as recipients and as senders of the images of the members of the Habsburg dynasty, they connected the media power of the paintings of the Habsburgs with their political and cultural survival. Chosen and placed by elite representatives of the local Serbian community, the paintings of the emperor were invented identity patters filtered through the vocabulary of political lexicon. By choosing canon representations with the images of the Habsburg dynasty members, the ideators of paintings created a visual system whose carrier is the image of the emperor. Certain paintings of the emperor were intended for Serbian subjects and others for all subjects of the state, but were read and interpreted as part of a unique visual system which is contextualized by the reception of the ethnic group for which it was intended. Their functioning was analyzed as part of the identity action of parallel currents of the Serbian local history and the common history of the empire, which coexisted in the duration of a century under the rule of the Habsburg emperor.

Key words: the Habsburgs, emperor Franz Joseph I, visual culture, ruling representation.

VUK DAUTOVIĆ

University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of History of Art
 Оригинални научни рад / Original scientific paper
 vukdau@gmail.com

Liturgical vessels from XIX century Serbian Orthodox churches: Pictorial symbolic decoration of Eucharistic chalices*

ABSTRACT: Within the corpus comprising the visual culture of Serbian churches in the XIX century, an important and rarely studied place belongs to liturgical objects. Their visual and symbolic decoration corresponds to their special liturgical purpose. When observed as objects of communication, liturgical vessels are semantically complex, since they mediate between the sacred and the believer; they contain and convey the truths of the church in service of its holiest mystery – the Eucharist. The most distinguished place among these objects belongs to the chalice, whose plain surface demands pictorial decoration that is almost catechetical in character. Such images are in direct communication with both the clergy and the congregation, who together receive the holy mystery of the Eucharist from it. In this sense the iconographic repertoire used in the pictorial decoration of this most important liturgical vessel of the Orthodox Church was gradually conceptualized, formed, and ultimately fixed in the XIX century.

KEYWORDS: Serbian Orthodox Church, liturgy, liturgical vessel, chalice, symbolic decoration, visual culture, XIX century.

In terms of the peculiarities of chalice decoration in comparison with other liturgical objects, it must be emphasized that only as a whole does this decoration provide a complete image; in this sense sacerdotal vestments and liturgical textiles cannot be observed separately from the chalice or the fitting of a cross, just as the covers of Gospels cannot be separated from the fittings of relics. The same dogmatic assumptions lie in the roots of their symbolic decoration and formation.¹ The identical motives and symbolic representations, also

* This article is the result of work within the project “Representation of Identity in Art and Verbo-Visual Culture of the Early Modern Period”. This project is sponsored by the Ministry of Science and Technology, Government of the Republic of Serbia, project number: 177001 (2011–2014).

¹ The research in this field to this date is presented primarily through papers concerning the national goldsmithing of a particular epoch (RADOJKOVIĆ 1962; 1966; VUJOVIĆ 1968); also, through the analyses of treasury materials from significant Serbian monasteries (ŠAKOTA 1981; 1984; 1988.); moreover, in the context of the early modern period, church art and the temple as entities in which objects function within the field of visual culture where important contributions were provided and which represent the basis for engaging in detailed scientific analyses (TIMOTIJEVIĆ 1996a: 121–148; 2008: 167–259; MAKULJEVIĆ 2006a: 45–96; 199–238).

iconographic templates, often appear on different liturgical objects, such as Seraphim, who are represented on ripidions (liturgical fans)², tabernacles, or chalices with their special symbolic meaning and role in the liturgical ritual (ŠAKOTA 1984: 232–233; DAUTOVIĆ 2008: 161–162). If attention is directed to the vessels used in proskomide during the office of Oblation and on the altar itself during the liturgy, such as the chalice, paten (diskos), asterisk, spear, liturgical spoon, and zeon, with present textiles such as a liturgical veil for the chalice and diskos and aer, a group of objects dedicated exclusively for use by priests is distinguished from the chalice as the final vessel from which the holiest mystery of the Eucharist is received. This vessel represents an object of a particular communication with the holy by bringing it to the faithful. Therefore, greater attention is dedicated to its visual decoration and its symbolism in a comprehensive way that catechetically summarizes the basic truths of the Church and Christian teaching.

The visual formation of the chalice implies the use of symbolic decoration which is related to its liturgical function. Liturgical sources state that holy images were often found on chalices and that the most commonly displayed was the image of the Good Shepherd, which was used to remind priests of their shepherd obligations (VESNIK SRPSKE CRKVE 1897: 113–114). However, in early modern period practices there are almost no chalices that contain this iconographic template, nor is it recorded as a model on visual art sources. This shows that the beginnings of the symbolic decoration of the chalice date from the first centuries of Christianity, but also that their visual meaning is connected to their function, communicating and transferring messages equally to those who make the offerings in the chalice – the priests and laymen who receive the holy Eucharist from it.

The choice of represented topics is usually related to the Eucharistic function of the chalice, emphasizing some of its segments in decoration. They can symbolically refer to the act of transubstantiation of the offerings into the true body and blood of Christ or to the offerings themselves, sacrificed in the form of bread and wine, which remind of their bloodless character and the establishment by Christ himself at the Last Supper. The sacrificial character can also be emphasized through representations of the cross as the instrument of passion or the redemptive character through use of the depiction of *Deësis* and the figures of saints, such as Evangelists, as founders of the terrestrial apostolic church. The use of text engraved on the chalice can also have a decorative character which usually appears as a prayer or in the form of the donor's votive inscription. Apart from this, in some cases, when perceiving the chalice in the mediating sense, it contained profane emblems such as national symbols.

The decoration of the chalice is formulated in accordance with the dogmatic demands of the Orthodox Church. It is symbolically related to the sacrificial character of the liturgy, emphasizing the importance of the holy offerings and their transubstantiation into the true body and blood of Christ. This also represents the source for the choice of topics related to the interpretation of the chalice as the vessel of salvation (ДМИТРЕВСКИИ 1894: 134–135) and the use of certain iconographic types such as *Deësis* as a visualization of the liturgy itself and its complexity (MOURIKI 1968: 13–16). The disposition of the decoration visually distinguishes the cup of the chalice as the main carrier of the symbolic message on which the above-mentioned motives appear; the handle is rarely decorated with anything apart from nodes or floral

² *Flabellum*, lat.

motives, while on the base simpler and fewer ornaments and symbols related to the cup of the chalice are repeated.

In the first half of the XIX century, on chalices crafted in traditional silversmith workshops,³ representations of angelic powers prevail in the form of angels by way of orders from Cherubim and Seraphim – motives of the cross and floral decoration in which the grapevine appears occasionally as a Eucharistic symbol. They were crafted from silver by chasing and embossing, as well as the *Repoussé* technique and engraving. The base and handle often repeat the form of those on the Altar crosses, while the cup is mostly wider and shallower. Taking the decoration into consideration, this makes them specific objects related to the Serbian Church in the Balkan area. Apart from those already stated, during the uprising period, and in this particular context, profane topics such as national symbols appear on the cup of the chalice.

In the second half of the century chalices formed by goldsmiths⁴ were made in accordance with the current styles of the historicism époque and they were primarily decorated by wheat ears and grapevines as Eucharistic emblems; their Orthodox character is persistently defined by the Eucharistic prayer which appears on the brim of the cup styled after the recent Russian models. Russian chalices are present in large numbers, the characteristics of which are representations of saints and the use of round medallions (DAUTOVIĆ 2008: 165–166). These chalices also left a trace on the practice of the decoration of chalices in Serbian surroundings. This period is characterized by import both from Russia and Austro-Hungary, but also by modernized national production under the influence of historic styles which followed the building and renewal of Serbian temples in the second half of the century.

The end of the XIX and the beginning of the XX century was marked by the almost complete absence of any decoration or its reduction to a minimum. Liturgical objects contain representations of the cross and less abundantly stylized floral ornaments following the general currents of applied art from the beginning of the XX century, primarily treating the form itself and cancelling the superfluous decoration.

SYMBOLS OF THE EUCHARIST

As the basic symbols of the Eucharistic sacrifice, wheat ears, grapes and grapevines appear in the decoration of chalices. Wheat ears symbolize the flour used to make prosphoron, out of which the Lamb will be separated and intended to become the true body of Christ; grapes and grapevines symbolically represent the matter that yields wine which transubstantiates into

³ The term *кyжyнuиja* is related to the Balkan silversmiths whose works in precious metals were created primarily by the use of traditional goldsmith techniques: *Repoussé* and chasing, filigree, granulation, and *savat*, by which they formed objects and jewelry in accordance with the standards of the Ottoman-Balkan cultural model. The relation of the traditional silversmiths (*кyжyнuиja*) as opposed to a goldsmith can be observed as one resembling the relation of “Zograph” model painters with the academically educated painters of the epoch of Historicism Cf. (MAKULJEVIĆ 2004: 385–405; 2005: 21–27), who operated in the same period. This transformation was actually a part of the complex process to which Serbian culture was exposed in the XIX century.

⁴ When speaking about goldsmiths, it must be taken into consideration that this term was not only applied to the smiths who manufactured golden objects but also included silversmiths who created objects made of silver, since there is no difference in the techniques of the manufacturing and processing of these two precious metals (LINK 1973: 9); The term *goldsmith* paradigmatically relates to the phenomena of accepting the modern technical procedures of production and the adjoining Western-European historical styles in metal processing in Serbian surroundings, especially after the second half of XIX century, Cf. (DAUTOVIĆ 2012a).

the true blood of Christ. The choice of grapes and wheat ears emphasize the bloodless character of the Eucharistic sacrifice (сокровище христианское 1824: 239–242).

Biblical equating between the wheat and the human appears more often in European art after the Trident reform. During this time the European emblematic accepts it and forms it in the contextual sense. In the form of pictogram, wheat ears are the bases to the moralistic encouragement of the consciousness expressed through an image – physical death as the antecedent of the new life, formed under the influence of the Stoics and through the interpretation of *The First Letter of Paul to the Corinthians* (МИХАЙЛОВИЋ 1979: 56). The symbolic equation of the blood of Christ with grapevines out of which the Eucharistic wine is made is a well-known topic in the cultural circle of the Orthodox world since the late middle ages. This topic attains its further development in the Baroque epoch through various forms of representation, such as Christ in the winemaking press and the related representation of Christ as the heavenly bread which is ground in the Eucharist wheat mill (ТИМОТЈЕВИЋ 1996b: 392).

This kind of chalice decoration, organized in the form of a field with emblematically represented grapes and wheat ears, is most commonly placed in the cartouche. This is the form in which it appears on goldsmith works, among which the most relevant is the chalice manufactured in Vienna by the goldsmith Georgije Jovanov for prince Miloš Obrenović; in the name of the young prince Mihailo, he presented it as a gift to the Mihajlovac Church in 1836 (ЋИРОВИЋ 2012: 124–125). Wheat ears and grapes surrounded by floral garlands and ribbons are represented in decorative cartouche, following the brim of the base garlands with entwined wheat and grapes (fig. 1).

On the base of the chalice from the Church in Tijanje (donated in 1851) a frieze of a grape vine appears following the brim as the only decoration that is distinguished from the smooth



Fig. 1. Eucharistic emblems – Ears of wheat and clusters of grapes, chalice from Mihajlovac Church from 1836, the work of goldsmith Georgij Jovanov.

classicist-conceived body of the chalice. On the neobaroque chalice from the Church in Golubac, dating from 1867, this kind of decoration is formed from a grape arranged with three ears of wheat placed between two leaves of vine. Ornamentation made in this manner was consequently applied to the areas adjoining the line of the cup bottom and to its base. The Viennese work from 1853 also includes the chalice from the monastery of Petkovica, which also contains a frieze near the line of its base composed only from entwined ripe grapes.

Traditional smiths used the same decorative motive in their works, just without the heraldicity of the clearly framed fields intended for this kind of decoration. An interesting example is the chalice from the Church in Gornja Trepča, from metochion of the monastery Vujan, gifted to the monastery in 1871. It was manufactured from silver and gold-gilt. It consists of a smooth cup and a gold-gilt silver coronet around it decorated with the *ajouré technique*, with motives of garlands and leaves, which by its conception is more middle European, with a simple handle and the base decorated with four fields formed out of broken arches. In the two opposing ones there are rose flowers and in the remaining two there is a chalice as a Eucharistic emblem represented along the middle axis, while on the sides there are branches of grapevine and grapes bending towards it (fig. 2).

In his first works, the Belgrade goldsmith Jovan Nikolić uses emblematic displays of grapes and wheat ears, first on the chalice from Gornja Dobrinja and then on the one from the Rakovica Monastery. He places them to resemble the heraldic representation in the shield-shaped fields by use of which he forms the rim around the cup, while the base on respective chalices regularly follows the stylistic direction in which he forms the cup. On the rim around the cup, manufactured by the goldsmiths Stojić and Nikolić for the Ascension Church in Belgrade, individual grapes with two vine leaves each appear. On the chalices made by Nikolić for the Cathedral Church in Negotin, but also for the Church in Kobišnica and two chalices



Fig. 2. Eucharistic emblem – Chalice with grape vine, church in Gornja Trepča, votive gift to the monastery of Vujno in 1871.

from the Church in Salaš, he formed a unique decorative field which resembles by symmetry and expression the heraldically composed shield, because he crosses the wheat ears with the branch of vine with grapes. The Topčider chalice is in the style of Neo-Rococo in its shell-like cartouche, and the base also contains these terrestrial fruits, as well as the latter Neo-Baroque chalices from the Cathedral Church in Belgrade and Churches in Radujevac and Rajac. The representative chalice that was donated by Prince Milan Obrenović to the Cathedral Church in Belgrade also contains Eucharistic motives on the base (DAUTOVIĆ 2012a: 180–187).

Apart from the mentioned Eucharistic motives on the cup of the chalice along its brim, the most common inscription among them is a hymn which is sung during the holy Eucharist: *Receive the Body of Christ, Taste the Fountain of Immortality*.⁵

ТѢЛО ХРИСТОВО ПРИМНТЕ ИСТОЧНИКА БѢСМЕРТНАГО ВКУСИТЕ

This prayer is present in the church Slavonic transcription on almost all the chalices made by Nikolić, but also on the chalice from the monastery of Petkovica. It confirms the Orthodox character of the chalice, directly calling for the church hymn sung by the choir with the people while the communicants approach to receive the holy mystery of the Eucharist. In the second half of the XIX century, the use of matrices for metal shaping in accordance with current historical styles is common; these moulds often originated from the Austro-Hungarian monarchy. The same matrices were used for the production of chalices for the Roman Catholic cultural circle, which share the equal notions of the real and true Eucharistic sacrifice of Christ. Therefore, modeled after the Russian practice, the engraved text of the Eucharistic prayer transformed these objects, fitting them visually into the Orthodox ritual. If the decorative purpose of the calligraphically-engraved text is taken into consideration, but also the old practice of inscribing the votive texts on objects designated for the Church (RADOJKOVIĆ 1966: Fig. 7; 40; 42; 58; 88; 89; 90; 185; 187; 192; 193), then it can also be considered as an equal element of decoration.

REPRESENTATIONS OF THE CROSS

In the symbolic decoration of chalices the cross as an instrument of the Passion occupies a special and honorable place. It is influenced by the Baroque reform of the Orthodox world and opposing the Protestant theology that criticized the emphasized celebration of this relic. Therefore, in Baroque preaching, books, and literature the cross is distinguished as a symbol of Christ's redemptive love towards sinful mankind. It is interpreted as the tree of life whose exegetical image is announced in the Old Testament and confirmed afterwards throughout the New Testament. In emblematic literature the cross is emphasized as a universal symbol, *the paddle of faith*, and *the mast* of the church nave, and then *the key* of the doors of heavenly Jerusalem (TIMOTIJEVIĆ 1996b: 333–334). During the XIX century in liturgical manuals, the cross was conceived as: *the guardian of the entire universe, pulchritude of the church and God's glory, which is to the opprobrium and malison of disbelievers* (MAKULJEVIĆ 2006a: 193). It is an instrument of salvation by which Christ defeated death and Satan.

⁵ The Divine liturgy of Saint John Chrysostom (ŠMEMAN 1992: 72).

As a motive in the symbolic decoration of the chalice, the cross continuously appears during the XIX century. The cup of the chalice made by silversmith Petko, donated in 1812 to the Old Church in Negotin, is decorated with a cross whose base is entwined in a rose flower and leaves, while on the top is a dove (fig. 3). Inside the church space the crucifixion cross with the Dove of the Holy Spirit is placed on the top of the iconostasis, visually and symbolically completing its sense. Pointing to this cross and to the attention of believers was done by specific acts during the liturgical ritual (MAKULJEVIĆ 2008: 100–101). Apart from that already stated, the display of flowers through floral decoration and the dove (i.e. birds) belongs to the old symbolic picture of paradise, conceived already in the visual culture of the early Christian period (KESSLER 2007: 111–139), whose notional and symbolic interpretation remained during the XVIII and XIX centuries (MIHAILOVIĆ 1979b: 312–319; ZARIĆ 2008: 138–139).



Fig. 3. Motive of the cross with a dove, decoration of the chalice cup engraved and made by silversmith Petko in 1812, Old Church in the city of Negotin.

On the chalices of goldsmith Nikolić, the cross always appears beside the rim of the chalice cup, beginning and ending the words of the hymn sung during the holy Eucharist. The emblematic display of the cross on Golgotha is almost regularly represented on Russian chalices and, as the instrument of the Passion, it is glistening in glory, surrounded by rays of light. The cross from the neo-baroque shaped chalice from the Church of Saint Archangel Gabriel in Veliko Gradište is also represented in this way (MAKULJEVIĆ 2006a: 75).

Apart from the medallions with the emblematic representation of the cross, in the second half of the XIX century emblematic pictograms with instruments of Christ's passion also appear, such as on the chalice of Topčider Church in Belgrade (VUJOVIĆ 1986: 421); emblematic pictograms of instruments of the Passion enter Baroque art of the Orthodox world by means of Western-European graphics. The way of composing the pictogram from the chalice of the Topčider Church corresponds to Baroque formulations from printed antimission that were stamped during the XIX century (DAUTOVIĆ 2008: 181–183).

At the end of the XIX century, decoration gradually vanishes from chalices and the cross is sometimes engraved on them, giving them an Orthodox character such as on the chalice from the treasury of the Cathedral Church in Negotin. This chalice was made in Vienna and stamped with the appropriate silver hallmarks; subsequently the votive inscription and a cross were engraved on it in 1893. The cross is depicted as an orthodox with rays of light in the intersection. Almost all ways of displaying the cross follow a similar formulation of a victorious instrument of salvation in glory, out of which sun rays burst.

ANGELIC POWERS

Representations of heavenly angels and angelic powers from the orders of Seraphim and Cherubim are very common motives in the symbolic decoration of chalices. Their appearance on the chalice and other altar vessels reflects the idea according to which the heavenly and earthly liturgy takes place simultaneously. In the moment of the consecration of holy offerings and their transubstantiation into the body and blood of Christ as the topmost and the holiest moment, according to Saint John Chrysostom: *angels surround the priest and a whole troop of celestial chorus is unified in cantillation while the altar is filled with angelic powers* (MIKROVIĆ 1966: 103). Also, representations of angelic powers were displayed on ripidions which are placed before the altar table. They most commonly contained representations of Cherubim and six-winged Seraphim as guardians who watch over holy offerings, symbolizing the invisible flight of these powers over the holy throne and the holy offerings themselves (MIKROVIĆ 1965: 118; ДМИТРЕВСКИИ 1993: 142–143). Ripidions also represent the convocation of holy heavenly incorporeal powers from different angelic hierarchies which follow and upheave gratitude to Christ the Emperor, who mysteriously appears in the form of a sacrifice carried in the hands of a priest. Therefore, deacons carry them before the holy offerings during the Great Entrance, representing Cherubim who, trembling with fear, precede the holy mysteries (СОКРОВИЩЕ ХРИСТИАНСКОЕ 1824: 119). These are the reasons why the heavenly incorporeal powers in the form of Seraphim and Cherubim appear as a frequent motive on chalices, which is common in the first half of the XIX century. This practice of symbolic decoration based on representing angelic powers was nurtured in the wider Balkan area under the jurisdiction of Constantinople Ecumenical Patriarchate, whose theological ideas and practices were maintained and about which other preserved chalices from the mentioned period testify (ДРУМЕВ 1976: 294–295, 298; FOTOPOULOS, DELIVORRIAS 1997: 350–357).

On the chalice from 1828 which is in the old Church in Užice, the base and the cup are decorated with winged angelic chests, four of them on both the base and the cup (fig. 4). These



Fig. 4. Depiction of angelic forces, base of the chalice from the Old Church in the city of Užice, made in 1828.

are distinguished by parcel-gilt golden areas, as opposed to the silver mass of the chalice. The other chalice from the same church, donated in 1844, contains two-winged angelic faces which appear only on the cup and which are also covered in gold plating (VUJOVIĆ 1986: 418; 420). The previously-produced chalice in some of the traditional silversmith workshops, under the orders of Duke Dimitrije Georgijević and donated in 1817 to the monastery Studenica, has the pictorial representation of Cherubim and Seraphim on its base in mutual alternation (ŠAKOTA 1988: 128–129). On the base of the chalice from the monastery Petkovića, manufactured in 1853 as the work of some of the Vienna

goldsmiths of the Orthodox cultural circle, six-winged Seraphim are displayed, between which are medallions, made using the *niello technique*. On the massive and deep cup of the chalice from 1874 kept in the Church of the Holy Martyr George in Surdulica, six-winged Seraphim are engraved. Figures of Seraphim on the cup can also be found on a simple chalice, probably made in the mid-XIX century and kept in the Church of Saint Petka in Smiljevići (DAUTOVIĆ 2009: 407–408). The filigree chalice from Osipaonica Church is decorated with heads of Cherubim cast in silver with filigree wings which are applied to the cup of the chalice (DAUTOVIĆ 2012b: 245–246).

The chalice cup from the Church in Prilipac, donated in 1883, is decorated with down-to-the-waist representations of angels between which a censer hanging on chains is displayed. Angels are represented as two-winged with arms crossed over the chest, dressed in tunic, with their heads surrounded by nimbus. The base of this chalice is decorated with floral ornaments. Censer that appears displayed on the chalice possesses the attribute of a Eucharistic symbol which had, as such, appeared on the Iconostasis Imperial Gate together with tablets of the covenant, vessels full of manna, and the chalice itself (TIMOTIJEVIĆ 1996b: 390).

CHRIST AND THE SAINTS

Representing the image of Christ and also the images of saints was a common practice in Russian Orthodoxy (IVANOVA 1976: 78; ŠAKOTA 1988: 127–128; DAUTOVIĆ 2008: 166). The scene that most frequently appears is the one of Deësis, where Christ is blessing people, and on the sides Virgin Mary and Saint John the Baptist are displayed, while the fourth medallion on the cup contains the cross on Golgotha. On the base there were usually Evangelists with their personifications. These representations were mostly engraved on metal, sometimes painted on porcelain medallions and applied into decorative frames, and there are also specimens made by the technique of enamel. The high-quality work of the Moscow goldsmiths, decorated by the engraved scene of Deësis and a cross, exists in Cathedral Church in Vranje. In the Cathedral Church of Belgrade several more chalices are kept, originating from the Russian Empire and designed in this way, on which apart from the cup the base is also decorated with the images of Evangelists. Other scenes can also be found on the base, such as on the mentioned chalice from Belgrade Cathedral Church, manufactured in 1836 in Moscow, on whose base there are the following scenes: *The Agony in the Garden*, *The Arrest of Jesus*, *Way to Calvary*, and *The Entombment of Christ* (VUJOVIĆ 1996: 162–163, 165).

The type of chalice frequently depicted in fresco decoration of the proskomidion niche in the XIX century relies on this method of decoration, performed by the use of figures of saints placed into medallions. The chalice from the monastery of Petkovića is decorated in this way as well; it was produced in 1853, probably as the work of some of the Viennese goldsmiths who, according to the hallmarks, in that same year worked on four marvelous silver ripidions and the cross for the court church of Prince Miloš Obrenović in Kragujevac by the order of Rista Pejović (MARKOVIĆ 1935: 41). This chalice was made from gold-gilt silver and the coronet around the chalice cup is decorated with motives of leaves and garlands made with the *ajouré technique*; on it there are four medallions made of silver and decorated by the *niello technique*. The technique of decorating metal objects with *niello* and *savat* has a long



Fig. 5. Images of saints on the chalice: Virgin Mary in Prayer, The Crucifixion, Saint Archangel Michael and Saint Nicolas. The work of goldsmith Jovan Nikolić from 1872, votive gift of Prince Milan Obrenović to the Cathedral Church in Belgrade.

tradition in the Balkan area (RADOJKOVIĆ 1966: 100–102). Medallions on the base of the chalice were also made using *niello*, on which the four Evangelists are represented with their symbols. The base also contains representations of grapes with grapevines and six-winged Seraphim who are placed between the medallions. This chalice was formed with great precision, as the work of an extremely crafty goldsmith.

The Belgrade goldsmith Jovan Nikolić used porcelain medallions for the decoration of the chalice made according to the order of young Prince Milan Obrenović for the Cathedral Church in Belgrade in 1872 (fig. 5). On the chalice cup in cartouches there are four oval medallions on which are displayed the following scenes: *Virgin Mary in Prayer*, *The Crucifixion*, *Saint Archangel Michael* and *Saint Nicolas*. The choice of individual saints on the cup of the chalice of Prince Milan could have been directed by his personal piety, interpreting them as devotional represent-

atives and protectors in this world and afterwards at the *Last Judgment*, but also related to the cult of Saint Archangel Michael, the patron of the Cathedral Church of Belgrade.

The new Baroque-shaped chalice from the Church of Saint Archangel Gabriel in Veliko Gradište is decorated with three medallions on the chalice cup which contain the following representations: *Christ Holding and Blessing Bread*, *The Crucifixion* and *The Holy Spirit in the Form of a Dove* hovering above an open Gospel on whose pages the initials *IC. XC.* are inscribed (MAKULJEVIĆ 2006a: 72). Medallions with the image of Christ or with *Deësis* point to the chalice as a container of his true blood and, in a miraculous way, Christ himself who is in it. The redemptive role of the sacrifice which is emphasized in this way, according to church teachings, brings salvation to the whole of mankind. The representation of the Holy Spirit as a dove directly reflects the canonicity of the act of epiclesis, visualizing the teaching about the need for the descending of the Holy Spirit upon the holy offerings for the sake of their transubstantiation.

On the base of the chalice made by the technique of filigree from the church in Osipaonica, Evangelists are displayed in oval medallions (DAUTOVIĆ 2012b: 245–246). The display of Evangelists and a topic such as the mentioned *The Agony in the Garden* corresponds to the current theological conceptions of the Russian church, who highlighted the biblically-historical dimension in defense of dogmatism of the Eucharistic act. As such they are present in the Serbian environment during the XIX century (MAKULJEVIĆ 2006a: 110).

PROFANE AND NATIONAL SYMBOLS

In the visual decoration of chalices in the XIX century, the occasional use of profane national symbols is noted. The only known example at the moment is the chalice of Duke Milenko Stojković, donated to the Old Church in Poreč (Donji Milanovac) in 1807. It was produced in the time of the First Serbian Uprising, after a great victory and the liberation of Eastern Serbia from the Turks, with a specifically-conceived decoration.⁶ The chalice was ordered in Vienna and formed in a classicist way, made from gold-gilt silver and located with a letter (A), also dated with a year (1807) as well as the initials of the smith (KS). It consists of a smoothly-polished insert cup; a decorated cup fitting on the handle with filigree nodes is positioned on the base decorated with floral ornamentation.

On one side, the composition surrounding the cup displays the Serbian Coat of Arms – a cross between four firesteels arranged in the quarters around it on a shield. A Coat of Arms is draped with a mantle lined with ermine, flanked as guardians by two Serbian officers from the period of the First Serbian Uprising (VASIĆ 1980: 11–19; 1983: 353–358). On the opposite side is displayed a heroic equestrian figure in full armour, crowned with a victorious laurel wreath by two angels. Below the horse hooves crossed halberds are displayed, spears and broken flags, and also a soldier helmet on a round shield, symbolizing the defeated army. The horse is decorated with a crest in a ceremonious way, like the helmet of the horseman himself (fig. 6).

This form of iconic representation of the triumphator on a horse had been established in the Roman classical period, further developed during the Renaissance and Baroque in the



Fig. 6. Allegorical personification of the triumph of the Serbian army on the chalice cup of Duke Milenko Stojković, Old Church in Poreč, 1807.

⁶ As one of the rebels from Karadorde's time and a participant in the uprising against the Dahias from 1804, Milenko Stojković together with Petar Dobrnjac is one of the most distinguished rebellion leaders in the territory of Eastern Serbia. In July of the mentioned year on the island of Adakale, and caught up with the running Dahias and by the order of Bećir-pasha, Duke Milenko deprived them of their lives. This event ended the first period of rebellious Serbia, and afterwards the battles of Ivankovac (1805), Mišar and Deligrad (1806), and Ičko's peace (1806) followed. By this reconciliation Serbia attained a great compromise, becoming a vassal principality. However, the reconciliation was discarded and a treaty was signed with Russia, while battles continued. In Eastern Serbia Duke Milenko Stojković made a breakthrough at Krajina and attacked Negotin, where Vidin Turks made him retreat and surrounded him on the Štubik northwest from Negotin. Karadorde and a part of the Russian army came forth to help him and on 19 June 1807, the Turkish army was defeated in the battles of Štubik and Malajnica. After this the whole of Krajina was liberated, excluding only Kladovo (VESELINOVIĆ 1966: 60 – 64).

service of magnificence and public representations of the ruler (BOROZAN 2013: 219–221), to which emblematic pictograms of war victory are added (RIPPA 1709: 51).⁷ Until today, scientific research interpreted the displayed chevalier as the Serbian Duke Karađorđe (VASIĆ 1965: 10). However, as much as there are numerous reasons for the point of view that the displayed national hero is Karađorđe himself, it is also possible that at the moment of donation, Duke Milenko Stojković memorializes the great victory of the Christian army as his own and in the name of gratitude for the conducted battle, lives saved, and the liberation of Krajina, he offers the chalice as a gift to the altar with the display of the allegorical victory and the triumph of the Serbian liberation army.

At the moment there is no historical material about the ideator of this chalice or the process of its manufacturing and ordering. The letter of Prince Miloš Obrenović sent to Naum Ičko in Zemun on 24 March 1824 during the preparations for the wedding of his daughter Petrija can point to the interpretation of the symbolic decoration of the chalice from Poreč as an allegorical personification of the Serbian military triumph. In this letter Prince Miloš orders the decoration of his court in Kragujevac, apart from other procurements to be purchased, a silver goblet and flagon. He explicitly describes how these objects should look: *On the goblet and flagon I want these decorations on the sides: on one side the Serbian Coat of Arms and on the other a Duke with a sable-helmet, and from the third one a lord on a horse, and under the horse's legs military signs such as spears, flags, canons, and on the lord's head a knight's helmet, from the right and left side an angel holding with one hand a laurel wreath and trumpets with the other one* (DIMITRIJEVIĆ-STOŠIĆ 1962: 31). The chalice of Duke Milenko was probably familiar to someone from the prince's surroundings or to the prince himself, since this description almost literally fits the chalice, connoted through the concept of the allegorical triumph of the nation in the service of the ruler.

Regarding this chalice, P. Vasić states a doubt in terms of the handle, which he considers to be heterogeneous with the remainder of the chalice and that it was additionally changed due to the use of filigree nodes which are positioned on the top, middle and bottom of the handle separated with silver cylinders (VASIĆ 1964–1965: 114–116). This fact is unlikely, since the handle is gold-gilt like the chalice. Apart from this, the use of filigree as a traditional technique could place the chalice visually in a relation with the older works of Serbian goldsmiths and the period of the “glorious past” (DAUTOVIĆ 2012b: 240–242). Bearing in mind its nationally-engaged decoration this could have been a meaningful gesture, because the chalice was not ordered to accordingly represent a certain stylistic direction but rather to express and convey a certain idea. Also, in the beginning of the XIX century, during the manufacturing of certain works, Viennese and Serbian goldsmiths cooperated (HAN 1970: 663).

Observing this chalice within the frames of the visual culture of nationalism, it can be taken as one of the early examples of a complex allegorical personification from the period of the First Serbian Uprising (MAKULJEVIĆ 2006b: 207–222). Taking into consideration the image of the Eucharist in the structure of the Kosovo myth, it could be actualized exactly by the

⁷ Bearing in mind the Christian cultural context and the genesis of this kind of representation, it can also be connoted through the concept of *Miles Christianus* as one of the forms of its symbolic and allegorical meaning (MOFFITT 1983: 89–95); one can also see this form of representation in Serbian visual culture during the XVIII century (TIMOTIJEVIĆ 1987: 71–78).

symbolic gesture of the chalice, donating with its display of victory for the Christian army over the centuries-old enemy. While in the context of its function, profane elements of the symbolic decoration can point to the spilt blood and sacrifice made for the sake of creating the Christian state, equating it somewhat with the blood of martyrs for faith and with the blood of Christ present in the chalice in a miraculous way.

CONCLUDING REMARKS

Liturgical items as objects of visual culture participate in constituting the sacral space of the church and they finally give form to its holy space, since by means of these vessels and objects the space comes to life in the ritual and, above all, the liturgical sense. Vessels are means of communication with believers during various church rituals, even though the manipulation of these utensils lies in the domain of the priest. They are used to conduct the Holy mysteries, indirectly bringing to believers the concept of Christian grace and the complex abstract category of Holiness. Therefore, the symbolic decoration of these objects visually reflects the teachings of the Church, which are connected to their function in a ritual.

The chalice is, semantically speaking, the most complex vessel, with a role during the liturgical ritual that is crucial and in an incomprehensible way contains Christ himself. By staying out of the complex dogma of transubstantiation, its symbolic meaning within the frames of the church is canonically determined and its recognition in the domain of visual culture is almost emblematic. As opposed to the holy images whose sacred nature is differently constructed, Eucharistic utensils are directly consecrated by the liturgical ritual containing Christ himself as the final object and materialization of Christian belief. To a great extent, previous epochs shaped the chalice as a special decorated cup, morphologically influenced by the Gothic and completed with precious gems in accordance with its biblical symbolism, continuing this practice for a long time. During the XVIII century and finally in the XIX century, images appear on the chalice as the main functional carrier of the symbolic message. Under the influence of emblems, pictograms of the Eucharist appear, combining wheat ears and grapevines in different forms. Another important narrative is the representation of angelic powers, in whose unseen and meaningful cooperation the liturgical ritual takes place. Representations of angelic powers can be related to the wider Balkan area as the field of the Ecumenical Patriarchate's jurisdiction. The influence of Russian theology, through import, brought the display of *Deësis* and the representation of saints, also Evangelistic scenes through depicted medallions, enameling or engraving which, as an appropriate expression of Orthodoxy, were accepted in Serbian surroundings. To a significant extent, industrial production determines the further destiny of decoration which moved between historical styles and the mass Russian church production. At the end of the XIX century and the beginning of the following one, all image forms of decoration were abandoned, giving their place to the cross as the basic symbol.

The ways of constructing the notion of holiness in a given time and cultural context are reflected through mechanisms that are in the service of its transfer and communication towards the believers. Within visual culture, objects that are related to practicing different rituals and forms of piety participate in the forming of the concept of holiness as its denominators and

conveyers to the same extent as the images themselves, and sometimes even more than them (BYNUM WALKER 2013: 3–18). Therefore, the pictorial symbolic decoration of liturgical objects can be perceived through the relation between the images recognizable in the iconographic sense and the world of objects with the remark that they are mutually contained by the principle of *mise en abyme*, since objects such as chalices can be found in different iconographic displays and that they themselves are carriers of the image representations. In this sense their meaning as objects and functioning in the XIX century is more clearly tied to the symbolic image, which related to the reception of the observer and more or less brings them closer and interprets them in the abstract sphere of holiness.

LITERATURE

- BYNUM WALKER, Caroline. "The Sacrality of Things: An Inquiry into Divine Materiality in the Christian Middle Ages." in: *Irish Theological Quarterly* 78. Pontifical University, St. Patrick's College, Maynooth, Co. Kildare 2013.
- BOROŽAN, Igor. „Slika moći: trijumfalni ulazak kralja Petra Karadorđevića i prestolonaslednika Aleksandra Karadorđevića u Skoplje.“ *Leskovački zbornik* LIII (2013).
- BLER, Klod. „Umetnička obrada srebra.“ in: BLER Klod (Ed.). *Istorija srebra*. Kranj 1987.
- VASIĆ, Pavle. „Mali prilozi istoriji srpskog ustanka.“ *Zbornik Muzeja prvog srpskog ustanka* III–IV. Beograd 1964–1965.
- VASIĆ, Pavle. „Primenjena umetnost kod Srba u vreme klasicizma.“ in: KOLARIĆ, Miodrag (Ed.). *Klasicizam kod Srba, katalog crkvenog slikarstva i primenjene umetnosti*. Beograd 1965.
- VASIĆ, Pavle. *Uniforme srpske vojske 1808–1918*. Beograd 1980.
- VASIĆ, Pavle. „Nošnja i oružje za vreme prvog srpskog ustanka.“ in: *Istorijski značaj srpske revolucije 1804. godine: zbornik radova*, Naučni skupovi SANU, knj. 18. Odeljenje istorijskih nauka, knj. 5. Beograd 1983.
- VESELINOVIĆ, Rajko L. *Istorija Srpske Pravoslavne crkve sa narodnom istorijom*, Knjiga II (1766–1945). Beograd 1966.
- VESNIK SRPSKE CRKVE, knjiga II. Beograd 1897.
- VUJOVIĆ, Branko. „Prilog poznavanju srpskog zlatarstva XIX veka.“ *Zbornik Muzeja primenjenih umetnosti* 12 (1968).
- VUJOVIĆ, Branko. *Umetnost obnovljene Srbije 1791–1848*. Beograd 1986.
- VUJOVIĆ, Branko. *Saborna crkva u Beogradu*. Beograd 1996.
- DAUTOVIĆ, Vuk. „Riznica crkve Svete Trojice u Vranju.“ in: MAKULJEVIĆ, Nenad (Ed.). *Saborni hram Svete Trojice u Vranju*. Vranje 2008.
- DAUTOVIĆ, Vuk. „Bogoslužbeni predmeti u crkvenim riznicama vranjske eparhije.“ *Leskovački zbornik* XLIX (2009).
- DAUTOVIĆ, Vuk. „Zlatar Jovan Nikolić.“ *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 40 (2012).
- DAUTOVIĆ, Vuk. „Putiri od filigrana u srpskoj crkvenoj vizuelnoj kulturi XIX veka.“ *Šumadijski zapisi* VI (2012).
- DIMITRIJEVIĆ-STOŠIĆ, Poleksija D. *Žene dinastije Obrenović, knj. 1, Udaja Petrije*. Beograd 1962.
- ДМИТРЕВСКИИ, Иван. *Историческое и таинственное изъяснение божественной литургии*. 1894, репринтно издание Москва [DIMITREVSKY Ivan, *Historical, Dogmatic and Mystical Interpretation of the Divine Liturgy*, 1894 reprinted, Moscow] 1993.
- ДРУМЕВ, ДИМИТЪР. *Златарско Изкуство*. София: Българска академия на науките [DRUMEV Dimitar, *Goldsmithing – Bulgarian artistic heritage*, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia], 1976.
- ZARIĆ, Irena. „Zidno slikarstvo Saborne crkve Svete Trojice u Vranju.“ in: MAKULJEVIĆ, Nenad (Ed.). *Saborni hram Svete Trojice u Vranju*. Vranje 2008.
- IVANOVA, Elena Aleksandrovna (Ed.). *Russian applied art, Eighteenth to Early Twentieth century*. Leningrad 1976.
- KESSLER, Herbert Leon. "Bright Gardens of Paradise." in: SPIER, Jeffrey (Ed.). *Picturing the Bible; The Earliest Christian Art*. New Haven: Yale University Press in association with the Kimbell Art Museum, 2007.
- LINK, Eva Maria. *The book of Silver*. London 1973.
- MAKULJEVIĆ, Nenad. "The 'zograph' model of Orthodox painting in Southeast Europe 1830–1870." *Balkanica* XXXIV (2004).
- MAKULJEVIĆ, Nenad. „Ikonopis Vranjske eparhije 1820–1940.“ in: TIMOTJEVIĆ, Miroslav, Nenad Makuljević (Ed.). *Ikonopis Vranjske eparhije*. Beograd–Vranje 2005.

- MAKULJEVIĆ, Nenad. *Crkva Svetog Arhangela Gavrila u Velikom Gradištu*. Veliko Gradište 2006.
- MAKULJEVIĆ, Nenad. *Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku, sistem evropske i srpske vizuelne kulture u službi nacije*. Beograd 2006.
- MAKULJEVIĆ, Nenad. „Liturgija, simbolika i priložništvo: ikonostas crkve Svete Trojice u Vranju.“ in: MAKULJEVIĆ, Nenad (Ed.). *Saborni hram Svete Trojice u Vranju*. Vranje 2008.
- MARKOVIĆ, Radosav P. *Crkva Kneza Miloša u Kragujevcu*, Kragujevac 1935.
- MIHAILOVIĆ, Radmila. *Mrtva priroda u srpskom slikarstvu XVIII i XIX veka*. Beograd 1979.
- MIHAILOVIĆ, Radmila. „Prva zona srpskog ikonostasa XVIII veka.“ *Zbornik Filozofskog fakulteta* knj. XIV–1 (1979).
- MIRKOVIĆ, Lazar. *Pravoslavna Liturgika ili nauka o bogoslužjenju pravoslavne istočne crkve, prvi opći deo*. Sremski Karlovci 1965.
- MIRKOVIĆ, Lazar. *Pravoslavna Liturgika ili nauka o bogoslužjenju pravoslavne istočne crkve, Drugi posebni deo*. Sremski Karlovci 1966.
- MOURIKI, Doula. *A Deësis Icon in the Art Museum*. Record of the Art Museum, Princeton University, Vol. 27, No. 1, 1968.
- MOFFITT, John F. “‘Le Roi à la classe’?: Kings, Christian Knights, and Van Dyck’s Singular ‘Dismounted Equestrian-Portrait’ of Charles I.” *Artibus et Historiae* Vol. 4, No. 7 (1983).
- СОКРОВНИЦЕ ХРИСТИАНСКОЕ, ВЪДАНЦІ [Christian Treasury, Buda] 1824.
- RADOJKOVIĆ, Bojana. *Staro Srpsko zlatarstvo*. Beograd 1962.
- RADOJKOVIĆ, Bojana. *Srpsko zlatarstvo XVI i XVII veka*. Novi Sad 1966.
- RIPA, Caesar. *Iconologia or Moral Emblems*. London MDCCIX.
- ТИМОТЈЕВИЋ, Miroslav. *Manastir Krušedol*. Knjiga II, Beograd 2008.
- ТИМОТЈЕВИЋ, Miroslav. *Crkva Svetog Georgija u Temišvaru*. Novi Sad 1996.
- ТИМОТЈЕВИЋ, Miroslav. *Srpsko barokno slikarstvo*. Novi Sad 1996.
- ТИМОТЈЕВИЋ, Miroslav. „Konjanički portreti braće Stratimirović kao Militis Christiani.“ *Zbornik Narodnog muzeja u Beogradu* XIII–2 (1987).
- ЋИРОВИЋ, Irena. „Crkva Svetog Arhandela Mihaila u Mihajlovcu.“ in: MAKULJEVIĆ, Nenad (Ed.). *Sakralna topografija Negotinske Krajine*. Negotin 2012.
- ΦΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Dionissis, Angelos, Delivorrias. *Greece at the Benaki museum*. Benaki museum Athens 1997.
- HAN, Verena. „Primenjena umetnost u Beogradu od Hatišerifa do predaje gradova (1830–1867).“ in: *Zbornik radova, Oslobođenje gradova u Srbiji od Turaka 1862–1867*. Beograd, SANU 1970.
- ŠAKOTA, Mirjana. *Riznica manastira Banje kod Priboja*. Beograd 1981.
- ŠAKOTA, Mirjana. *Dečanska riznica*. Beograd 1984.
- ŠAKOTA, Mirjana. *Studenička riznica*. Beograd 1988.
- ŠMEĀAN, Aleksandar. *Liturgija i život*. Cetinje 1992.

Вук Даутовић

ЛИТУРГИЈСКИ САСУДИ У СРПСКИМ ЦРКВАМА XIX ВЕКА:
ПИКТОРАЛНА СИМБОЛИЧКА ДЕКОРАЦИЈА ЕВХАРИСТИЈСКИХ ПУТИРА

Резиме

У визуелној култури српске цркве у XIX веку, важно и мало проучено место припада литургијским предметима. Посматрани као објекти комуникације, литургијски сасуди су сложени будући да посредују између светог и верника, садржавајући и преносећи истине цркве у служби њене најсветије тајне – евхаристије. Најистакнутије место међу богослужбеним предметима свакако припада путиру. Улога путира у току литургијског ритуала је кључна, управо он на мистичан и несазнатљив начин садржи самог Христа, не улазећи у сложenu догму пресуштаствљења, његово симболичко значење у оквирима цркве канонски је одређено а препознатљивост у домену визуелне културе готово амблематска, што га чини семантички најсложенијим сасудом.

Сведена површина овог објекта захтева пикторалну декорацију која има готово катихетски карактер, чији је садржај у директној комуникацији како са свештенством тако и са верницима који

заједно из њега примају Свету тајну причешћа. Распоред декорације визуелно истиче чашу путира као главног носиоца симболичке поруке, на којој се јављају одређени иконографски типови. Дршка је ретко украшена, изузев формом нодуса или флоралним мотивима. На стопи се понављају орнаменти или симболи који су у вези са чашом путира.

Претходне епохе од средњег века у највећој мери путир су обликовале као украшену чашу, под утицајем готике, допуњену драгим камењем, сходно његовој библијској симболици, настављајући ову праксу током XVI и XVII века. Под утицајем амблематике јављају се од XVIII века пиктограми евхаристије, комбинујући житно класје са виновом лозом у различитим видовима, који се симболички односе на чин претварања предложених дарова у тело и крв Христову, или на саме дарове принесене на жртву у виду хлеба и вина, подсећајући на њену бескрвну природу и установљење од самог Христа на Тајној вечери. Други важан аспект јесте представљање бестелесних анђеоских сила, у чијем невидљивом многозначном садејству се одвија литургијски ритуал. Представе бестелесних сила у виду Серафима и Херувима везане су за шири балкански простор под јурисдикцијом Васељенске цариградске патријаршије. Руски импорт допринео је пракси приказивања светитељских ликова и појединих јеванђеоских сцена, како на сликаним медаљонима и емајлу тако и гравирањем представа попут Деизисног чина, које су као израз православности били прихваћени у српској средини. Жртвени карактер путира наглашаван је приказивањем крста као оруђа страдања. Гравирани текст на путиру, најчешће у виду причесне молитве или у форми приложничког натписа, може се интерпретирати као вид декорације. Поред овога у појединим случајевима, схватајући путир у посредничком смислу, на њему су се могли наћи профани амблеми попут националних обележја.

Пикторална симболичка декорација путира носилац је значења овог литургијског предмета, објашњавајући његову сложену функцију учесницима литургијског ритуала у XIX веку, успостављајући сликом везу са светом објеката које тумачи унутар апстрактне сфере светости.

ИВАНА ЖЕНАРЈУ

Институт за српску културу, Приштина / Лепосавић
Оригинални научни рад / Original scientific paper
ivanazendarju@yahoo.com

Представе и култ мученице Босиљке у Пасјану*

САЖЕТАК: У Преображењској цркви у селу Пасјану налазе се две иконе са представом мученице Босиљке Рајичић, као и краћи наративни фриз који приказује њено страдање. Представе је насликао зограф Константин Јаковљевић из Галичника, по наредбини породице Рајичић. Оне представљају интегрални део ентеријера у којем је Јаковљевић насликао и иконе за иконостас, и извео зидно сликарство. Представе мученице Босиљке смештене су на зиданом трону у којем су похрањени њени посмртни остаци, и заједно са старом шкрињом у којој се чува њена одећа, представљају окосницу култа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: мученица Босиљка, култ, иконографија, Пасјане, XIX век.

Појава нових мученика и ликовно уобличавање њихових ликова представљају интегрални део црквене визуелне културе Балкана у османско доба. Време настанка тих култова учинило је да се нови мученици страдалници бирају из народа, као специфични и општи примери тренутних историјских околности у којима је живела заједница из које су поникли. Кроз поштовање оваквих култова одавала се почаст и великом броју припадника заједнице који су страдали од стране Турака или Арнаута. Један од таквих примера представља и култ мученице Босиљке Рајичић из Пасјана.

ЦРКВА ПРЕОБРАЖЕЊА У ПАСЈАНУ

Захваљујући успону црквеног живота у XIX веку, у Рашко-призренској епархији обновљен је и опремљен велики број православних храмова, а међу њима и Преображењска црква у селу Пасјану.¹ Пасјане се помиње у једној повељи кнегиње Милице, док се као коначиште на путу из Новог Пазара за Цариград помиње у XVII веку (Урошевић 1931: 33). То је равничарско село збијеног типа, удаљено око 9 км од Гњилана (Урошевић

* Рад је написан у оквиру пројекта *Материјална и духовна култура Косова и Метохије* (ев. бр. 178028), који је одобрило и финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

¹ У периоду од успостављања танзиматских реформи до балканских ратова долази до верске обнове на територији Рашко-призренске епархије. О верској обнови у XIX веку вид.: МАКУЉЕВИЋ 2003: 385–405; 2005: 14–18; 2007: 147–175; 2011: 213–227; 2012: 211–226.



Сл. 1. Преображењска црква у Пасјану

1931: 41). Пасјане је у XIX веку припадало Рашко-призренској епархији која је била део Васељенске патријаршије са седиштем у Цариграду. Почетком XX века село је било поприште великог сукоба у такозваној Пасјанској афери 1907. године. Приликом путовања из Врања за Македонију, једна српска чета је преноћила у цркви. Са тог места, она се сукобила са турским заптијама, и тада је убијен велики број Срба, а црква је претрпела знатна оштећења (ЗАРКОВИЋ 2006: 198–199).

Према предању, пасјанска црква је задужбина Бејаз Хануме, хришћанке која је отета и насилно удата и потурчена. Када је српски конзул Тодор Станковић посетио цркву у Пасјану, забележио је да је била порушена почетком

XIX века, као и да се њена каснија обнова доводи у везу са радом Бејаз Хануме, такозване Беле Госпође, жене Рашид-бега Џинића. Према његовим речима, она се звала Марија, и била је ћерка свештеника Алексе из Зајечара. У Првом српском устанку Турци су је заробили и довели у Гњилане, где је удата за Рашид-бега. Село Пасјане било је чифтлук њеног мужа, и она је, уз његову дозволу, обновила тамошњу порушену цркву (1910: 42). И Григорије Божовић писао је о пасјанској цркви као задужбини Бејаз Хануме. Према његовим речима, ова хришћанка отета је из Алексинца, и удата за Малић-бега (1997: 39).²

Црква има једноставну правоугаону основу, али доста простран ентеријер који је засведен полуобличастим сводом. У источном делу налази се олтарски простор несразмерно малих димензија, са полукружном апсидом и нишама за проскомидију и ђаконикон. Наос је од припрате одвојен са два масивна зидана ступца повезана лучном конструкцијом. Над припратом је конструисана галерија, до које се долази степеништем у јужном делу. Попут осталих једнобродних храмова у околини, и пасјанску цркву одликују једноставне, малтерисане фасадне површине. Забележено је да је по изградњи црква била веома бела. Према Станковићевим речима, када је Јашар-паша из Приштине приликом боравка у Пасјану видео нову, свеже окречену цркву, он је наредио да се њени зидови запале, од чега су дуго времена били црни (1910: 41–42). Григорије Божовић наводи да је пасјанска црква дуго имала тамну фасаду јер је једном приликом Малић-бег наредио да се уз зидове цркве запали слама како црква не би била толико упадљива из даљине (1997: 39).

На самом крају XIX века предузете су мере украшавања црквеног ентеријера, на чему је био ангажован зограф Константин Јаковљевић из Галичника. Током 1890. године

² Насупрот овој информацији је информација Тодора Станковића, који је забележио да је она била мајка Малић-бега (1910: 42).

сликао је иконе за иконостас, о чему сведоче запис на икони Светог Стефана на северним дверима (рвкою кос / тантинъ / ѣако: 1890: іан. / ѿднвр. село га / личник), као и запис на царским дверима, које су приложили Перо Симић Рајичић и његова супруга Велика. Запис се налази на два места, у дну оба крила двери, тако да у првом делу, на северном крилу, стоји податак о сликару: рвкою константинъ ѿковлевнѣ зѣграфъ ѿ декорско шкрѣжнѣ ѿ село галичник, а испод њега у насликаном развијеном свитку: приложн г:нн перо снѣнѣ ранѣнѣ затѣлесно зд- / равѣ, н двшевно спасеніе во лѣтѣ ѿ / христа 1890 августъ 4. На јужном крилу царских двери, на истом месту, налази се други део записа, који је на појединим местима оштећен: приложн г:жа велнка . прѣга . нна, / ранѣнѣ, затѣлесно здр.. н двшевн.. пеніе / во лѣтѣ 1890 августъ 4 (ЖЕНАРЈУ 2012: 213).

Над јужним улазом се налази данас доста оштећен запис о украшавању цркве. Григорије Божовић је писао да се, у тренутку када је он био у цркви, од записа могла прочитати само реч „Галичник“ (1997: 40). Детаљније проучавање стила и начина приказивања физиономије светаца на зидовима ове цркве указује на то да је и живопис дело Константина Јаковљевића. Осим у Пасјану, иконе које је сликао Јаковљевић, а које су хронолошки блиске овом раду, налазе се и у црквама у Гњилану и Витини, као и у манастиру Драганцу (ЖЕНАРЈУ 2012: 211–213).

ПРЕДСТАВЕ МУЧЕНИЦЕ БОСИЉКЕ

У току Јаковљевићевог рада на украшавању Пасјанске цркве, чланови поменуте породице Рајичић поручили су сликање две иконе и сажетог циклуса мученице Босиљке. На икони већих димензија сачуван је запис и у њему година 1892. Највероватније је истовремено изведена и друга икона. Како није познато време осликовања цркве, нити на сценама страдања мученице Босиљке постоји запис, не можемо са сигурношћу утврдити када их је насликао.

Визуелне представе мученице Босиљке сконцентрисане су на северозападном стубу који дели наос и припрату. Уз западну страну овог стуба озидана је конструкција висине 1 m, приближно квадратне основе, страница ширине око 60 cm. Конструкција је зидана опеком и малтерисана, као и плоча којом је покривена. На спојевима стуба и ове конструкције уочава се бојени слој, који представља део сликаног програма у храму. То указује на изградњу ове конструкције након осликовања храма. Верује се да је она изграђена како би послужила смештању Босиљкиних посмртних остатака. Истовремено, смештањем Босиљкиних икона на ову конструкцију, она добија функцију молитвеног места, проскинитара или трона.

На овом трону је насликан сажети циклус мученице Босиљке, док се и Босиљкина икона већих димензија налази на њему. Друга икона, мањег формата, данас стоји окачена о југозападни стубац, премда је највероватније и она стајала на трону. Да су ове две иконе стајале заједно на трону указују пре свега димензије мање иконе које одговарају форми целивајуће иконе. Овако уобличене иконе, од којих је једна већа, репрезентативна, док је друга мања и служи клањању и целивању, морале су бити предвиђене за посебно конструисани трон (МАКУЉЕВИЋ 2008: 78). Стога је ту функцију понела зидана конструкција у којој су похрањене Босиљкине мошти, која је тако постала фокусна тачка њеног култа у храму.



Сл. 2. Преображењска црква у Пасјану, ентеријер

Са северне, западне и јужне стране овог трона, насликане су сцене које представљају Босиљкин страдални пут. Сцене су смештене у правоугаоним пољима уоквиреним црвеним рубом, у форми фриза који се простире од једног до другог краја странице трона, а чија висина износи 26,6 cm. Сцене су смештене у самом врху трона, испод плоче која га покрива. Бочне странице ове плоче обојене су жуто са оквиром од црвене и беле траке, и на њиховом средишту исписани су натписи који се односе на сцене које су испод насликане. Доњи део трона, испод сликаних сцена, обојен је црвено.

На западној страни трона сачувани су натпис грабленне и цвѣтне стаа босилка и испод њега насликана сцена. Хоризонталну композицију чини седам фигура смештених у екстеријер. Стојеће фигуре постављене су на зеленој травнатој површини и груписане у три групе. У првој групацији, која је насликана у левом делу композиције, приказане су три девојке у народним ношњама. Све три су одевене у беле хаљине са бошчама (прегачама), док једна носи и јелек. Девојке стоје једна поред друге, тако да две које стоје са стране гледају улево, док се средишња девојка okreће удесно и посматра групу фигура која је насликана у средини. Ту су насликане две мушке фигуре, од којих је она која гледа ка девојкама одевена у тамне панталоне и јакну, има фес на глави и држи сабљу у руци. Друга мушка фигура одевена је у традиционалну фустанелу коју чине широка

сукња до колена, јелек и фес. Бојени слој у великој мери је уништен, тако да се не виде њихова лица, као ни да ли имају нешто у рукама, осим већ поменуте сабље. Трећу групу чине приказ девојке и мушкарца. Девојка одевена у белу хаљину са црвеном бошчом представља Босиљку. Она је погнута, окреће се ка фигурама које су иза ње и на њих указује руком, док је за косу вуче мушкарац. Његов лик је доста оштећен, али се виде бркови и фес на глави, као и одећа која одговара одећи мушке фигуре са сабљом. Док Босиљку вуче десном руком, у левој руци држи штап.

Над фризом са јужне стране трона сачуван је натпис *споменик св. мученица босилка*. Сцена је у великој мери оштећена, али се може разазнати исти екстеријер који је приказан и на западном фризу. У левом делу сцене насликана је Босиљка у лежећем положају, како лебди над земљом успињући се на небо. Одевена је у исту ношњу у којој се појављује у претходној сцени. Над њеном главом насликан је анђео који у рукама држи венац. Сцена има велико оштећење бојеног слоја, који је највећим делом скинут управо на месту где је приказана Босиљка. Десно од ње насликане су три мушке фигуре које клече. Оне су такође оштећене, али се уочава да сви на глави имају фесове, као и да један мушкарац има бркове. Одабир ове сцене за сликање кратког циклуса Босиљкиног страдања упућује на тежњу за указивањем на њену праведну смрт и избор небеског царства. Приказ Успења уз присуство анђела са венцем има функцију наглашавања њеног мучеништва као категорије која ће је сврстати у ред светитеља.

На северној страни трона сликано поље је у потпуности уништено. Примећују се трагови плаве боје на месту где је сликано небо, као и један фрагмент са зеленом и црвеном бојом. Зеленом бојом приказан је природни амбијент у који су смештене сцене које су сачуване на другим страницама трона, док је црвена боја део сликаног рама у дну композиције. Такође, уништен је и део у којем је стајао натпис.

О овим сценама је, након посете Пасјанској цркви, и са свешћу о значају свог „открића“, писао Григорије Божовић. Он наводи да се на том месту налазе „две такорећи



Сл. 3. Отмица и мучење Свете Босиљке



Сл. 4. Отмица и мучење Свете Босиљке, детаљ

филмске серије галичанске побожне и српске кичице: „Грабление, и мучение свјатија Босилки и Успеније Свјатија мученици Босилики“ (1997: 41). Он затим описује сцене: „На неком пропланку стале три девојке Пасјанке. Једну од ове три вуче за косу Арнаутин са пиштољем у руци, а гурају је друга двојица, један опет са пиштољем у обичном оделу, а други у долами и са сабљом, од прилике неки првак арнаутски. Слика се завршава тиме што је Арнаутин клекао на колена као у заседи, пали из пиштоља и убија ту Босиљку“ (1997: 41). Његов опис не подударе се у целости са оним што је данас сачувано на овим сценама. Делом због оштећења која су сада приметна, као и због чињенице да је пропао један цео сликани појас на северној страни.

Сцене које су насликане на овом трону у виду циклуса мученице Босиљке представљају две фокусне тачке њеног култа. Јаковљевићу су сигурно били познати циклуси Светог Георгија Јањинског када је приступио његовом сликању.³ Док се ти циклуси најчешће састоје од сцена на којима су приказани хапшење, суђење и смрт у виду бешења, оно што је сачувано од циклуса мученице Босиљке представља Отмицу и Успење. Сцена Успења представља необично решење, јер је мученица приказана како лебди, док је анђео овенчава венцем. Сцене Успења подразумевају тело покојника на одру и приказ његове душе која одлази у рај (Павловић 1965: 287). Мотив левитације могао би настати под утицајем једне представе Светог Георгија Јањинског у живопису цркве у селу Богомила у близини Велеса.⁴ Светитељ је приказан као стојећа фигура која лебди над земљом, окружена ликовима Христа и анђела на облацима. Представа не приказује Успење већ његов портрет који је окружен сценама из житија. Јаковљевићево решење представља необичну конструкцију која истовременим сликањем тројице мушкараца



Сл. 5. Успење Свете мученице Босиљке



Сл. 6. Успење Свете мученице Босиљке, детаљ

³ О циклусима Светог Георгија Јањинског вид. Грозданов 2004а: 170–174.

⁴ Представа је публикована у: Грозданов 2004а: 170.

који је посматрају представља и чудо, као један од основних конститутивних елемената култа. Сцена смрти, односно Успења, једна је од најважнијих у сваком сликаном циклусу светитеља (АВΟΥ-ЕЛ-НАЈ 1997: 46–48). Сликањем Отмице и Успења мученица Босиљка истиче се као светитељка која је тај статус заслужила жртвовањем свог живота за веру (CRUSHNOVALIEVA 2008: 9).

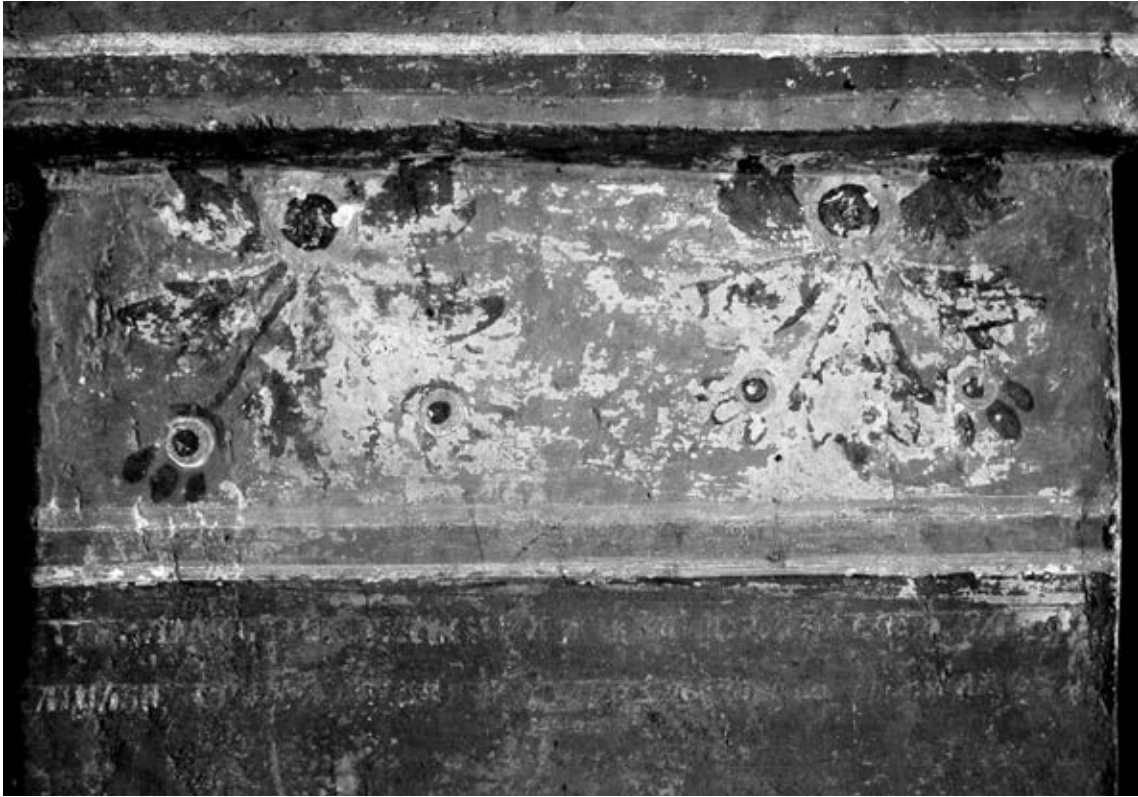
Конструкција слична овом трону на ком су приказане сцене мучеништва младе Босиљке, изграђена је и уз југозападни стуб. Њена функција није позната, иако је визуелно обликована на исти начин. Уместо сликаних наративних сцена, на том месту су се нашли флорални мотиви плаве боје на жутој позадини. Изнад је плоча такође бојена на исти начин, комбиновањем жуте површине и рама у црвеној и белој боји. Доњи део ове конструкције такође је обојен црвено. Испод сликаног поља на западној страни, уочавају се остаци текста писаног белом бојом у два реда. Нажалост, он је избледео у толикој мери да није могуће његово читање.

Осим у сликаном фризу који илуструје њено страдање, лик мученице Босиљке се у пасјанском храму појављује и на две иконе. Данас на трону уз северозападни стубац стоји икона сликана на дрвеној дасци димензија 71,5 x 49 cm. На њој је приказана фронтална стојећа фигура мученице Босиљке која је сигнирана као стаа новла мученица бослика. Босиљка је насликана спрам позадине чију доњу трећину представља земља, док плава површина која представља небо заузима две трећине слике. Босиљка је приказана као девојка дуже црне косе, са висећим минђушама у форми крста и одевена у народну ношњу. Она на себи има белу хаљину дугих рукава, дужине до пода, љубичасти јелек са златотканим рубовима, црвену бошчу и црвене ципеле. Приказана је погледа усмереног ка посматрачу, са рукама савијеним у лакту, при чему је леви длан постављен у молитвени став, док у десној руци држи мученички крст и палмово лишће.

Иако није канонизирана, Босиљка је као мученица и светитељка насликана са нимбом. Визуелној конструкцији њене светости доприносе и представе Христа и анђела који су насликани на облацима у угловима иконе. Лево од њене главе насликан је анђео у зеленој хаљини са црвеним огртачем. Приказан је како клечи, док левом руком указује на Босиљку а десном је овенчава венцем. Наспрам анђела, с друге стране је насликан Христос, у црвеној хаљини са зеленим огртачем. Он Босиљку благосиља десном руком, док у другој држи затворено Јеванђеље. Овакви мотиви, као и њихов распоред, које је употребио зограф Јаковљевић, коришћени су и у потврђивању светости Светог Георгија Јањинског, особито на графичким репродукцијама његовог лика (Грозданов 2004а: 167–169).

У доњем десном углу сачуван је приложнички запис приложн анђелко и ант. станновић и рачић, који указује на Босиљкину породицу као наручиоца. Икона има две сликане бордуре, унутрашњу жуте боје и спољашњу смеђу. У дну иконе, на спољашњој бордури остављен је потпис сликара: (...)ю коста акова(.)вић 1892 лет(..). Иако није потписан, Јаковљевић је аутор и друге иконе са ликом мученице Босиљке.

На другој икони Босиљка је насликана на дрвеној дасци знатно мањих димензија (30 x 20 cm), и сигнирана као и на већој икони, као стаа новла мученица бослика. Приказана је исподпојасно, спрам плаве позадине и погледа усмереног улево. Примењен је исти иконографски образац, па је и на овој икони Босиљка одевена у белу хаљину, са црвеном



Сл. 7. Западна страна јужног трона

прегачом и љубичастим јелеком. Насликана је са нимбом, и са истим накитом и фризуrom. Мученички крст у њеној десној руци већих је размера од крста који држи на већој икони, док је палмово лишће више схематизовано. Сликани оквир иконе исти је као и на првој икони, али су приметна велика оштећења у његовом доњем и десном делу, као и на десној половини горњег дела.

Лик мученице Босилке Рајичић Константин Јаковљевић је обликовао ослањајући се на иконографске методе интерпретирања мучеништва нових мученика. Основно иконографско средство у реализацији таквих ликова јесте народна ношња у коју се мученици одевају. На тај начин приказују се и знатно познатији и популарнији нови мученици попут Светог Георгија Јањинског и Свете Злате Мегленске.⁵ Ношња се користи као јасан визуелни знак распознавања и препознавања насликаног мученика као некога ко је вернику хронолошки, географски, етнолошки, културолошки близак. На тај начин конструише се емпатија и веровање у интимног представника верника у Царству небеском.

⁵ О визуелним представама Светог Георгија Јањинског и Свете Злате Мегленске вид.: Грозданов 2001: 19–28; 2004а: 155–176; 2004б: 282–303.

Тако и иконографски образац примењен у обликовању лика мученице Босиљке одговара начину конструисања народних мученика. Њена ношња представља типизирани пример народног одела из Косовског Поморавља. Женска ношња у Горњој Морави доста је једноставна – преко кошуље на којој је приметно одсуство богатог косовског веза, спреда се носи бошча, односно прегача, а позади накит или реп од два слоја црних вунених кончића. Понекад се носи бела сукнена долама са кратким рукавима, такозвана долактица, уместо које се чешће користи јелек.⁶

КУЛТ МУЧЕНИЦЕ БОСИЉКЕ

Мученица Босиљка била је из Пасјана, из породице Рајичић, која се у Преображењском храму јавља у улози великих приложника. Породица Рајичић пореклом је из околине Крагујевца, одакле се преселила близу Куманова, и потом настанила у Пасјану крајем XVIII века (Урошевић 1931: 83). Није познато време Босиљкиног страдања, о којем, осим визуелног материјала, сведочи и предање. Време досељавања породице Рајичић у Пасјане указује на године које су припадале крају XVIII и почетку XIX века. Босиљка је, према предању, отета у својој седамнаестој години, када је са оцем и братом пошла ван села по дрва за огрев. Забележено је да је отета код Белог Камена на Стружинама, где је извесни Арнаутин из Децца са својом дружином пуцао на њих и потом је одвео у правцу према Карадак(г)у. Након тога уследила је уобичајена процедура у таквим, честим, случајевима, када је породица уз помоћ сеоског свештеника покушала пред властима у Гњилану да докаже да је девојка насилно одведена а не да је отишла својом вољом (Костић 2007: 138).

Да би прихватила прелазак у другу веру и брак са отимачем, била је излагана разним врстама насиља и мучења. Насиље је укључивало забрану конзумације хране и воде, као и спавања, чупање косе, жарење стопала, ударање, гажење, одевање у традиционалну



Сл. 8. Икона Свете новомученице Босиљке

⁶ Бошче су, без обзира на облик и дужину, заједнички елемент одевања и Влаха и Арбанаса. Уп.: Вукановић 1986: 95; Филиповић 1937: 443; Урошевић 1931: 124–125.



Сл. 9. Целивајућа икона Свете новомученице Босиљке

муслиманску ношњу и покривање главе заром. Како Босиљкина непоколебљива вера у Христа није посустала ни након тога, она је коначно и погубљена убодима ножева на пропланку уз реку Лапаштицу (Костић 2007: 139). Њено тело је искасапљено а посмртни остаци су били сахрањени поред сеоске цркве. Према предању, када је црква обновљена у облику какав и данас постоји, они су узидани у храм (Костић 2007: 140). Истовремено, за страдање мученице Босиљке везује се и топоним *Девојкин ѓроб*, који представља место у близини села на којем су је Арнаути убили (Стоиљковић 2013: 47).

Визуелна конструкција култа мученице Босиљке поникла је на истим општим принципима и иконографским начелима као и култ Светог Георгија Јањинског, а истоветни ликовни образац примењен је и у конструкцији лика Свете Злате Мегленске. Ови светитељи спадају у категорију такозваних нових мученика, чије се страдање везује за период Османског царства.⁷ Однос верника према култовима у XIX веку, који

је више био националног него верског карактера, довео је до стварања нових народних култова и поштовања народних светитеља (Павловић 1965: 265). Током XIX века феномен национализовања цркве пратио је феномен сакрализованости нације, и те су две појаве биле иманентне свим балканским православним срединама, па тако и оним у којима су живели Срби (Тимотијевић 2002: 113). Стога увођење лика мученице Босиљке Рајићић у сакрални простор и конструкција њеног култа представљају део процеса обликовања цркве као народне институције.

Култ мученице Босиљке истовремено представља и култ „стваран и форсиран од појединих лица (...) у циљу истицања жртве поднете за народ“ (Павловић 1965: 247). Култ Светог Георгија Јањинског, који такође припада овој категорији, пропагирао је патријарх Григорије (Грозданов 1994: 36; 2004а: 157). Улога патријарха у овом процесу допринела је његовој широкој распрострањености на Балкану, што није случај и са култом мученице Босиљке. С обзиром на то да су иницијатори њеног култа чланови

⁷ Света Злата Мегленска, родом из села Слатине у Меглену, пострадала је као девојка 13. октобра 1795. године (Василиев 1987: 194). Свети Георгије Јањински страдао је у својим тридесетим годинама, 17. јануара 1838. године, под оптужбом да је иступио из ислама и примио хришћанство (Грозданов 2004а: 156).

њене породице, он је задржан на локалном нивоу, и Преображењској цркви као његовом средишту.

Страдајући од руке Арбанаса, а бивши уведена у сакрални простор, Босиљка постаје истовремено народни (национални) и верски херој. Конструкција националних хероја почивала је на стратегијама уздицања светитељских култова (МАКУЉЕВИЋ 2006: 92), што је погодновало увођењу народних хероја у црквене оквире. Смрт Босиљке Рајичић представљала је у локалној заједници симбол отпора исламизацији и херојски пример страдања за веру. Иако није припадала уобичајеним категоријама у којима су конструисани култови жена хероја (мајка и супруга, жена на бојном пољу, херој пера и јавни и национални радник) (МАКУЉЕВИЋ 2006: 115), епитет хероја она добија управо кроз верску конструкцију хероја-мученика.

Заједничке карактеристике култова нових мученика представљају њихова младост, мучење којем су били изложени, страдање за веру, и касније иконографске интерпретације којима се инсистира на њиховом оделу као симболу порекла. Култове мученице Босиљке и Свете Злате Мегленске повезује и принцип родне еквиваленције. Веза између Свете Злате и Босиљке Рајичић огледа се у начину страдања. Обе су биле отете као девојке, мучене и на крају убијене одсецањем делова тела.⁸ Мотив насиља у мучеништву хришћанских светитељки представља опште место у њиховим житијима, легендама и предањима. Постоје вишеструка тумачења ове појаве, а једно од њих указује на мучење као средство указивања на људскост светитељке чије је тело било изложено болу какав се може мерити само са страдалним Христовим путем.⁹ Међутим, страдању Босиљке и Свете Злате, осим насиља, заједничка је и отмица као почетак мучеништва.



Сл. 10. Средиште култа мученице Босиљке у храму

⁸ Када је једном приликом ишла по воду, а по другој верзији по дрва, отета је и присиљавана да пређе у ислам и потом се уда за једног Турчина. Златино одбијање довело је до њеног тамничења, и излагања различитим врстама мучења – била је шибана, гушена димом, мучена ужареном шипком. Коначно, убијена је вешањем а потом су исечени делови њеног тела (Радовановић 1935: 334; Грозданов 2001: 21). Према предању, те су делове хришћани понели својим кућама ради благослова (Радовановић 1935: 334).

⁹ О мотиву насиља у мучењу хришћанских светитељки вид.: CRUSHOVALIEVA 2008: 12–13, са коришћеном литературом.

Отимање хришћанских девојака у периоду османске власти било је честа пракса на Балкану, а тиме и на Косову и Метохији. Јанићије Поповић је писао о отмици Цвете Неранцић из села Добротина, објашњавајући је речима: „Беци, други братанац оног злогласног Рашита из Беговца (...) намислио да се жени. Али не Арнаутком, јер је то нешто сасвим обично и просто, и не носи славу, па ма колико она била лепа. Узети, пак, каурку, и потурчити је, макар и ружна била, е то је већ друга ствар! Пре свега каурку не може узети милом. Мора је, дакле, отети. А отети, значи стећи глас јунака! То није мала шала, јер сви за другу каријеру и не знају“ (Поповић 2007: 283). Такође, Арнаути су наводно били ослобођени војне обавезе ако су били у браку са хришћанком (Поповић 1906: 26). Принцип женског мучеништва потекао је од реалног стања и положаја жена у друштву XIX века на тлу Османског царства. Отимање жена и њихово супротстављање промени вере допринело је стварању слике о мученици као узору (Костић 1933: 167–170).

Култ мученице Босилке упориште има и у отмицама које се доводе у везу са ктиторском цркве, али и са пореклом назива села. Према предању, Турци су покушали да отму девојку Јану (Бојану) коју је одбранио њен пас. Турци су убили пса, а Јана је у жалости за псом ударала ногама у тло, одакле је потекла вода која је потопила и њу и Турке. Према истом предању, мештани су Јану сахранили јужно од цркве, а село је добило име Пасјане од синтагме пас Јанин, односно пас Јане (Стоиљковић 2013: 47).



Сл. 11. Шкриња са одевним предметима мученице Босилке

Смештање представа мученице Босиљке у сакрални простор имало је примарну улогу у конструкцији њеног култа и њене светости. Тај је процес инверзан у односу на процес конструкције сакралности простора. Простор се сакрализује првенствено обредом, али и уношењем сакралних визуелних садржаја попут икона светитеља, као и њихових реликвија (Ристески 2001: 154; MORGAN 2005: 56–59). Уношењем лика мученице Босиљке у пасјански храм она је пред верницима поистовећена са галеријом различитих светитеља насликаних на зидовима цркве. Изузетан значај у конструкцији њеног култа има и похрањивање посмртних остатака у простору храма, у складу са чињеницом да извориште сваког култа представљају гробови и мошти (Павловић 1965: 278). Истовремено, овај потез, макар и у виду легенде, за циљ је имао јачање позиције у процесу канонизације. Снази култа мученице Босиљке једнако доприноси и чињеница да се у храму чува стара шкриња са одевним предметима који су јој припадали. Делови народне ношње који су највероватније представљали мираз, у процесу конструкције култа добијају значај реликвије. Гроб, мошти, реликвије, визуелне представе основни су елементи сваког култа (Павловић 1965: 278), услед чега су употребљени и у пасјанској цркви као центру култа мученице Босиљке.

У конструкцији култа Босиљке Рајичић значајну улогу имало је ликовно интерпретирање њеног лика и страдања. Већ поменути иконографски елементи које је користио зограф Константин Јаковљевић, попут нимба, Христовог благослова и мученичког венца који добија од анђела, имали су функцију исказивања њене светости. Сцене Отмице и Успења мученице Босиљке представљају визуелну конструкцију предања на којем се темељи њен култ. То су истовремено кључне сцене у конструкцији циклуса страдања мученика.

* * *

Представе мученице Босиљке интегрални су део ентеријера Преображењске цркве у Пасјану, као и њени посмртни остаци и одевни предмети. Оне представљају основна средства у конструкцији култа, формулисанога према принципима порекла мученика, што се наглашава сликањем народног костима. Култ мученице Босиљке свој идејни и визуелни пандан има у култовима Светог Георгија Јањинског и Свете Злате Мегленске, чији је и родни еквивалент. Као део сакралног простора овај култ доприноси и процесу обликовања цркве као народне институције. На овај начин мученица Босиљка представља симболичну фигуру кроз коју се изражавају идеја и значај жртве за веру и нацију.

ЛИТЕРАТУРА

- АВΟΥ-ЕЛ-НАЈ, Barbara. *The Medieval Cult of Saints: Formations and Transformations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Божовић, Григорије. „Задужбина Бејаз-Хануме.“ у: Ристић, Јордан (ур.). *По Гњиланском крају (пјучиоуиси)*. Гњилане: Скупштина општине Гњилане Воџовић, Grigorije. “Foundation of Beyaz Hanuma”, in: Ristić, Jordan (ed.), *Through the Region of Gnjilane (travelogues)*, Gnjilane: Municipal Assembly of Gnjilane), 1997: 38–43.
- Василиев, Асен. *Български светци в изобразителнојо изкуство*. Софија: ДИ Септември (Vasiliev, Asen. *Bulgarian saints in art*, Sofia: DI September), 1987.

- VUKANOVIĆ, Tihomir. *Srbi na Kosovu II*. Vranje: Nova Jugoslavija, 1986.
- ГРОЗДАНОВ, Цветан. „Почетоците на Дичо Зограф и иконостасот во село Росоки.“ *Прилози* (Grozdanov, Svetan. “The early works of Dičo zograf and the iconostasis in the village of Rosoki”, *Contributions*) бр. XXV 1–2 (1994): 33–39.
- ГРОЗДАНОВ, Цветан. „Портретите на Света Злата Мегленска.“ *Прилози* бр. XXXII 1–2 (2001): 19–28.
- ГРОЗДАНОВ, Цветан. „За портретите на Св. Георгија Јанински во уметноста на Македонија.“ у: ГРОЗДАНОВ, Цветан (ур.). *Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија, студији и прилози*. Скопје: Фондација Трифун Костовски – МАНУ (Grozdanov, Svetan. “Portraits of Saint George of Ioannina in Macedonian art”, in: Grozdanov, Svetan (ed.), *The art and culture of the 19th century in western Macedonia, studies and contributions*, Skopje: Foundation Trifun Kostovski – Macedonian Academy of Sciences and Arts), 2004a: 155–176.
- ГРОЗДАНОВ, Цветан. „Мачениците од XV–XIX век во живописот на Македонија.“ у: ГРОЗДАНОВ, Цветан (ур.). *Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија, студији и прилози*. Скопје: Фондација Трифун Костовски – МАНУ (Grozdanov, Svetan. “The holy martyrs from the 15th – 19th centuries in Macedonian fresco painting”, in: Grozdanov, Svetan (ed.), *The art and culture of the 19th century in western Macedonia, studies and contributions*, Skopje: Foundation Trifun Kostovski – Macedonian Academy of Sciences and Arts), 2004b: 282–303.
- ЖЕНАРЈУ, Ивана. „Дебарски зографи на Косову и Метохији.“ *Саопштение* (ŽENARJU, Ivana. “Debar zographs in Kosovo and Metohija”, *Communications*) бр. XLIV (2012): 207–227.
- ЗАРКОВИЌ, Весна. „Погибија српске чете у Пасјану 1907. године.“ *Баштина* (ZARKOVIĆ, Vesna. “The Death of Serbian company in Pasjan 1907”, *Heritage*) бр. 26 (2006): 194–210.
- КОСТИЌ, Петар. *Просветно-културни животи православних Срба у Призрену и његовој околини у XIX и почетком XX века (са усвојенама писца)*. Скопје: А. Д. Крајничанац (Kostić, Petar. *Educational and cultural life of the Orthodox Serbs in Prizren and its vicinity in the 19th and early 20th centuries (with the memories of the author)*, Skopje: A. D. Krajinčanac), 1933.
- КОСТИЌ, Слободан. „Мученица Босилка Пасјанска.“ *Православно дело* (Kostić, Slobodan. “Martyr Bosiljka of Pasjane”, *Orthodox work*) бр. 16, год. IV (2007): 137–140.
- МАКУЉЕВИЌ, Nenad. „The ‘Zograph’ Model of Orthodox Painting in Southeast Europe 1830–1870.“ *Balkanica* 34 (2003): 385–405.
- МАКУЉЕВИЌ, Ненад. „Иконопис Врањске епархије 1820–1940.“ у: ТИМОТИЈЕВИЌ, Мирослав, Ненад Макуљевић (ур.). *Иконойис Врањске епархије*. Београд: Филозофски факултет, Катедра за историју уметности новог века; Врање: Епархија врањска Српске православне цркве (Makuljević, Nenad. “Icon painting of the Vranje eparchy 1820–1940”, in: Timotijević Miroslav, Makuljević, Nenad (eds.), *Icon painting of the Vranje eparchy*, Belgrade: Faculty of Philosophy, The Department of History of Art, Vranje: The Vranje Eparchy of the Serbian Orthodox Church), 2005: 11–42.
- МАКУЉЕВИЌ, Ненад. *Уметноста и национална идеја у XIX веку, Систем европске и српске визуелне културе у служби нације (Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku, Sistem evropske i srpske vizuelne kulture u službi nacije)*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
- МАКУЉЕВИЌ, Ненад. „Одржавање и обнова вере: православни храмови у горњем Полимљу током новог века.“ *Милешевски записи* (Makuljević, Nenad. “Preserving and revival of faith: Orthodox churches in upper Polimlje during the early modern and modern times”, *Mileševa writings*) 7 (2007): 147–175.
- МАКУЉЕВИЌ, Ненад. „Литургија, симболика и приложништво: иконостас цркве Свете Тројице у Врању.“ *(Liturgija, simbolika i priložništvo: ikonostas crkve Svete Trojice u Vranju)*, у: МАКУЉЕВИЌ, Ненад (ур.). *Саборни храм Свете Тројице у Врању*. Врање: Фонд „Свети Прохор Пчињски“ Православне епархије врањске, 2008: 45–105
- МАКУЉЕВИЌ, Nenad. „Tanzimat i vizuelno kreiranje javnog identiteta u Bosni i Hercegovini.“ у: КАМБЕРОВИЌ, Husnija (ur.). *Identitet Bosne i Hercegovine kroz historiju, zbornik radova 2*, Sarajevo: Institut za istoriju, 2011: 213–227.
- МАКУЉЕВИЌ, Ненад. „Полимље – Стари Влах – Санџак: црквена обнова и визуелна култура у другој половини XIX века.“ *Милешевски записи* (Makuljević, Nenad. “Polimlje – Stari Vlah – Sandzak: church revival and visual culture in the second half of the 19th century”, *Mileševa writings*) 9 (2012): 211–226.
- MORGAN, David. *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*. Berkeley: University of California Press, 2005.

- НИКОЛАЈ, епископ охридски. „Блажена Стојна (Монахиња Јефимија):“ *Црква и животи, њоучни религиозно-идеолошки часопис* (Nikolaj, bishop of Ohrid. “Blessed Stojna (The nun Euphemia)”, *The church life, didactic religious-popular magazine*) бр. 7–8, год. V (1926): 189–210.
- ПАВЛОВИЋ, Леонтије. *Култови лица код Срба и Македонаца (историјско-етнографска расправа)*. Смедерево: Народни музеј (Pavlović, Leontije. *Cults of persons among the Serbs and Macedonians (an historical-ethnographic discussion)*, National Museum, Smederevo), 1965.
- ПОПОВИЋ, Јанићије. *Животи Срба на Косову: 1812–1912*. Грачаница: Никанор (Popović, Janićije. *The life of Serbs in Kosovo: 1812–1912*, Gračanica: Nikanor), 2007.
- ПОПОВИЋ, Тома К. *Српска крв, Листови из црне књиже Свѣ. Србијанског животија (Srpska krv, Listić iz crne knjige St. Srbijanskog života)*. Ниш: Штампарија Ђ. Мунца и М. Карића, 1906.
- РАДОВАНОВИЋ, Војислав С. „Света Злата Мегленска, Јужносрбијански култ девојке народне мученице.“ у: *Споменица српско-православног саборног храма Свѣте Богородице у Скопљу 1835–1935*. Скопље: Српска православна црквена општина града Скопља (Radovanović, Vojislav S. “Saint Zlata of Meglen, South Serbian cult of national martyr girl”, in: *Memorial of Serbian Orthodox cathedral of the Holz Virgin in Skopje 1835–1935*, Skopje: Serbian Orthodox Community of city of Skopje), 1935: 329–336.
- РИСТЕСКИ, Љупчо С. „Појам и место светаца у македонској народној религији.“ у: Детељић, Мирјана и др. (ур.). *Култи свѣтих на Балкану I*, Крагујевац: Центар за научна истраживања Српске академије наука и уметности, Универзитет у Крагујевцу Risteski, Ljupčo S. “The concept and the role of saints in Macedonian popular religion”, in: Mirjana Detelić et al. (eds.) *The cult of saints in the Balkans I*, Kragujevac: Centre for scientific research SASA, University of Kragujevac), 2001: 149–173.
- СТАНКОВИЋ, Тодор П. *Пуѣне белешке њо Сѣрапој Србији, 1871–1898*. Београд: Штампарија Ђ. Мунца и М. Карића (Stanković, Todor P. *Travel notes on Old Serbia, 1871–1898*, Beograd: Ђ. Munc and M. Karić Press), 1910.
- СТОИЉКОВИЋ, Ратко. *Легенде и ѡредања Косовског Поморавља*. Гњилане: Српски културни клуб Србика (Stoiljković, Ratko. *Legends and folk tales of the Kosovo Morava*, Gnjilane: Serbian culture club Serbika), 2013.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Од светитеља до историјских хероја – култ свѣтих деспота Бранковића у XIX веку.“ у: Детељић, Мирјана и др. (ур.). *Култи свѣтих на Балкану II*. Крагујевац: Центар за научна истраживања Српске академије наука и уметности и Универзитета у Крагујевцу (Timotijević, Miroslav. “From the saints to the historical heroes – the cult of the saint despots Branković in the 19th century”, in: *The cult of saints in the Balkans II*, Kragujevac: Centre for scientific research SASA, University of Kragujevac), 2002: 113–144.
- УРОШЕВИЋ, Атанасије. *Горња Морава и Изморник, антропогеографска истраживања*. Београд: Народна штампарија (Urošević, Atanasije, *Upper Morava and Izornik, an anthropogeographic study*, Beograd: National press), 1931.
- ФИЛИПОВИЋ, Миленко С. „Етничке прилике у Јужној Србији.“ у: Јовановић, Алекса (ур.). *Споменица двадесетпетогодишњице ослобођења Јужне Србије 1912–1937*. Скопље: Одбор за прославу двадесетпетогодишњице ослобођења Јужне Србије (Filipović, Milenko S. “The ethnic situation in South Serbia”, in: Jovanović, Aleksa (ed.) *Memorial of 25th year of liberation of South Serbia 1912–1937*, Skopje: Committee for the celebration of 25th year of liberation of South Serbia), 1937: 387–497.
- CRUSHOVALIEVA, Sofia. *Saint Petka: A Balkan Saint. A Case Study on Orthodox Women Saints*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2008.

Ivana Ženarju

IMAGES AND THE CULT OF THE MARTYR BOSILJKA IN THE VILLAGE PASJANE

Summary

In the church of the Transfiguration, in the village Pasjane near Gnjilane, there are two icons of martyr Bosiljka Rajčić and a short narrative cycle that shows her martyrdom. They are painted by Konstantin Jakovljević from Galičnik, on demand of the Rajčić family. Bosiljka was kidnapped and murdered as a young girl because she refused to renounce her faith, convert to Islam and marry an Albanian. Accord-

ding to tradition, in the throne that was built next to the northwest pillar, that is part of the construction that separates nave and narthex, her remains are buried.

The short cycle of martyr Bosiljka is painted on the throne, and it consists of scenes of Kidnapping and Assumption. Also, there are two icons on this throne, one of which is bigger and representative while the other is smaller and serves for veneration. Konstantin Jakovljević painted her figure relying on the iconographic method of interpreting martyrdom of new martyrs such as Saint George of Ioannina and Saint Zlata of Maglen.

Placing images of martyr Bosiljka in the sacral space had a primary role in the construction of her cult and her holiness. To the strength of her cult also contributes the fact that in the church is an old chest with her garments. As a part of sacral space, this cult contributes to the formation of a church as a national institution as Bosiljka is a symbolic figure that expresses idea of sacrifice for faith and nation.

Key words: martyr Bosiljka, Pasjane, cult, iconography, 19th century.

MARINA PAVLOVIĆ

University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of History of Art
Оригинални научни рад / Original scientific paper
pavlovic.marina@yahoo.com

Architectural activity of Nikola Nestorović between the conservative academism and Secession reform

ABSTRACT: At the turn of the century architect Nikola Nestorović (1868–1957) began his rich architectural activity leaving behind over sixty designs. With foothold in academism, he was the one of the leaders of the new Secession style in Serbia. Even though most of the buildings that he designed are protected as cultural monuments, detailed and complete research of architectural and scientific work has not been conducted. In addition to designing as university professor, Nestorović left behind rather small number of published articles and books. Consideration of the overall works would provide new possibilities for further research of development of the Secession in Serbia.

KEY WORDS: academism, Secession (Art Nouveau), architect Nikola Nestorović, architecture.

The generation of local architects who studied abroad, receiving the influence of academism, marked the architecture in Serbia from the end of the nineteenth century and the beginning of twentieth century. One of the most fruitful was Nikola Nestorović (1868–1957). Despite the importance, his work in Serbian historiography was not subject to the detailed monographic review. Nikola Nestorović designed more than forty buildings in Serbia of which thirty are preserved today.

The end of the nineteenth century was the general rise period in the Kingdom of Serbia. Different understandings of the desired state image are transposed through art, and monumental, economic and permanent character of the architecture placed it in the role of representative of society in which it was created. Switching between domination of the academism, national style and Art Nouveau is characteristic for this period in the development of the Serbian architecture (KADIJEVIĆ 1997; 2005). Application of different styles and their combination was present in the creativity of the most of the Serbian architects from the beginning of twentieth century (MANEVIĆ 1972: 13). The entire creativity work of Nestorović, from the last decade of the nineteenth to the third decade of the twentieth century oscillates between academism and Secession. The lack of dogmatic norms and undisputed authorities promoted by academies enabled more freedom to the Serbian architects in designing and transposition

of contemporary trends in the academically conceived designs. The first generations developed the authorities, so only with interwar generations and penetration of modernism there was real resistant to academism. Theoretical bases of the architectural creativity in Serbia from the beginning of the twentieth century were developed towards the examination of national and international designing approach. Diversity in the first generation of local architects is recognizable directly through the orientation toward the national or international style (KADIJEVIĆ 1997).

Architect Nikola Nestorović was born in 1868 in Požarevac. After he completed elementary and high school, he came to Belgrade where he was first registered in the Secondary school “Realka”, and then in the Technical Faculty on the Great School. As a graduate engineer he worked three years on forest marking in the Požarevac district. In 1893 he went to further education on the Royal Technical College in Berlin. The base of the school program on this college was based on study and application of historic styles. In Schinkel’s neo-classicist Berlin, academism in architecture was inviolable, so the breakthrough of the Jugendstil (Art Nouveau) came too late, around 1900, and in lesser extent compared to other cities in Germany and the rest of Europe. Strong influence of neo-classicism and Roman renaissance in Berlin architecture, and on Technical College in Berlin left lasting mark on the creativity of Nikola Nestorović. After he finished studies and passed the Prussia state examination (1897), Nestorović start working in the Ministry of Construction in Belgrade. From 1897 to 1905 he



Fig. 1. County Administration building in Kragujevac, courthouse today (contemporary photography)

designed and supervised most of public buildings in Serbia. In parallel with the job in the Ministry, in 1898 Nestorović became adjunct professor on the Great School. In 1905 he was chosen for the title of associate professor, and in 1919, after establishment of the University, he became professor on Styles science, Design of private and commercial buildings and Agricultural buildings. He remained on this position until his retirement in 1938. During his working life, he was active in design (fig. 1).

Very hardworking and versatile, with active spirit and modern ideas, more practitioner than theorist, Nestorović strove for applying contemporary achievements in architecture. Without neglecting neither classical aspect of architecture (*comoditas, firmitas, venustas*) in creative work he explored the potential of new technologies, materials and the new aesthetic approach. He began designing activity in the Ministry of Construction, which was largest, if not the only, designing office in the country (TOŠEVA 1999: 171–181), and reflected royal policy by the desirable state styles. The rise of representative buildings for administrative institutions in the spirit of academism formed the opinion of modern and stabile state (MAKULJEVIĆ 2006: 260–261). Among the most representative examples are the County Administration buildings in Kruševac (1901–1902) and Kragujevac (1901) constructed on Nikola Nestorović designs. Both buildings are designed by canons of academism (KADIJEVIĆ 2005: 299–325), and exudes with specific author's language that will crystallize on mellower works. The predominant is shallow style of the Renaissance, which is consistently applied, both in solving the base and on facades. Five-piece division of façade with underlined horizontal upper floor division, the rustic plan, strong roof cornice and reduced secondary plastic is present on both buildings. On the main façade dominates the emphasized central projections that end with a dome. The interior is designed by established rules of academism for state institution buildings, through the application of expensive materials and antique style lines.

While working in the Ministry of Construction, Nestorović designed the district offices in Rekovac and Babušnica, customhouse in Zatrežje, Miloš Veliki House in Gornji Milanovac, and also hospitals in Niš, Zaječar and Čačak¹. All of the buildings are shaped in style of conservative academism in accordance with the German theory (NESTORVIĆ 1964: 316), i.e. they are designed in the style that serves its function. Hospital pavilions present normative solution, in which the absence of decorativeness and shallow forms emphasized a utilitarian character. The first design for hospital pavilions architect Nestorović made for Children's Hospital in Belgrade (1898) modelled on the hospital in Budapest (NEDIĆ 1984: 101–106). The building was not implemented, but based on preserved sketches (PETROVIĆ 1899) it is noticed that hospital pavilions in Niš, Čačak and Zaječar are just repeated standard model adapted by size of the hospital. The main hospital pavilions are simple cubes with slightly emphasized five-piece division of the façade. Projections slightly come out of a façade, while the building monotony is broken by stylized rustic on corners. The central projection is emphasized with topped attic with balusters. The reduced decoration dominates on buildings. Secondary hospital buildings are smaller, symmetrical façade buildings with four-gabled roof. Almost all hospitals in Serbia in the first decade of the twentieth century were designed according to the same pattern (fig. 2).

¹ Designs for the hospital buildings in Niš, Zaječar and Čačak were finished before 1905, as Nestorović stated that in memorial book on the occasion of the opening the University, but they were built between 1908–1910, although there are concerns about attribution of the building in Čačak.



Fig. 2. The facade of the registration office and clinic, The project for the Children's Hospital in Belgrade in 1898 (illustration from the publication Nicholas J. Petrovic, Children's Hospital, the letters of John V. Petrovic physician, Belgrade: Publishing company Svetozar Nikolic, 1899)

Visit to the World Exhibition in Paris in 1900, and cooperation with Andra Stevanović had a crucial influence on creativity of architect Nestorović. The first joint project of two architects was competition for the building “Uprava fondova” in Belgrade in 1901, which won first place. Although the façade was designed in the style of Renaissance (KADIJEVIĆ 2007: 173) evident is better division of the masses on façade (KADIJEVIĆ 2005: 324; BOJANIĆ 2009), less emphasized building horizontality and evident is freely resolution of details by introduction of pseudo-baroque decoration. Symmetrical base in the form of Cyrillic letter “S”, position of monumental stairs and the usual distribution of rooms do not deviate from the rules of academism, however, there is a



Fig. 3. Building “Uprava fondova” in 1920 (Archive of Institute for Protection of Cultural Monuments of city of Belgrade)

substantial shift in interior processing and materialization. Materialization of the façade made of ceramic tiles presents initial attempt to introduce the new Art Nouveau style. After they won the competition, Nestorović further elaborated the project by himself². In interior it is noticeable that there is much more freedom in selection of new materials and Art Nouveau decoration (fig. 3).

After “Uprava fondova” project Nestorović further deepens the Art Nouveau approach that not only included external façade finishing or fenestration, but also the use of new structural solutions, freer organization of the interior, and interior design by the principle of total design. For certain buildings Nestorović, as an excellent draftsman, also drew metal details (RADOVANOVIĆ 1986: 283–315), so the elements of wrought iron and carpentry were always in accordance with the design of the building. Design cooperation with Andra Stevanović lasted until the First World War. Together they designed Belgrade Cooperative Building (1905–1907), in which they also made the courtyard building in 1908, Vračar Cooperative Building (1905), then the reconstruction project for the building “Kreditna Zadruga” on the King’s Square (1912), project for addition to the hotel “Serbian King” (1912), as well as several residential buildings: Voja Marković’s House (1903)³ and Merchant Stamenković’s House (1905) for which Stevanović made solution for the roof construction (NESTOROVIĆ 1975: 83). A comparative analysis of independent projects of Nikola Nestorović and projects that Andra Stevanović was working in cooperation with other architects, it can be concluded that Stevanović influence was in freer, richer use of pseudo-baroque decoration under the influence of the French Art Nouveau, that is grading on façade from entrance portal via the central projection all the way to the concluding detail on the attic. Hierarchically composed rich plastic decorations Nestorović and Stevanović use for the first time on façade on the Voja Marković’s House.

In the period after 1908, the creativity of Nikola Nestorović continued in parallel flows: on one side are the projects for Ministry of Construction that worked in the spirit of extremely conservative academicism, while on the other side are the projects where he explored new artistic possibilities of the Secession. These tendencies are initially found through small deviations from strict rules of academism and free solution to the interior, but in the years from 1905 to 1913 it became evident that he turned toward to the Secession style. Private investors were the followers of the new style, almost without exception. Reasons for susceptibility of wealthy middle-class for new style should be sought in proving education and modernity.

More clear commitment toward the new style is seen in Nestorović works after the project for Merchant Stamenković’s House, on which he used the Vienna Secession for the first time. Building façades are moved away from academism canons with new relation of the façade surface and the window apertures, by use of polychrome on the façade with glazed tiles and the Secession decorative repertoire. Underlined is the building’s verticality, and main cornice is completely lost (fig. 4).

Returning to the academism can be observed once more on the sketch for the competition for Monopoly Administration Building (1908), which he designed together with Dragutin Đorđević. Concept design, which won second place in the competition, is the interesting example of

² According to the statement of Dr. Miloje Vasić, grandson of Nikola Nestorović.

³ Mr. Miloš Jurišić indicated the dating issue.



Fig. 4. Merchants Stamenković house – “Building with green tiles” (Archive of Institute for Protection of Cultural Monuments of city of Belgrade)

architects wavering between the investors and their own desire. Academism still dominated in the construction of state institutions buildings but the following was written in the propositions: *Style is free, preferred is the utilization of Serbian motifs* (MASLAĆ 1909: 96–98). Both authors were in the international movement in Serbian architecture and for Đorđević it is characteristic unshakeable foothold in academism. Monumental facility which incorporates whole block in Kneza Miloša Street, is conceived in the spirit of academism with delicate influences of the new elements, such as rounded building corners, that are also building’s entrance. Although the main façade is divided with classical five-piece division on semi-circular entrances, it is noticeable more building freedom through emphasized verticality. The Secession decoration is most impressive on the attic. The end details over each side of the projection are domes on high tambours. Domes on square plan have elements that can be interpreted as Serbian motifs, but their position, proportion and decorative elements do not contribute to the visual unity of the building.

In further independent projects, Nestorović turns toward the Vienna Secession, with underlined verticality, reduced decoration, use of macaroon on attic and strict graphical solution of façades as on Petar Torbarević’s House (1911) and Nikola Nikolić’s House (1912). At

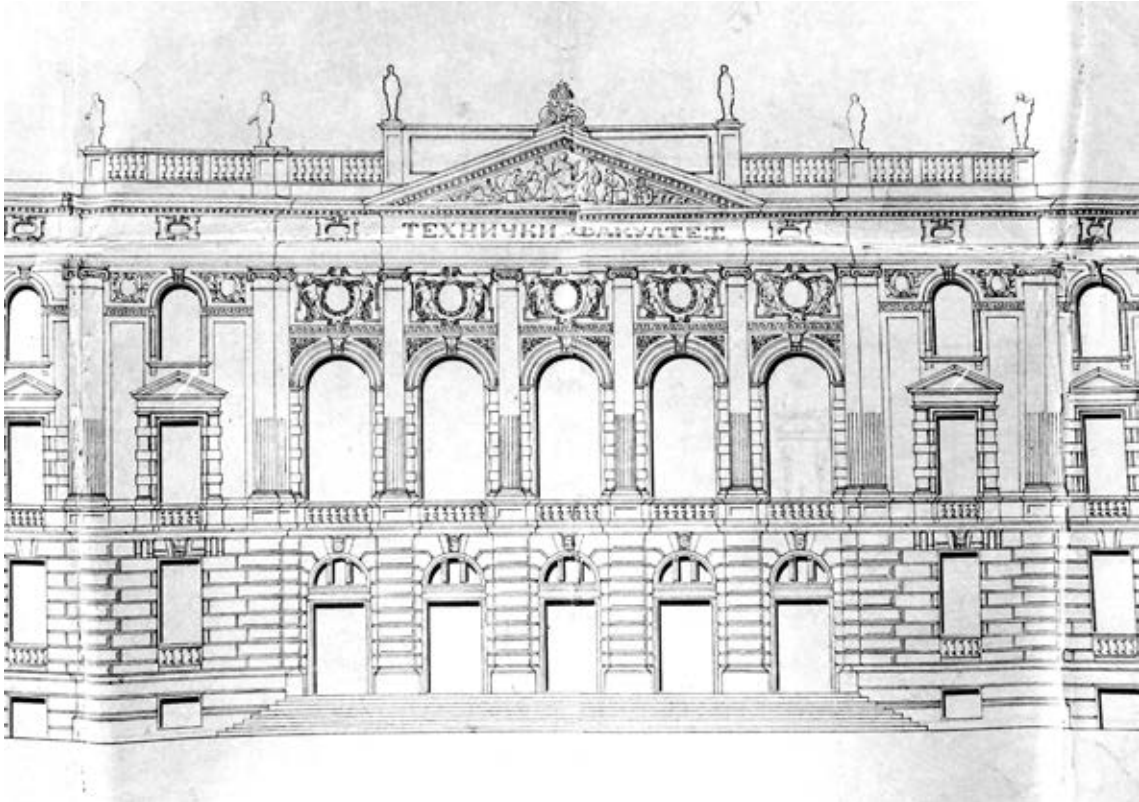


Fig. 5. Detail of the facade of the Technical University of Belgrade (Yugoslavia Archive, fund MG 62, 1471)

the same time, projects that he worked in cooperation with Stevanović kept direction that was set with Voja Marković's House, i.e. in the French decorative academism style.

A further step in the Secession designing approach Nestorović made with projects for "Sanatorium Vračar" (1910) and "Učiteljski dom" (1911). The pre-war opus ends with project for the N. Boskovic Bank building that was designed in 1913 but was build after the war. On this project evident is the complete abandonment of academism ideals with complete application of the Secession decorative repertoire which was very close to Mannerism.

The end of the First World War in Serbia despite enormous destruction brought also a substantial social change. The state was not mononational any more; area multiplied and Belgrade became the main administrative centre of the newly established Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. Lack of residential area caused by wartime destruction and huge influx of population required a rapid house building. The most intensive construction was in the period from 1920–1923. Today it is known that in the first decade after the war in Belgrade, at least fourteen residential buildings were constructed on the Nestorović projects, and also two warehouse, one on bank of the Sava River for the Serbian-French Bank (1921), and the other on bank of the Danube for the N. Bošković Bank (1923–1925) (fig. 5).

Post-academism as the desirable state style dominates in the architecture of Belgrade and Serbia in the first inter-war decade (KADIJEVIĆ 2005: 354). The Secession lost its foothold in middle class, and is experienced as bourgeois art and tendency towards kitsch, so designs and even finished façades are reworked in the spirit of post-academism or later modernism.⁴ Either from rapid building or due to professional fatigue in the pre-war generation of architects (KADIJEVIĆ 1997: 191), in Nestorović projects for residential buildings evident is the routine designing approach. Researches in the field of new spatial and decorative possibilities are reduced. The repertoire of applied plastic, composition of the arrangement of masses got typical character, and is subject to rapid, low cost building. It was clear that investors needed as low investments as possible with the maximum utilization of space. The investors need to use building as presentation of social position is changed with the need for profit, so they mostly built buildings for rent. Projects that Nestorović designed for private investors oscillate between post-academism and post-Secession, except that Nestorović intimately remained more attached to the Secession. Commitment to one or another style depended on the investors wishes as indicated by preserved façade project for David Alkalaj's House in 11, Kneza Lazara Street (1922)⁵. The façade was designed in the post-Secession style but it was built after the subsequent sketch in the style of post-academism. However, none of projects done in the post-Secession or post-academism stylistically do not parry the projects from the pre-war period.

In the pre-war period Nestorović worked on two big public buildings projects. Together with Dragutin Đorđević he designed the University Library (1919), a with Branko Tanazević the Faculty of Engineering Building (1925–1926). Both buildings are in the style of post-academism that dominated in the Serbian profane architecture. In the building reports for University Library, that were arriving in the Carnegie Foundation in New York⁶ it was stated that the façades are composed in the style of the Renaissance to fit with other university facilities (AKUND 2011: 14). Since the reports are created between 1919–1920 and that the University Library is the first building that was built in the area that was planned for the university centre, it can be concluded that there was clear commitment to design the whole complex in the style of post-academism. For the library building Nestorović used the restraint Renaissance with neo-classicistic entrance portico, not typical for him, but that has its symbolic role in the enlightenment character of the building. Lightness and harmony in proportions of the University Library main façade was not repeated on the Faculty of Engineering Building that was built as Central European higher education facilities type and in the impersonal conservative post-academism style (KADIJEVIĆ 2005: 354). The construction lasted until 1935, when modernism considerably penetrated, so the project was criticized as anachronistic (KADIJEVIĆ 2005: 367).

Influence of the state dictated architecture is obvious on the project for the Ministry of Agriculture and Waterworks Building. In the spring of 1921, the Ministry of Agriculture and Waterworks hired Nikola Nestorović for design of the new building. The design was finished and submitted at the end of June of the same year. Arrangement of the building in the shape

⁴ The same destiny had the façade of the N. Bosković Bank building, 1, Dragoslava Jovanovića Street, which was completed after the First World War, and was modernized after the Đorđe Đorđević's design in 1939/1940 and processed to serve as an office building for the Putnik travel agency (BORIĆ 2004: 134).

⁵ IAB 8–9–1923.

⁶ Building of the University Library was financed by the Carnegie Foundation.

of the letter “P” was in the concept of academic structure, with elevated plan which is by horizontal cornice separated from other floors and classical five-piece division of the façade. However, building exudes with more modern approach due to emphasized verticality, by use of semi-circular pilasters that extend along the whole height of the building and large glass surfaces as three-leaf windows that cover the whole trave surface. Excellent proportions and large glass surfaces reduce the weight of monumentally conceived building. However, also the Ministry of Forestry and Mining needed the new building that should be built on the plot next to the Ministry of Agriculture and Waterworks Building⁷. In order to provide the stylistic uniqueness of the buildings line, it was decided that designs for both buildings should be integrated. Competition for the new Ministry of Forestry and Mining Building was announced in 1922, and conceived the building that should merge on Nestorović project. Design of Dragiša Brašovan won the competition. He repeated Nestorović plan solution, but redesigned the façade on both buildings in reduced Byzantine style. Further elaboration of final design is given to Nestorović and Brašovan, so entire façade received monumental Byzantine character. In time of building construction in 1926, Ministry of Construction worked out the creation of a new façade design in the style of post-academism. Façades and interior processing of the building are constructed on Nikola Krasnov design, head of the architectural department in the Ministry of Construction. On this example it can be observed to which level social awareness observed the designing as prevailing, seasonal, fashionable lining, and not as artistic author’s expression.

The creativity of Nikola Nestorović enriched Serbian architecture with buildings of exceptional aesthetic values, but it could be said that the largest contribution is achieved in the contemporary free approach to design that paved the way for author’s interpretations of academism and Secession in Serbia. Deeper research of Nikola Nestorović creativity will create the basis for determining influence and significance of the Secession for further development of architecture in Serbia.

LITERATURE

- АКУНД, Надин. „Делатност Карнегијевих задужбина на Балкану после Првог светског рата: Универзитетска библиотека у Београду, 1919–1926“. *Инфоџека* бр. 1. година XII (*Akhund, Nadine. „The work of the Carnegie Endowment in the Balkans after World War One The University Library of Belgrade, 1919–1926“*. *Infotheca no1 year XII*) (август 2011): 3–23.
- ВОЈАНИЋ, Војан. „Jedan vek palate Uprave fondova.“ *DaNS* br. 67 (2009): 58–61.
- БОРИЋ, Тијана. *Теразије. Урбанистички и архитектонски развој*. Београд: Златоусти (*Borić, Tijana. Terazije. Urban and architectural development, Belgrade: Zlatousti*), 2004.
- ЗАМОЛО-ЂУРИЋ, Дивна. „Стогодишњица рођења архитекте Николе Несторовић.“ *Браничево (Zamolo-Đurić, Divna. “One hundred years of birth of architect Nikola Nestorović” Braničevo)* Свеска 5/6 (1968): 35–38.
- ЗАМОЛО-ЂУРИЋ, Дивна. *Из архиве грађевинског одбора*. Београд: Музеј града Београда (*Zamolo-Đurić, Divna. From Archive of Building board. Belgrade, City Museum*), 1980.
- ЗАМОЛО-ЂУРИЋ, Дивна. *Грађевински Београда 1815–1914*. Друго измењено издање, предговор Александар Кадијевић. Београд: Музеј града Београда (*Zamolo-Đurić, Divna. Belgrade Architects between 1815 and 1914. Belgrade City Museum*), 2009.

⁷ The design and construction documentation about the Ministry of Agriculture and Waterworks Buildings and the Ministry of Forestry and Mining, is located in Archives of Yugoslavia, Ministry of Construction holdings.

- ЈОВАНОВИЋ, Миодраг, Милош Јуришић. *Сецесија у београдској архитектури*. Каталог изложбе фотографија Милоша Јуришића. Аутор каталожког дела Снежана Тошева. Београд: Музеј науке и технике. Српска академија наука и уметности (*Jovanović, Miodrag, Jurišić Miloš. Secession style on the façades of Belgrade: exhibition of photographs by Miloš Jurišić. Author of the catalogue part Snežana Toševa. Beograd: Muzej nauke i tehnike: Srpska Akademija nauka i umetnosti*), 2008.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Један век изражења националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*. Београд: Грађевинска књига (*Kadijević, Aleksandar. The one century of a national style searching in Serbian architecture (the middle of the 19th century – middle of the 20th century)*), Beograd: Građevinska knjiga), 1997.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Два тока српског архитектонског Ар-Нувоа, интернационални и национални.“ *Наслеђе* (*Kadijević, Aleksandar. “Two courses of the Serbian architectural Art Nouveau: international and national“ Heritage, Belgrade*), бр. V (2004): 53–70.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Естетика архитектуре академизма XIX–XX век*. Београд: Грађевинска књига (*Kadijević, Aleksandar. Aesthetics of architectural Academicism (19th and 20th Century)*), Belgrade: Građevinska knjiga), 2005.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „О стилу београдске палате Управе фондова и његовим историографским тумачењима.“ *Годишњак зграда Београда* (*Kadijević, Aleksandar. „On the style of the Mortgage Bank building in Belgrade and its historiographic interpretations“ Belgrade City Museum Annual*) књ. LIV (2007): 173–196.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. *Уметност и национална идеја у XIX веку*. Београд: Звод за уџбенике и наставна средства (*Makuljević, Nenad. Art and national idea in 19th century, Belgrade: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva*), 2006
- МАНЕВИЋ, Зоран. „Променљиви идеали српских архитеката у 19. веку.“ *ИАУС Саопштења* (*Manević, Zoran. “Changeable ideals of Serbian architects in 19th century” IAUS Communications, no 2, Belgrade*) бр. 2 (1969): 57–63.
- МАНЕВИЋ, Z. *Novija srpska arhitektura, Jugoslovenska umetnost XX veka, Srpska arhitektura 1900–1970*, Beograd: Muzej savremene umetnosti 1972, 7–38.
- МАНЕВИЋ, Зоран (ур.). *Лексикон српских архитеката XIX и XX века*. Београд: Клуб архитеката; Грађевинска књига (*Manević, Zoran (ed.). Thesaurus of Serbian architects in 19th and 20th century*), 1999: 139–140.
- МАСЛАЋ, Драгутин. „Скице за зграду монополске управе.“ *Српски технички лист* (*Maslač, Dragutin. “Sketches for Monopoly Administration Building”*, Srpski tehnički list), бр. 13, 14, 15, 16 (1909): 96–98, 104–106, 113–115, 121–123.
- НЕДИЋ, Светлана. „Дечија болница – неостварени пројекат арх. Николе Несторовића.“ *Годишњак зграда Београда* (*Nedić, Svetlana. “Children hospital – unrealized project of architect Nikola Nestorović” Belgrade City Museum Annual*) књ. XXXI (1984): 101–106.
- НЕСТОРОВИЋ, Богдан. *Архитектура новог века*. Београд: Научна књига (*Nestorović, Bogdan. Architecture of the new age. Beograd: Naučna knjiga*), 1964.
- НЕСТОРОВИЋ, Богдан. „Београдски архитекти Андра Стевановић и Никола Несторовић.“ *Годишњак зграда Београда* (*Nestorović, Bogdan. „Belgrade architects Andra Stevanović and Nikola Nestorović, Belgrade City Museum Annual*) књ. XXIII (1975): 173–186.
- НЕСТОРОВИЋ, Богдан. *Архитектура Србије у XIX веку*. Уредник Владимир Анђелковић. Београд: Арт Прес (*Nestorović, Bogdan. Architecture in Serbia in 19th century. ed. Vladimir Anđelković. Beograd: Art Press*), 2006.
- ПЕТРОВИЋ, Никола Ј. *Дечија болница, с њимима Јована В. Петровића свршеног медицинара*. Београд: Штампарија Светозара Николића Обилићев Венац (*Petrović J. Nikola. Children’s hospital, with letters of Jovan V. Petrovića graduated medical student, Beograd: Štamparija Svetozara Nikolića Obilićev Venac*) бр. 2, 1899.
- РАДОВАНОВИЋ, Дејан. „Сецесијске ковине на фасадама Београда.“ *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* (*Radovanović, Dejan. “Secessionist Cast iron work at the façades of Belgrade.” Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti XXII (Novi Sad)*) XXII (1986): 283–315.
- СТОЈАНОВИЋ, Светозар. *Српски неимар* (*Stojanović, Svetozar. The Serbian builder* (Belgrade). Београд 1912.
- ШКАЛАМЕРА, Жељко. „Сецесија у архитектури Београда 1900–1914.“ *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* (*Škalamera, Željko. “Secession in architecture of Belgrade, 1900–1914” Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti, (Novi Sad)*) бр. 3 (1967): 313–340.
- ШКАЛАМЕРА, Жељко. „Сецесија у Српској архитектури.“ *Зборник Народног музеја* (*Škalamera Željko. “Secession in Serbian architecture” Zbornik Narodnog muzeja*) XII–2 (1985): 7–13.

Марина Павловић

ГРАДИТЕЉСКА ДЕЛАТНОСТ НИКОЛЕ НЕСТОРОВИЋА ИЗМЕЂУ
КОНЗЕРВАТИВНОГ АКАДЕМИЗМА И СЕЦЕСИЈСКЕ РЕФОРМЕ

Резиме

Архитектуру у Србији са краја деветнаестог и почетка двадесетог века обележила је генерација домаћих архитеката који су се школовали у иностранству, упијајући претежно утицај академизма. Један од најплоднијих био је Никола Несторовић (1868–1957). Упркос значају његов рад у српској историографији није био предмет темељног монографског разматрања. Никола Несторовић је на територији Србије извео више од четрдесет објеката од којих је данас сачувано око тридесет.

Са упориштем у академизму, био је један од носилаца новог духа сецесије у Србији. У развоју српске архитектуре смењивање доминације академизма, националног стила и сецесије је било карактеристично за крај деветнаестог и почетак двадесетог века. Примена различитих стилова и њихово комбиновање присутно је у стваралаштву већине српских архитеката у овом периоду.

Пројектантску делатност архитеката Несторовић започео је у Министарству грађевина. Током рада у Министарству грађевина пројектовао је репрезентативна здања у Крагујевцу и Крушевцу, потом средња начелства у Рековцу и Бабушници, царинарницу у Забрежју, Дом Милоша Великог у Горњем Милановцу, као и болнице у Нишу, Зајечару и Чачку. Сви објекти су обликовани у стилу конзервативног академизма у духу који одговара намени. Посета Светској изложби у Паризу 1900. године, као и сарадња са Андром Стевановићем, имала је пресудан утицај на стваралаштво архитекте Несторовића. Пројекти које ради у сарадњи са Стевановићем су знатно слободније компоновани са применом богатије декоративне пластике у стилу француског декоративног академизма. У периоду до 1908. године, стваралаштво Николе Несторовића одвија се паралелним токовима: с једне стране су пројекти за Министарство грађевина које ради у духу крајње конзервативног академизма, док су на другој страни пројекти на којима истражује нове уметничке могућности које пружа сецесија. У самосталним пројектима који су уследили Несторовић се окреће више бечкој сецесији, са наглашеном вертикалношћу, сведеном декорацијом, применом маскерона на атици и строгом графичком решавању фасадних платана. Први светски рат прекида даљи развој у правцу сецесије. Постакадемизам као државно пожељни стил доминира архитектуром Београда и Србије у првој међуратној деценији. Сецесија губи своје упориште у грађанском слоју, тако да иако је Несторовић интимно остао више везан за сецесију, пројекти за приватне инвеститоре осцилују између постакадемизма и постсецесије. У међуратном периоду Несторовић ради два велика пројекта јавних грађевина. Са Драгутином Ђорђевићем пројектује Универзитетску библиотеку (1919), а са Бранком Таназевићем зграду Техничког факултета (1925–1926). Оба објекта су у духу конзервативног постакадемизма. Ни пројекти рађени у духу постсецесије а ни постакадемизма стилски не парирају делима из предратног периода.

Дубља анализа градитељског опуса Николе Несторовића, истраживање особености архитектонских детаља и целине, као и међуодноса објеката, омогућило би сагледавање и тумачење архитектуре Николе Несторовића као особеног уметничког израза и пружило би основу за позиционирање његовог дела у склопу развоја сецесије у Србији.

DAVID S. BATHORY

Bathory International, LLC Somerville, NJ USA
bathoryint@live.com
and

NENAD LAJBENŠPERGER

Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia, Belgrade Serbia
Оригинални научни рад / Original scientific paper
lajben@yahoo.com

The Collective Mind in Design and Relational Dynamics

ABSTRACT: Memorials are an example of the universal expression of Jungian archetypes. Within Jungian theory the collective unconscious is a concept for a shared memory of significant events that have been experienced by a group or culture in the past. Memorial architecture illustrates archetypes and a culture's collective unconscious. Two examples of Serbian memorials to the fallen soldiers in the Balkan wars and World War I are described as examples of archetypal influences and the collective unconscious. Neuropsychology has discovered structural alterations in brain structure and function due to trauma. By exploring the relationship between universal memorial concepts (their archetypal foundation) and how memory is encoded during trauma, evidence of Jung's collective unconscious may be uncovered. Relational dynamics defines universal factors found between drives and strategies that exist in human interactions. By determining the best strategy to reach as many people's collective unconscious, memorial design can provide greater healing to a larger population.

KEY WORDS: Memorials, Neuropsychology, Collective Unconscious, Balkan Wars, World War I, Memory, Culture, Relational Dynamics.

OVERVIEW

How are similarities in design and art generated? Cultural influences, birth order, genetics, personal and collective histories, family dynamics have all been examined as part of the influencing factors in how we (as human beings) connect. Music, painting, sculpture, dance, theatre, design in architecture, lighting, colors and visual patterns all reach our humanity, regardless of our ethnicity or nationality. Symbols and their universal patterns have been studied in social psychology and described as centralized themes or archetypes (JUNG 1916 (reprinted 2002); 1968). But how do these themes emerge into categories where we recognized their similarities and their differences? Neurologically, human brains process information in a similar manner, despite our backgrounds. We take in sensory information and process millions of bits of information every second, decoding these bits into sounds, shapes, colors and

interpreting them into objects, pairing them with memories and emotions. Our sensory organs and the areas of our brains that are responsible for decoding the information and transcribing it into our perceptions function first as relay stations of information and additional processing of this information occurs in various portions of our brains. The cerebral cortex consists of networks of neurons that interface to connect and create pathways for information. When we look at a book, we first identify the object and then associate memories and emotions to the object. The pathways of memory and emotion are not stored in the cortex but lie in deeper and evolutionarily older parts of the brain. These older and less sophisticated portions of our brains are centralized pathways for survival. The taxon system consists largely of the hypothalamus, hippocampus, and septum. These areas regulate hormones, sleep, hunger and rage. The taxon system also becomes the primary system of activation when humans are threatened or in danger. These older brain centers override the cortex and interface with the spinal cord for quicker response and ultimately survival (CANNON 1914). When we connect emotionally or empathetically to a piece of art, it appears these same more ancient brain structures are activated. If we concede that there are universal connections and patterns that are acknowledged throughout the world, is it possible that these ancient brain structures hold what Jung called the collective unconscious? Physics states that matter cannot be created or destroyed. Does the energy, then in the chemo-electrical impulses of neurons hold memory greater than our own as individuals? In limiting the exploration of this topic to the design of memorials— universal art forms that symbolize significant events (either loss or gain), we will begin to explore the collective unconscious, the embeddedness of culture, and the commonalities of humanity.

MEMORY AND TRAUMA

Neuropsychology of Memory

Cannon (1914) determined the neurobiological pathways related to stress and their neurochemical basis. Janet (1925) eloquently described the psychological complex of trauma, displayed by countless victims he treated from abuse victims and battle fatigue. He noted that dissociation was a key factor in their presentation, in addition to these individuals having been functional in their daily lives prior to the traumatic event. Of the populations treated within psychiatry facilities post World War I, few were considered to fully recover; trauma victims were the exception. Pavlov (1927) furthered neuropsychological research, when he was able to define conditioning and reflexes. Maier and Seligman's (1976) experiments with dogs and shock, lead to the theory of learned helplessness that has been applied to both depression and post-traumatic stress disorder. Van der Kolk's (1987) work on psychological trauma combined knowledge in the field of trauma for over 50 years and created a model for explaining the neurobiological foundation and effects of trauma on the human brain and body. Perry explored the biological changes within the brains of children exposed to trauma and noted there were physical changes in structure and neurotransmitter function (PERRY 1993). Bathory explored the psychological, neuro-biological and developmental consequences of trauma in children who were exposed to the murder of a parent (BATHORY 1993), and proposed a novel theory that incorporated trauma studies through history as well as developmental models that were being explored by Rutter and Lann (1988). Subsequent studies have demonstrated organic brain

alterations due to stress (JACKOWSKI, DE ARAUJO, DE LACERDA, MARI, & KAUFMAN 2009; NITSCHKE, et al. 2009; SHACKMAN, McMANAMIN, MAXWELL, GREISCHAR, & DAVIDSON 2009; ARNSTEN 2009).

Since this time, work in psychological trauma has focused on re-fining theory and a more detailed understanding of the neurochemical changes related largely to pharmaceutical interventions. Previous research, in this area, has focused on the role of norepinephrine (NE) and primarily disregarded the influence of dopamine (DA). Kaplan and Saddock (2009) and Gelder, Mayou and Geddes (2009) provide clinical data and warn against the use of dopaminergic pharmaceutical agents, such as antipsychotics because they can create psychosis in people with post-traumatic stress disorder. Pharmaceuticals used for the treatment of depression and target serotonin (5HT) and/or NE are ineffectual in the treatment of post-traumatic stress disorder (PTSD). Anti-anxiety agents have also been largely ineffective in treating PTSD. This clinical data points to the potential benefits of exploring other pharmaceutical and treatment alternatives such as: environment, diet and the use of DA enhancing medications.

The Neurobiological, Developmental, and Psychological Substrates of Trauma:

The two major neurotransmitters associated with the fight or flight response, NE, and dopamine NE have a symbiotic relationship. NE is primarily an activating neurotransmitter within the body, in response to trauma yielding a heightened response. 5HT is associated to a higher degree with affective disturbances, and there is some overlap with NE. DA is predominantly tied with deactivation and regulation of the body (sleep, anger, and its' role in mood was addressed in the early 1950's).

When NE increase, normal cognition ceases, processing in the frontal lobes (where executive functioning, or complex decisions are made, and emotions are integrated into decision) is halted and more rudimentary pathways are used for responses (SHACKMAN, McMANAMIN, MAXWELL, GREISCHAR, & DAVIDSON 2009; VAN DER KOLK, ROTH, PELCOVITZ, & SUNDAY 2005; RUTTER, TUMA, & LANN 1988). The taxon system (within the hippocampal and hypothalamic tracks), a part of the brain that is formed in early development is activated. This activation results in the body's ability to respond more efficiently and process sensory information at a quicker rate of speed. Faced with a threat, this system allows the body to maximize its potential for survival at the cost of burning vast amount of energy and neurochemicals and the body enters into a fight or flight response (CANNON 1914). Table 1 describes the roles of these major neurotransmitters and their involvement with memory and cognition.

The ancient pathways of the mid brain, called the Taxon and Locale Systems, share space in the hippocampus and hypothalamic regions and develop earlier than normal adult memory and decision making processes. The Taxon System is involved in sensory memories and stores information as smells, tastes, touch, sounds, and images. At about the age of four, the Locale System begins to develop (storing memories in space, time, and eventually by sequence) and is usually fully mature by puberty. In addition to accessing memory (stored in the Taxon or Locale Systems), the hypothalamic and hippocampal areas also access areas responsible for rage (septum), autonomic reflexes for stopping blood flow to things like digestion and returning energy to the limbs for the ability to fight or flee by releasing or retaining neurotransmitters (VAN DER KOLK 1987; VAN DER KOLK, ROTH, PELCOVITZ, & SUNDAY 2005).

TABLE 1: MAJOR NEUROTRANSMITTERS RELATED TO PSYCHOLOGICAL TRAUMA AND THEIR ROLES IN MEMORY AND COGNITION. FROM (BATHORY 2013A)

	Dopamine (DA)	Serotonin (5HT)	Norepinephrine (NE)
Memory	Sensory Motor memory Sensory Account of event Proprioception (Location in Space) Locomotion (movement) Sequencing (in time)	Affective Memory Feelings associated with events or triggers Sequencing of events allowing a narrative account of the trauma	Arousal Memory Immediate proprioception Immediate locomotion
Cognition	Where Memory Arousal & affect interface Dissociation Attention Hypervigilance Intrusive recollections Flashbacks Recurring Nightmares	Preoccupations & intrusive thoughts Processing of feelings (guilt, self-reflection, responsibility) Cognitive increases or decreases, or slowing of thoughts Narrative account of event & feelings	Distortion of time Fight or Flight Cortical inhibition or flooding thoughts Hypervigilance Dissociation Attention Use of Taxon System Bypass of normal Sensory Motor Information & retrieval
Affect	Irritability Rage & explosive outbursts	Labile moods Profound emotions Emotions associated with event	Loss of interests, pleasures or obsession Anxiety Rage & explosive outbursts
Physical	Psychomotor retardation Appetite Disturbances Sleep deregulation & nightmares Hormone & Endocrine deregulation Long term hypervigilance	Appetite disturbances Insomnia (due to intrusive thoughts) Hormone & Endocrine deregulation Changes in eye contact, energy level	Immediate fight or flight response (↑ HR, ↑ BP, ↑ Respirations, anxiety, startle response, ↑ peripheral & sympathetic tone response (shutdown of non-essential functions), dilation of pupils, eventual resetting of CNS

The human face is the first image recognized by infants. Infants can perceive emotional reactions in others when viewing the other’s eyes. Color is the first neurologically based means for differentiation, in shades of greys, black, white and red. Shape is the second means of demarcation used and developed within the human brain. When memorials connect universally, they are usually uncomplicated forms, with a centralized image or concept; they activate our sensory experiences by dominating our perception. They bring their message to the observer in the simplest manner. Since the oldest parts of our brains form first, and are also connected to our response to trauma, when activated these areas have the highest likelihood of containing memories imprinted from our ancestry. People, who are unable to imprint universal experiences into their brain structures, are less likely to survive over time. For example, when primitive man was faced with a dangerous animal, those who were able to recognize the danger earlier were more likely to survive. Sounds made by rattlesnakes create fear in everyone, although some people have never been exposed to this sound before and do not know it is a dangerous snake. People can learn to overcome this fear, but it is inherit in our genetic memories. The human body uses these emergency feedback systems to survive, but after a trauma has ended the continued activation of these systems does not stop. When people experience memorials powerful memories and affect can be evoked due to reactivation of these neuro-biological substrates and stimulation of the mid-brain. Overriding a traumatic response

can be done by creating new distractors, adding more complex modalities to distinguish what is present (multi-media), or by processing the information through the cerebral cortex and changing it from a reactive to a reflective process. Some of the commonly used modalities for the treatment of trauma such as EMDR (SILVER & ROGERS 2002) rely on the use of tricking the brain to shut off reactions, by creating non-threatening distractors. Since the ability to form and differentiate abstract concepts is usually not fully developed until adolescence, processing perceived threatening sensory information from reflex and reaction to understanding is difficult for children.

Memorials, Patterns and the Collective Unconscious:

Memorials cross languages, and speak to us in a universal tongue. Memorials can be recognized by others even when they may not be fully comprehended. In the designs and concepts we create connections and ties. Memorials and works of art are able to draw people into their universal commonalities. These commonalities can be described as part of our collective unconscious, as termed by C G Jung (1968); or a communal history of memories stored in all of us. Unlike fixed or static pieces of time that are merely captured, the concepts found in memorials continue to be in the forefront of our consciousness. Archetypes, or universal symbolic concepts, are expressed in memorials in their formation, design, and impact on the observer. These themes span time and cultures and are ways by which humans connect. Relationships are not only with people but are formed with significant concepts and memories.

An example of the expression of archetypal and symbolic memories, are found within trauma studies. Flashbacks, or intrusive memories, of psychologically traumatic events do not occur for things that are insignificant. Massive traumas that occur in wars, natural disasters are often etched in memory for generations and may become part of our collective unconscious (TRUMBULL 1957; VITOŠEVIĆ 2002; FONER 2008; CELIK 2012), just as incredible achievements and ideals. We capture the most salient impression from these people, concepts or events and strive to pass them on in every form of communication: language (written or spoken), art, music, dance, storytelling, architecture, design, theater, film, foods and scents and physical experiences. These experiences, and artistic forms of communication, connect the message, symbol, or archetype to our own memory and sensory systems. This sensory information is then able to interface with the taxon system of our brains and also connect with memories of personal major life events and trauma, eventually tying our personal memories to our internal collective unconscious. When someone can gaze, or contemplate a memorial, and it evokes more than a personal memory, but a deeper emotional response, feeling, or connection; the artist has somehow joined the collective unconscious, or brought the archetypal images of the past into the present, for the observer.

Within these archetypal concepts we begin to be drawn to common symbols not only in abstract concepts or values, but in physical form. Repetitive patterns of form can be found in memorial art- images of people, events, looking outward, weight and thickness, void or placement in space, the use of words. Other sensory experiences such as color, sounds, touch and smell can augment or attenuate these experiences but are usually not the predominating force; they can provide the ability to mitigate further trauma if implemented thoughtfully. Table 2 provides examples of archetypes found in the collective unconscious and the central themes of these archetypes. Many memorials induce more than one archetype, such as hero/

warrior, martyr and death, anti-hero, death and teacher/guide, martyr, mystic and death, their common theme of death actually symbolizes loss, the past and rebirth into future generations. People and events that are chosen for memorials are done so to create physical forms of the collective unconscious.

TABLE 2: EXAMPLES OF ARCHETYPES OF THE COLLECTIVE UNCONSCIOUS FOUND IN MEMORIALS

Archetype	Representation
Hero/Warrior	Father, protector, defender
Anti-Hero	Respect of differences, shadow side (hidden desires, wishes)
Martyr	Sacrifice of self for others or cause
Mystic	Sharing of vision, ideas, invention
Fertility/Life	Mother, cycles of life, birth, hope
Death	Loss of future, tie to past, rebirth
Teacher/Guide	Sharing knowledge and exploration

Memorials to the Fallen Soldier Balkan War and World War I:

Through two Serbian memorials we will describe archetypes of the collective unconscious found in monuments.



Picture 1
Monument to the fallen warriors in Balkan wars and World War I (photography Srdjan Kulpinac)

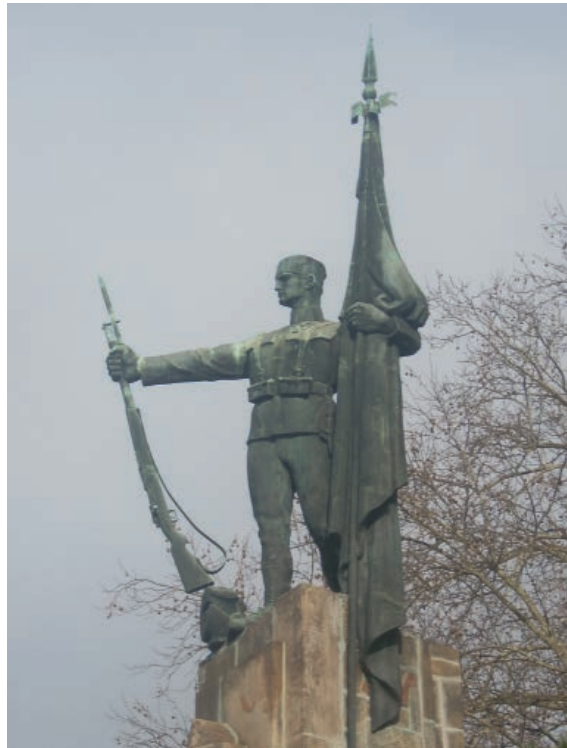


Picture 2
Figure of soldier on the Monument to the fallen warriors in Balkan wars and World War I (photography Srdjan Kulpinac)

In the center of Mladenovac stands the Monument to the fallen warriors of the Balkan Wars and World War I (1912–1918). An official ceremony of opening was held on October 24th 1926. in front of several thousand citizens and former warriors. It was attended by King Alexander I, Serbian patriarch Dimitrije and Rudolph Archibald Reiss, a great friend of Serbian people. Artist of the monument Mihailo Milovanović, was the academic painter and sculptor. The monument is 6 m tall and consists of a pedestal and figure of the soldier. The pedestal has three parts. The bottom part is decorated with the patterns that remind on rugs from Šumadija. The second part contains commemorative plaques, which are set between decorative columns. On the front plaque are verses by Mihailo Milovanović, while plaques on the lateral sides have 73 names of fallen soldiers carved in them. On the front of the third part is the Serbian coat of arms, which consists of four S letters, and a two headed eagle and crown. Around the coat of arms are written the first and last years of wars – “1912” and “1918”, and underneath the text “For freedom and unification. For the pride and glory” (“Za slobodu i ujedinjenje. Na ponos i slavu”). On the back of the third part is bas-relief of Serbian artillery in action. The figure of the Serbian warrior is made of marble from Venčac. The soldier stands still and is looking straight. He is in full fighting gear and holds a rifle in front of himself,



Picture 3
Monument to the defenders of Belgrade 1914–1918
on New cemetery in Belgrade
(photography Nenad Lajbenšperger)



Picture 4
Figure of soldier on the Monument to the defenders
of Belgrade 1914–1918 on New cemetery in Belgrade
(photography Nenad Lajbenšperger)

which rests on the ground. The model for this figure was Petar Kuzmanović from Mladenovac, who served in the army at that time. The whole monument stands on a plateau with two steps on the rear side and a fence on the front and the back side. The fence contains 6 marble pillars – 3 on each side, connected with chains. Each link of the chain symbolizes one of the fallen soldiers from Mladenovac during the Balkan Wars and World War I. On the pillars is the Serbian coat of arms and a military helmet (ПИЛЧЕВИЋ 1998: 105–109; ЈОВАНОВИЋ 2001: 59).

The monument to the defenders of Belgrade 1914–1918 is situated at the New Cemetery in Belgrade. Underneath the monument is an ossuary with the remains of the warriors that died in and around Belgrade during World War I (with a certain number of soldiers from earlier wars that were fought against the Turks and Bulgarians). It was erected by the Society of the Reserve Officers and Warriors, on the ground where the Serbian military graveyard stood before. The official opening ceremony was held on November 11th 1931. It was attended by King Alexander I, president of the government Petar Živković, ministers of the government and many former warriors and citizens. The artists of the 18 m tall monuments are Roman Verhovskoj and Živojin Lukić. It consists of a monumental pedestal with the figure of the Serbian soldier on the top, original cannon from war somewhere near the middle of the pedestal, but more on a side, and a figure of the eagle at the bottom. On the pedestal the Serbian coat of arms is carved with the two headed eagle. The big pedestal symbolizes the strength of the people. The two headed Serbian eagle represents the symbol of peace, freedom and justice. The figure of eagle, at the bottom of the pedestal, is in black and represents the enemy. The black eagle is lying on his back, with broken chains and dropped flags setting beside him. Opposition of white and black eagles represent the Serbian and Austrian states and forces. The fact that Austrian is lying down, represents the Serbian victory, as a victory of “justice” against the “force”, and “good” against “evil”. The figure of soldier is 4,20 m tall. He stands with one foot stepping forward and looks ahead. In his outstretched right hand he holds a rifle, which rests on the ground. With left hand, he embraces a flag that is 9 m tall (КОСТИЋ 1999: 15; ШАПЕЊАЦ 2011: 214–222).

An almost identical monument to this one was erected in the center of Kraljevo. The figure on the top is the same on both monuments, but the monument in Kraljevo does not include the cannon and the figure of an eagle. The figure of a soldier is a common motif found on a monuments dedicated to Balkan Wars and World War I. We can find these monuments in Šabac, Smederevo, Jagodina, Lazarevac, Kragujevac, Rajac on Suvobor mountain, Sremska Mitrovica, Saraoci near Smederevo, Polumir (over the Ibar river), over the railway tunnel near Mokra Gora, and another one in Belgrade, in Karadjordje park. These monuments can be classified as hero archetypes and represent protectors and defenders of the state. Fallen Serbian soldiers have been celebrated because of their bravery in battle; suffering in war (especially the retreat trough Albania) and the glorious liberation of the occupied country. These soldiers all died for liberation, unification and for those who survived. Figures of soldiers were considered as a symbol of a victory, determination, strength and willingness to sacrifice for the king and the fatherland. Fallen Serbian soldiers were often called giant-heroes (div-junaci) and size of the figures was linked with this concept. Most of the figures on the monuments are oversized (ШАПЕЊАЦ 2011: 215). The pose and determined glance of two soldiers, at the monuments we represented, are a symbol of victory, but also a symbol of a pride because of the victory.

THE COLLECTIVE UNCONSCIOUS, CULTURE AND RESILIENCY

The affects of the collective unconscious may play a role in resiliency, the response to trauma and what archetypal images are most salient in recovery from trauma. Resiliency is influenced by culture, the history of the collective unconscious and genetics, socioeconomic factors, as well as individual differences such as exposure to multiple traumas and the response by others to these events. When an individual faces a life threatening event within a culture where they have no cohorts, their individual differences (genetics and life experiences) can have a greater impact than under other circumstances. In cultures where trauma is collective (such as in times of war) group dynamics of the cultural come into play by either being emotionally overwhelmed or believed to be the norm for all (BATHORY 2013a).

A meta-analysis completed on resiliency concluded that to study resiliency requires a conglomeration of different fields within psychology, biology, anthropology, and economics (ALMEDON 2008). In this analysis, clinical and community psychology (pathology), developmental psychology (studies of risk and resiliency in children), social work (studies of abuse), positive psychology (resiliency after trauma), theory, and treatment by existentialism are interfaced with biology, anthropology, and economics. Sotero generated a model outlining the influence of trauma on a culture (SOTERO 2006). While Sotero's Model includes issues such as aggravating factors of war, devastating illness, systematic efforts of dismantling of the cultural, and economic and educational oppression, additional information is needed to explain cultural dynamics and resiliency.

Resiliency has been defined as an ability to respond positively to adverse events (RUTTER, TUMA, & LANN 1988) as a multidimensional process of adaptation (ALMEDON 2008) and as an adaption despite adversity (LUTHER, CICHETTI, & BECKER 2000; ATKINSON, MARTIN, & RANKIN 2009) The use of abstract thought was noted in children (ATKINSON, MARTIN, & RANKIN 2009) to be a potential aggravating or mitigating factor dependent upon their family's communication and dynamics. Viktor Frankel's interpretation of survival in concentration camps describes similar attributes to those factors identified as essential to resiliency (FRANKEL 1963).

Bathory (2012) complete an analysis of cultural values and dynamics comparing the Hawaiians Islands and the Balkan Region. In this study, exposure to trauma, core values and beliefs: conquests, occupations and settlers, governing philosophies, healthcare and education, devastating illnesses, public healthcare/education, business and commerce, arts and culture, self-expression in sports, arts and creativity, emotions, trust, honor and value of others, home and sharing of knowledge, and communication were examined. Both the Hawaiians and the people of the Balkan Region were found to score high on cultural resiliency factors and have maintained their identities through their belief systems, values and the arts.

Relational Dynamics:

Just as there are connections in our psyche over generations with concepts, there are patterns that emerge in examining how people interact. If salient themes of our consciousness (current) and collective unconscious (group past) can be described, then social archetypes that are also universal can also be articulated. Relational dynamics is an attempt to illustrate the universal interchanges that occur between people within a relationship and their drives.

Humans are social beings who strive to form connections and understanding with others and our environment. As much as we strive to connect, we are masters at destroying connec-

tions, personally, professionally, nationally and internationally. When we are faced with ideas that are unfamiliar, or different than our own, we tend to reject not only the ideas, but the people associated with them. To have a relationship, we need to share some common interest or investment, even if it is to vehemently opposed and disagree. We have a tendency to form within group alliances, those who hold views and act similar to our own. When there is no common interest between two people, there is no basis for a relationship and instead there is indifference. Hatred is not the opposite when two people or groups do not share the same beliefs or interests. Recent studies in the neurobiological basis of trust and oxytocin support this premise (DE DREU, LL, VAN KLEFF, SHAVLI, & HANDGRAFF 2011; OLFF 2012).

Relational dynamic concepts are based upon the psycho-social developmental theories of Freud, Jung, Maslow, Erikson, and Viktor Frankel’s Logotherapy and incorporates concepts from mathematical models of fuzzy logic, game theory, reciprocal causality and chaos theory. Relational dynamics is a model that allows reworking under new schemata with the ability to jump or skip between issues utilizing a reciprocal causal framework. Reciprocal causality is defined as “the result of events influencing themselves or mutually influencing each other. That is, they are interactive such that causes simultaneously can be effects for the same effects for which they are causes and vice versa.” (LASSER & BATHORY 1997: 149).

The major concepts of relational dynamics can be described as: Trust, Will, Purpose, Competence, Proof, Passion, Share, and Altruistic Wisdom. These concepts are not stages that require progressive steps. Each concept is re-evaluated at points of equilibrium resulting in the adoption of new schemata or paradigm shifts as information is assimilated or accommodated by all parties. Table 3 describes each relational dynamic, the concepts polar extremes and examples of issues as applied to monuments ability to move from a simple representation

TABLE 3: RELATIONAL DYNAMICS AND MEMORIAL DESIGN ADAPTED FROM (BATHORY 2013B)

Concept	Polar Extremes	Examples of Issues
Trust	Trust versus Rejection	Will the memorial be accepted or rejected as a being representative of the idea or concept?
Will	Autonomy versus Isolation	Will the people support this memorial or will it be left alone
Purpose	Identity versus Confusion	Does the memorial and designer understand the message to be delivered by the memorial or are they conceptual confused
Competence	Skills versus Omission	Will the memorial illicit an understanding from its viewers or will they be confused as to its meaning
Proof	Evidence versus Commission	Do the patrons who visit the memorial have the intended reaction or is its lack of influence covered up
Passion	Commitment versus Indifference	Are patrons and the designers passionate about the message and maintenance of the memorial or do they lose interest
Share	Transparency versus Deception	Is the impact of this memorial and its message shared openly with others, or is their deception
Altruistic Wisdom	“We versus Me”	Do the archetypal concepts elicited by this memorial provide a message greater than just to serve me or a single country?

of an even to reaching universal archetypical images and messages. Not all monuments or statues have the ability to connect to viewers with universal messages as do the examples of the Monument to the Fallen Warriors of the Balkan Wars and World War I, and the Monument to the Defenders of Belgrade both accomplish.

Drives or motives associated with relational dynamics run along a continuum of domination (from force, control, influence and finally to altruistic wisdom). Force involves no choice by one party and domination by the other party. The drive of control exists along the continuum where restrictions lessen as greater choice is permitted. Influence involves a judgment of competency by at least one party and continues towards greater transparency and sharing. Altruistic wisdom relinquishes individual control in place of the greater good.

Table 4 describes these drives as they are expressed in Education/Arts, Business, Health and strategies of Governance. The corresponding statements provide a prospective that represents the drive being expressed within Education and the Arts.

TABLE 4: DRIVES IN EDUCATION/ART, BUSINESS, HEALTH AND GOVERNANCE. ADAPTED FROM (BATHORY 2012B)

Drive	Education/Arts	Business	Health	Governance	Statement
Force	Mandatory-Repeat	Take over – Eliminate	Eugenics	Conquer	Only copy what you are given
Control	Compulsory – Regurgitate	Market Control	Institutionalization	Colonize	Collate and repeat information given
	Reward Systems	Market Dominance	Independent Practice – I am the only practice	Annexation – Access to Goods & Services	Do as dictated and you will be rewarded
Influence	Lecture-Listen or Observe	Monopoly	Independent Practice Specialists – I am the best/expert	Authoritarian Dictator/ Monarchy	Follow the expert
	Competition -Excel	Monopolistic Competition	Competitive Partnerships	Representation One Sided Respect	Be the best student or apprentice, outperform others.
	Teams-Learn, Create	Partnerships, Cartels, Oligopoly	Collaborative Partnering	Social Democracy Mutual Respect	We will all work together towards one goal or finished product
Altruistic Wisdom	Collective Community Cooperation – Understand & Help Others via Altruism	Collective – Non-cooperative Altruism – To provide for all with wisdom	Altruistic – Cooperative Care To provide healthcare for all with wisdom	Altruistic Governance – To help others and better the world	We will all work together within the best interest of everyone (not just ourselves)

Table 5 provides an illustration of the correlations between concepts and drives within relational dynamics. Greater positive correlations are shown by more + signs within a cell

where the concept and drive interface. Greater negative correlations are shown by more – signs within a cell. Where the concept of trust and force interface, there is a high positive correlation meaning when lack of trust is the salient issue being addressed by one or more parties, the best strategy for a resolution is to use force and influence is ineffective. An example of trust being an issue would be: an artist who creates something that does not capture the intended message or archetype wished to be displayed, and the group commissioning the work must resort to legal proceedings. When the concept of competence is being questioned using influence is the best strategy. Questioning competence may be challenged as: can the artist deliver the project as promised, does it match the original submission, and does it portray what was intended. When the concept of lack of will is presented by one party, the best strategy is to assume control and altruistic motives are least effective. An example of the issue of will can be gathered from learned helplessness (MAIER & SELIGMAN 1976), Pavlov’s dogs (1927) or Viktor Frankel’s (1963) experience with the loss of will in concentration camp victims.

When people become conditioned to give up and will make no effort to take any action on their own, it requires one party to assume control of the situation. This is frequently seen in the behavior of people in disasters, where officials must assume control to get people to even help themselves to receive aid. In artistic realms this dynamic is frequently encountered with the “starving artist”, who may be incredibly talented but creates no art work when they feel they have no way to connect their artistic vision, or gift to the world. When the concept of altruistic wisdom is most salient the use of force is the least effective strategy and matching with altruistic motives is most effective. When given the opportunity to create a piece that will touch the soul of others, the same “starving artist” will gladly provide their work to the world. There are endless examples in the art world of “masters” who created pieces of art that have touched millions of others lives in astounding ways- passing on visions from the collective unconscious – but died unrecognized or as paupers.

TABLE 5: CORRELATIONS BETWEEN THE CONCEPTS AND DRIVES OF RELATIONAL DYNAMICS

Concept \ Drive	Force	Control	Influence	Altruism
Trust	++++	++	----	----
Will	+++	++++	---	---
Purpose	++	+++	+	--
Competence	+	+	++++	-
Proof	-	-	+++	+
Passion	--	--	++	++
Share	---	---	-	+++
Altruistic Wisdom	----	----	--	++++

DISCUSSION AND CONCLUSION

Both monuments describe Fallen Serbian Soldiers of the Balkan Wars and World War I, a time period when Europe, Asia, Africa and North America were placed into chaos by the ravages of war. The hero-warrior archetype pageants the protector and defender, but also includes the martyr who is willing to die for his country. Monuments to the Fallen are also memorials that tie to the archetype of death. Memorializing death is to remind us of life and rebirth, in these cases, life that was made possible due to the sacrifice of these soldiers.

Within these monuments there are many symbols, the repetition of the number of the fallen in the chain around the monument by Mihailo Milovanović is not simply to recount the number who died, it symbolizes the unity of these men as warriors for their country. As a monument memorializing events from 80 to 100 years ago, the well worn steps that lead up to the platform and the wreath placed at its' base speak to the monuments' ability to connect to people. The second monument, created by Roman Verhovskoj and Živojin Lukić serves also as a crypt to all fallen warriors, in embracing the fallen of the enemy, the archetype of the shadow is also aroused. The shadow represents things that we fear within ourselves. The defeated enemy eagle is imprisoned within cannonball pillars and chain fence. The reclined enemy is held at the feet of the Serbian Eagle who is the column that supports the Serbian Soldier on the top on the monument. Verhovskoj and Lukić's ability to ensnare the image of good over evil, and the concept of the respect for the enemy, is symbolic of how greed and power can destroy nations and must be restrained by the people. This is also conveyed in the use of the Serbian Shield, that symbolizes both ties and obligations from the past and into the future. It is interesting to note that the cannonball that sits under the soldier's rifle is broken and the cannonballs employed as the pillars are intact. The soldier, his rifle and the flag rest, but the cannon sits by his side with new ammunition to be used if the enemy awakens.

Monument Art is one example of the expression of the collective unconscious, the dynamics of the collective unconscious predominate the expression of trauma whether in art, literature, or in behavior. The exception of trauma's role in memorials is found in those monuments that archive brilliance. When events and people accomplish things so extraordinary that they are recorded into our psyche as archetypical images or collective memories, they do so via the same processes used in encoding traumatic memories. These images and events are recorded in time in writings, art, and recordings because they are recognized as holding invaluable lessons for generations to come. For humans to not encode these messages, and not remember their importance increases the likelihood of the end of our species, by war, by ecological disaster, or any other short sighted competitive behavior. Evolutionary Biology has pointed to the gains found in cooperative behavior within and between species who flourish. Relational Dynamics is a model for increasing the probability of successful interactions between people and groups. The examples of the Monuments to the Fallen Serbian Soldiers are men who sacrificed their lives so that their families and their country could survive. Their altruistic acts and the archetypical images captured by Mihailo Milovanović, Roman Verhovskoj and Živojin Lukić are left embedded in the psyche of their country forever, as examples of how important freedom is as a nation and to not be subjected to the control of another land or people. The vision and inspiration for the monuments represent the resiliency still found their today.

REFERENCES

- ALMEDON, A. "Resilience Research and Policy, Practice Discourse in Health, Social, Behavioral and Environmental Sciences Over the Past Ten Years." *African Health Sciences* (2008): 5–13.
- ARNSTEN, A. "Stress Signaling Pathways that Impair Prefrontal Cortex Structure and Function." *National Review of Neuroscience* (2009): 410–422.
- ATKINSON, P., C. Martin & J. Rankin. "Resilience revisited." *Journal of Psychiatric and Mental Health Nursing* (2009): 137–145.
- BATHORY, D. *Psychological, Neurobiological and Developmental Consequences of Trauma in Children*. Honolulu: Unpublished Doctoral Dissertation, 1993.
- BATHORY, D. "The Preservation of a Cultural Psyche: A Comparison of the Hawaiian Islands and the Balkan Peninsula." *Hawaii University International Conference of Arts and Humanities January 2012* (pp. 1–21). Honolulu: Hawaii University, 2012.
- BATHORY, D. "Entrepreneurial Characteristics and Relational Dynamics." *Proceedings of CREBUS International Conference on Entrepreneurship Education- a priority for the higher education institutions* (pp. 17–27). Bucharest Romania: Medimond International Proceedings, 2012b.
- BATHORY, D. "Applied Psychological Trauma Theory and its Reflection in Architecture: Wounds and Memorials." *Простори памћења: зборник радова, Том 1, архивектūra* (2013a): 361–382.
- BATHORY, D. "Applied Trauma Theory: Sustainable Engery and Rural Toursim." *International Journal of Applied Behavioural Economics*, 2 (2) (2013b): 375–394.
- BATHORY, D. "Relational Dynamics and Health Economics: Resurrecting Healing." *International Journal of Behavioural Economics* (In Press).
- CANNON, W. B. "The Emergency Function of the Adrenal Medullla in Pain and the Major Emotions." *American Journal of Physiology* (1914): 356–372.
- CELIK, F. "Intergenerational Transmission of Trauma: The Case of the Dersim Massacre 1937–8." *2nd Global Conference Trauma Theory & Practice*. Prague, Czech Republic: Inter-Disciplinary.net, 2012.
- DE DREU, C., G. LL, L. Van Kleff, S. Shavli, & M. Handgraff. "Oxytocin promotes human ethnocentrism." *PNAS* 108 (2011): 1262–1266.
- FONER, E. *Our Lincoln: New Perspectives on Lincoln and his World*. New York: W. W. Norton & Company, 2008.
- FRANKEL, V. *Man's Search for Meaning*. New York: Pocket Books, 1963.
- GELDER, M., R. Mayou, & J. Geddes. *Psihijatrija*. Beograd, Srbija: Datastatus, 2009.
- JACKOWSKI, A., C. de Araujo, A. de Lacerda, J. Mari, & J. Kaufman. Neurostructural imaging findings in children with post-traumatic stress disorder: Brief Review. *Psychiatry and Clinical Neuroscience*, (2009): 1–8.
- JANET, P. *Psychological Healing: A historical and clinical study*. New York: MacMillan, 1925.
- JUNG, C. *Psychology of the Unconscious*. New York: Moffat, Yard and Company (Dover-Mineola NY), 1916 (reprinted 2002).
- JUNG, C. *Man and his symbols*. New York: Dell, 1968.
- KAPLAN & Saddock. *Synopsis of Psychiatry, 10th edition*. Washington DC: American Psychiatric Association, 2009.
- LASSER, K., & D. Bathory. "Reciprocal Causality and Childhood Trauma: An Application of Chaos Theory. In F. a. Masterpasqua." *The Psychological Meaning of Chaos* (pp. 147–176). Washington, DC: American Psychological Association, 1997.
- LUTHER, S., D. Cicchetti, & B. Becker. The Construct of Resilience: A Critical Evaluation and Guidelines for Future Work. *Child Deveopment* (2000): 543–562.
- MAIER, S., & M. Seligman. "Learned Helplessness: Theory and Evidence." *Journal of Experimental Psychology, General* (1976): 3–46.
- NITSCHKE, J., I. Sarinopoulous, D. Oathes, T. Johnstone, P. Whalen, R. Davidson et al. "Anticipatory Activationn in the Amydala and Anterior Cingilate in Generalized Anxiety Disorder and Prediction of Treatment Response." *American Journal of Psychiatry* (2009): 1–10.
- OLFF, M. "Bonding after trauma: on the role of social support and the oxytocin system in traumatic stress." *European Journal of Psychtraumatology*, 3 (2012).
- PAVLOV, I. *Conditioned reflexes: An investigation of the Physiological Activity of the Cerebral Cortex*. New York: Dover, 1927.

- PERRY, B. "Neuro-development and the Neurophysiology of Trauma I: Conceptual Consideration for Clinical Work with Maltreated Children." *The Advisor* (1993): 14–18.
- RUTTER, M., A. Tuma, & I. Lann. *Assessment and Diagnosis in Child Psychopathology*. NY: Guilford Press, 1988.
- SHACKMAN, A., B. McManamin, J. Maxwell, L. Greischar, & R. Davidson. "Right Dorsolateral Prefrontal Cortical Activity and Behavioral Inhibition." *Psychological Science* (2009): 1500–1506.
- SILVER, S., & S. Rogers. *EMDR & The Treatment of War and Terrorism Survivors*. New York: W. W. Norton & Company, 2002.
- SOTERO, M. "A Conceptual Model of Historical Trauma: Implications for Public Health Practice and Research." *Journal of Health Disparities Research and Practice* (2006): 93–108.
- TRUMBULL, R. *Nine who Survived Hiroshima and Nagasaki*. New York: E. P. Dutton & Company, 1957.
- VAN DER KOLK, B. *Psychological Trauma*. Washington DC: American Psychiatric Press, 1987.
- VAN DER KOLK, B., S. Roth, D. Pelcovitz, & S. Sunday. "Disorders of Extreme Stress: The Empirical Foundation of a Complex Adaption to Trauma." *Journal of Traumatic Stress* (2005): 389–399.
- VIŠEVIĆ, V. a. *The Red Peonies of Kosovo Field*. Belgrade: Svetigora, 2002.
- ЈОВАНОВИЋ, М. *Михаило Миловановић*, Београд: Народни музеј. Ужице: Арт (Jovanović, Miodrag. *Mihailo Milovanović*), Belgrade: Narodni muzej. Uzice: Art), 2001.
- КОСТИЋ, Б. *Ново гробље у Београду*, Београд: ЈКП Погребне услуге Београд (Kostić, Bratislava. *New Cemetery in Belgrade*, Belgrade: ЈКР. Pogrebne usluge Beograd), 1999.
- ПИЛЧЕВИЋ, Ђ. *Академски сликар Михаило Миловановић, живој и дело 1879–1941*. Ужице: Арт (Pilčević, Djordje. *Academic Painter Mihailo Milovanović, Life and Work 1879–1941*. Uzice: Art), 1998.
- ШАРЕНАЦ, Д. *Први светски рат и Србија: техницизација рајвовања и култура сећања: (1914–2009)*. Докторска дисертација, Београд: Универзитет у Београду (Šarenac, Danilo. *The First World War and Serbia: Technitization of War and Culture of Memory: (1914-2009)*. *Doctoral Dissertation, Belgrade: University in Belgrade*), 2011.

Давид С. Батори и Ненад Лајбеншпергер

КОЛЕКТИВНИ УМ У ДИЗАЈНУ И РЕЛАЦИОНОЈ ДИНАМИЦИ

Резиме

Споменици повезују наше колективно несвесно и изражени су универзалним архетиповима (како их дефинише Карл Јунг). Споменици концептуализују разне теме, од догађаја до односа. Наше перцепције споменика похрањене су на физиолошки сличан начин као енкодирање трауматичног сећања. Када споменици изазову снажну емоцију, то значи да је уметник то повезао са архетипском сликом. Истражујући споменике палим ратницима из балканских ратова и из Првог светског рата које су направили Михаило Миловановић, Роман Верховској и Живојин Лукић, долази се до архетипских тема као што су херој/ратник, заштитник/бранилац, мученик, сенка и смрт. Релациона динамика пружа оквир за истраживање тема људске интеракције кроз матрицу сила доминације/кооперације и кроз психосоцијалну схему. Користећи ове универзалне теме релациона динамика може да опише додир симболичног (путем архетипова) и људских емоција које су изражене у односима. Релациона динамика се такође може користити као модел стратешке вероватноће у померању оперативне интеракције у кооперацију, а може да се користи и у разним другим пољима као што су модели управљања, архитектонски дизајн, образовање, здравство, економија и психолошка траума.

Кључне речи: споменици, неуропсихологија, колективно несвесно, балкански ратови, Први светски рат, памћење, култура, релациона динамика.

ДАНИЈЕЛА МИЛОШЕВИЋ
 Историјски архив, Смедерево
 Оригинални научни рад / Original scientific paper
 lela.srejic@gmail.com

Смедеревское архитектурное наследие Николая Петровича Краснова

АПСТРАКТ: Здания Общинного дома и Таможни являются яркими представителями архитектурного наследия города Смедерево, построенными в период между двумя мировыми войнами. Автором этих объектов является русский архитектор Николай Петрович Краснов. Настоящая работа посвящена изучению архитектуры города Смедерево того времени, историей возникновения выше упомянутых зданий, их архитектурным и урбанистическим значением для города с подробным анализом их стилистических особенностей. Также, рассматривается и вопрос о том, какое место занимают смедеревские проекты в творческом наследии Краснова в целом.

ПРЕДМЕТ: архитектура, Смедерево, Николай Краснов, Общинный дом, Таможня.

По окончании Первой мировой войны Смедерево, потерпевшее значительные разрушения, приступило к интенсивному строительству. Уже в течение первых послевоенных лет началось восстановление разрушенных и поврежденных во время войны объектов, а потом последовало строительство большого количества зданий частного и городского назначения, и таким образом, изменена предыдущая архитектурная, урбанистическая концепция города. Самые большие изменения произошли на территории Городской площади, где в течение двадцатых годов воздвигнуты здания Церковной общины (1925), Общинный дом (1927) и Гостиница Нинич (1929) на юго-западном направлении, в тридцатые годы аптека „Пантазиевич“ на юго-востоке и Библиотека на северной стороне площади – в направлении улицы Короля Петра. Постройкой этих объектов закончился период возрождения площади, и учитывая, что в ее основе лежит историческая матрица, площадь превратилась в городской центр (Вукоичић 1995: 155). Не только площадь потерпела архитектурную трансформацию. На территории Пристани тоже много строили, поэтому она вместе с набережной в межвоенный период подверглась значительным изменениям и (1928)¹ ее украсили новое здание Таможни (1930), Элеватора (1932) и здание Склада экспортного табака (1936). Выдающееся место в архитектурном наследии города Смедерево занимают и здания Гимназии (1933–34), чей автор

¹ Постройка набережной была поручена инженеру Борису Николаеву из Белграда за 420.047,84 динаров (Аноним. „Наши вести.“ 1928а: 3).

до сих пор неизвестен², и начальная школа, „Йован Йованович Змай“ (1930), которые располагаются при въезде в город, на территории бывшей Хлебной площади. Улица, которая спускалась от школы к центру города, связывала так называемый Верхний город с Главной городской площадью³, пересекала улицу Короля Петра и тянулась до Причала. Вдоль этого коммуникационного направления, существовавшего еще в довоенное время, в течение тридцатых и сороковых годов построено много частных домов, ремесленных и бакалейных лавок. В газетах того времени мы можем прочитать сообщения об уходе за городскими газонами, о мощении улиц, установке уличного освещения, расширении больницы, приобретении оборудования для Причала и о других мероприятиях Общины. Это привело к тому, что город стал выглядеть более гармоничным и соответствующим (Аноним. „Наши новости.“ 1928б; Аноним. „Наши новости.“ 1928в: 3; Аноним. „Объявление о первой офертальной лицитации в связи с оборудованием Причала в Смедерево.“ 1928: 2). Возможность получить работу очень быстро привлекла рабочих, торговцев и ремесленников со всей страны, а поскольку в Смедерево открыты восьмилетняя гимназия, новые ведомства и государственные учреждения, город стал интересен и для чиновников. Все они приезжали и населяли город, что привело к росту числа городских жителей, которое в двадцатые и тридцатые годы двадцатого века возросло в два раза, с 5800 до 10489 (Павлович 1908: 375). Потребность в новых объектах промышленного, административного и частного назначения привела к активации строительства, и эта тенденция продержалась в Смедерево в течение послевоенных лет. Именно во время этого плодотворного периода строительства города в Смедерево воздвигаются здания Общинного дома и Таможни по проектам русского архитектора Николая Петровича Краснова.⁴

После Октябрьской революции этот известный и опытный архитектор с титулом академика архитектуры и званием архитектора русского царского двора эмигрирует в Сербию. После трех лет проживания на Мальте и в местечке Галиполе в 1922 году Краснов приезжает в Белград, устраивается на работу в Министерство строительства Королевства Сербов, Хорватов и Словенцев, становится инспектором Архитектурного отделения и руководит проектной группой в отделе по монументальным строениям. Кроме Н. П. Краснова в Архитектурном отделении Министерства строительства между двумя мировыми войнами работали и другие архитекторы-эмигранты: В. М. Андросов, В. В. Ликомски, В. В. Сташевски, Р. Верховской и многие другие. Благодаря своему знанию и опыту, они очень быстро внедрились в новую среду, стали неотъемлемой частью в послевоенном восстановлении страны и своими работами обозначили общее развитие сербского строительства нового времени (Тошева 2004: 169–182). Архитектурное отделение, хорошо организованное, со значительным опытом строительства государственных зданий, ремонта разрушенных и поврежденных сооружений, было обязано помогать областям и общинам, в которых бюро такого типа не было (Тошева

² Сегодняшнее правое крыло здания раньше было самостоятельным объектом, построенным в 1904 году, как предполагают, по проекту арх. Милорада Рувидича.

³ В то время Площадь неизвестного героя, теперь Площадь Республики.

⁴ Подробнее о творчестве архитектора Николая Краснова в работах Ж. Шкаламеры (1983: 109–129) и А. Кадиевича (1994а: 273–275; 1994б: 181–192; 1996: 7–19; 1997: 221–254).

1999: 171–181). Н. П. Краснов проработал в этом Отделении семнадцать лет, в течение которых, используя свой превосходный талант, громадный опыт и трудолюбие, стал автором десятков проектов на территории страны. Обладая узнаваемым архитектурным почерком, он оставил неизгладимый след в сербской и югославской архитектуре того времени (Белград, Скопье, Цетинье, Смедерево и др.).

Николай Краснов родился в 1864 году в селе Хонятино Московской губернии, закончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества (Кадиевич 1997: 221). Весной 1888 года Н. П. Краснов едет в Крым, где получает должность архитектора города Ялта. В этот период творчества по его проектам воздвигаются несколько дворцов и вил (дворец „Дюльбер“, „Харакс“, дом Булгаковых в Ялте, особняк художника Г. Ф. Ярцева, охотничий домик Ф. Ф. Юсупова, вилла инженера А. Л. Берте-Делагарда, композитора А. А. Спендиарова). В это время Николай Петрович участвует в реконструкции Бахчисарайского дворца. Самым выдающимся творческим достижением Краснова до отъезда в Сербию считается Ливадийский дворец, построенный в 1911 году в стиле ренессанса 15 и 16 веков (ШКАЛАМЕРА 1983: 114). Анализируя работу Н. П. Краснова в Крыму, мы можем констатировать его умение работать в разных исторических стилях, с применением разнообразных архитектурных мотивов, от грузино-армянских, греческих до ориентально-арабских. Свою склонность к архитектуре эклектики этот русский зодчий применил, приехав в Сербию, где, благодаря своему опыту в проектировании монументальных зданий, успешно воплощал требования заказчика – правительства и в академическом архитектурном стиле построил в Югославии много монументальных построек и ведомственных зданий (Кадиевич 1994б: 181). К числу его самых выдающихся архитектурных объектов в эмиграции относятся три очень важных ведомственных здания – Министерство финансов (1925), Государственный архив (1925) и Министерство леса, рудников, сельского хозяйства и водных ресурсов (1926–1929). Правительство Югославии, после некоторого колебания, проекты этих важных объектов доверило Н. П. Краснову, и, тем самым, отдало предпочтение русским архитекторам и академическому стилю.

Оба здания Министерств представляют собой угловые композиции, со внутренним двором и главным входом с куполом. Фасады изобилуют колоннами, пилястрами и многочисленными скульптурами, которые символизируют профиль деятельности институтов. При постройке зданий Министерств и Государственного архива Н. П. Краснов использовал элементы орнаментов классического репертуара, которые в сербской архитектуре того времени редко использовались (ШКАЛАМЕРА 1983: 129). Указанные элементы Николай Петрович использовал и при постройке его смедеревского здания – Общинного дома, например, встроенные колонны, как доминирующий мотив. Н. П. Краснов при создании фасада принял во внимание габариты здания, поэтому сегодня создается впечатление, что „смедеревские“ колонны „легче“, чем колонны на белградских зданиях (этой легкости он достиг, заменив тяжелые укрепляющие перстни горизонтальными фугами). Четыре скульптуры, расположенные над главным входом, символизирующие профиль деятельности учреждения, являются еще одной отличительной чертой зодчества Н. П. Краснова.

Параллельно с упомянутыми проектами Н. П. Краснов участвовал и в реконструкции церкви Ружица на Калемегдане (1924)⁵, и в проекте театра „Манеж“ (1927)⁶, т.е. адаптации прежнего кавалерийского манежа, и в проекте мавзолея П. П. Негоша на горе Ловчен (1925), отличающегося простотой формы. Банская палата в городе Цетинье (1930–1932) является объектом исключительной ценности, а из-за своей необычной архитектуры она относится к так называемым переходным формам сербского модернистского академизма с оформлением в духе романтизма (Кадиевич 1997: 239). Этот русский архитектор является автором пилона моста „Король Александр I“ в Белграде, спроектированного в 1931 году, и автором проекта Сербского военного кладбища в Фессалониках и на острове Вид⁷. Н. П. Краснов был и очень талантливым дизайнером интерьера, а его творческим достижением в этой области являются интерьер Старого Двора на Дединь, здания Народной скупщины (парламента) в Белграде, церкви Святого Георгия на горе Опленач. Выше упомянутые объекты представляют собой только часть богатого творчества этого архитектора, которые он создал, работая в Архитектурном отделении Министерства строительства. Несмотря на то, что, в основном, творчество Краснова подробно анализировали и исследовали представители его специальности, в первую очередь историки архитектуры, некоторые проекты до последнего времени не были известны широкой общественности. Это касается, в первую очередь, таких смелых объектов Н. П. Краснова как здание Таможни и Общинный дом.

Авторство Общинного дома, до статьи Даниелы Среич „Архитектура в Смедерево 1918–1945“, напечатанной в Смедеревском сборнике в 2009 году, ошибочно приписывали Петру Поповичу⁸ и поэтому не принимали во внимание при анализе творчества Н. П. Краснова в Сербии. Это здание является самым значимым объектом, построенным в Смедерево в период между двумя мировыми войнами. Оно успешно вписывается в историческую матрицу площади, так как Н. П. Краснов, используя принципы архитектуры эклектики, смело комбинировал мотивы классические (колонны и скульптуры) с современными (большие стеклянные витрины). Такая свобода проектирования отсутствует в проекте Таможни и поэтому, не смотря на то, что она по своему архитектурному решению вписывается в общий стиль Пристани и на карте смедеревского строительного наследия в межвоенный период занимает важное место, Таможня все-таки относится к объектам невысокого творческого уровня с рутинным проектом. Что касается целого творчества Краснова, этот проект не находится на высокой позиции и относится к скромным его достижениям в сфере архитектуры, появившихся в процессе гиперпродукции, как политики Архитектурного отделения, а из-за многочисленных запросов в связи с ведомственными зданиями, которые получало Министерство строительства из многих мест в стране.

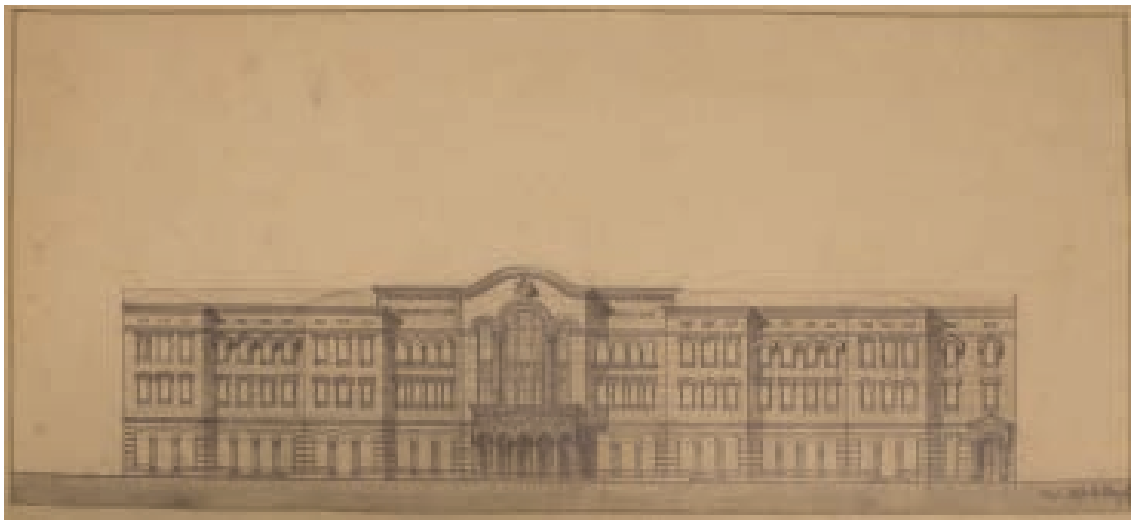
Здания и сегодня в хорошем состоянии и используются по назначению. Вся документация о постройке Общинного дома, как и проекты обоих зданий хранятся в Истори-

⁵ Подробнее о церкви Ружица в работе А. Божовича (2010: 11–28).

⁶ Подробнее о театре „Манеж“ в работе И. Сретенович (2004: 71–88).

⁷ Подробнее о мемориале в работе А. Кадиевича (2010: 197–206).

⁸ Подпись Петра Поповича находится в левом угле проекта (1925), но подписался он в качестве начальника Архитектурного отделения Министерства, а не в качестве проектировщика. Поповича, как автора Общинного дома, упоминают и Владислав Касалица (1992: 169), и Петр Вукоичич (1997: 153).



Приложение 1. Г. Тадич, Эскиз фасада Общинного дома в Смедерево, первый предложенный вариант
ческом архиве в Смедерево в фонде Городского управления⁹. Весь материал довольно хорошо сохранил и хронологически и по темам расположен.

ЗДАНИЕ ОБЩИННОГО ДОМА

Суд общины города Смедерево в декабре 1924 года посылает Министерству строительства официальный документ, который содержит просьбу о разрешении подготовки проекта „большого ведомственного сооружения, которое Община намеревается построить в Смедерево“.¹⁰ На основании этой просьбы в Смедерево послали два эскиза, один автора архитектора Гойка Тадича, а второй архитектора Н. П. Краснова (приложение 1 и 2).¹¹ Правление Общины и Суд на заседании 28 января 1925 года одобрили один из предложенных проектов, вариант „современного ренессанса“, и попросили Министерство приступить к разработке проекта и предварительного расчета.¹²

⁹ Папка „Общинный дом, сборник 1925–1931/38“ содержит всю документацию в связи с постройкой этого объекта, а в папке „Планы зданий, 1926–1942“ хранятся проекты Общинного дома и Таможни.

¹⁰ Исторический архив города Смедерево, фонд Городского правления, папка „Общинный дом, сборник 1925–1931/38“. Официальный документ Министерству строительства 3 февраля 1925 года.

¹¹ Эскизы фасада Общинного дома в Смедерево хранятся в Музее Сербской православной церкви в Белграде, наследство Петра Й. Поповича, инв. номер 2579, 2580, 2581.

¹² Официальный документ Министерству строительства послан 3 февраля 1925 года и гласит: „Суд общины города Смедерево актом номер 14718 обратился в Министерство строительства с просьбой о разрешении подготовки проекта „большого ведомственного сооружения, которое Община намеревается построить в Смедерево. На основании просьбы, которую Министерство строительства одобрило, подготовлено два проекта архитекторов Министерства Н. Краснова и Тадича, которые посылаются общине вместе с мышлением о проекте господина Андра Стефановича, профессора Университета и Перы Поповича, начальника Архитектурного отделения Министерства. Правление Общины и Суд на заседании 28 января 1925 года усвоили одно из предложенных решений господина Краснова, вариант „модерног ренессанса“. Уведомляя о своем решении, Суд попросил Министерсво приступить к выработке дефинитивного плана и предварительного



Приложение 2. Н. Краснов, Эскиз фасада Общинного дома в Смедерево, второй предложенный вариант

Уже в марте того же года Н. П. Краснов составил эскизы и предложил окончательный проект, в котором предложил решение в виде трехэтажного дома с акцентированной центральной частью и двумя боковыми крыльями, которые наверху заканчиваются баллюстрадой (приложение 3). Также Н. П. Краснов предложил оформление фасада первого этажа в нейтральном рустичном стиле, а следующие этажи были соединены вертикальными колоннами и поэтому выглядели массивнее. В центральной части доминировала башня на четырехугольном основании, где разместились часы и четыре скульптуры, две с передней и по одной с боковых сторон. Башня в средней части опоясана небольшими колоннами и завершается шпилем на крыше, который украсил двухголовый орел с короной. Такое решение фасада, хотя по своей концепции и осталось идентичным, все-таки по многочисленным деталям отличается от предыдущих эскизов. Так, выгнутые окна на этаже заменены прямоугольными, полотно фасада заканчивается не тяжелым венцом на консоли, а баллюстрадой, скульптуры, которые первоначально

расчета по застройке этого здания, имея в виду и замечания господ Стефановича и Поповича, и замечания в приложении документа при условии их технической обоснованности. За выработку дефинитивного плана и предварительного расчета община готова заплатить. Председатель Суда М. Ковачић⁴. В материалах архива нет этих двух предложенных проектов.

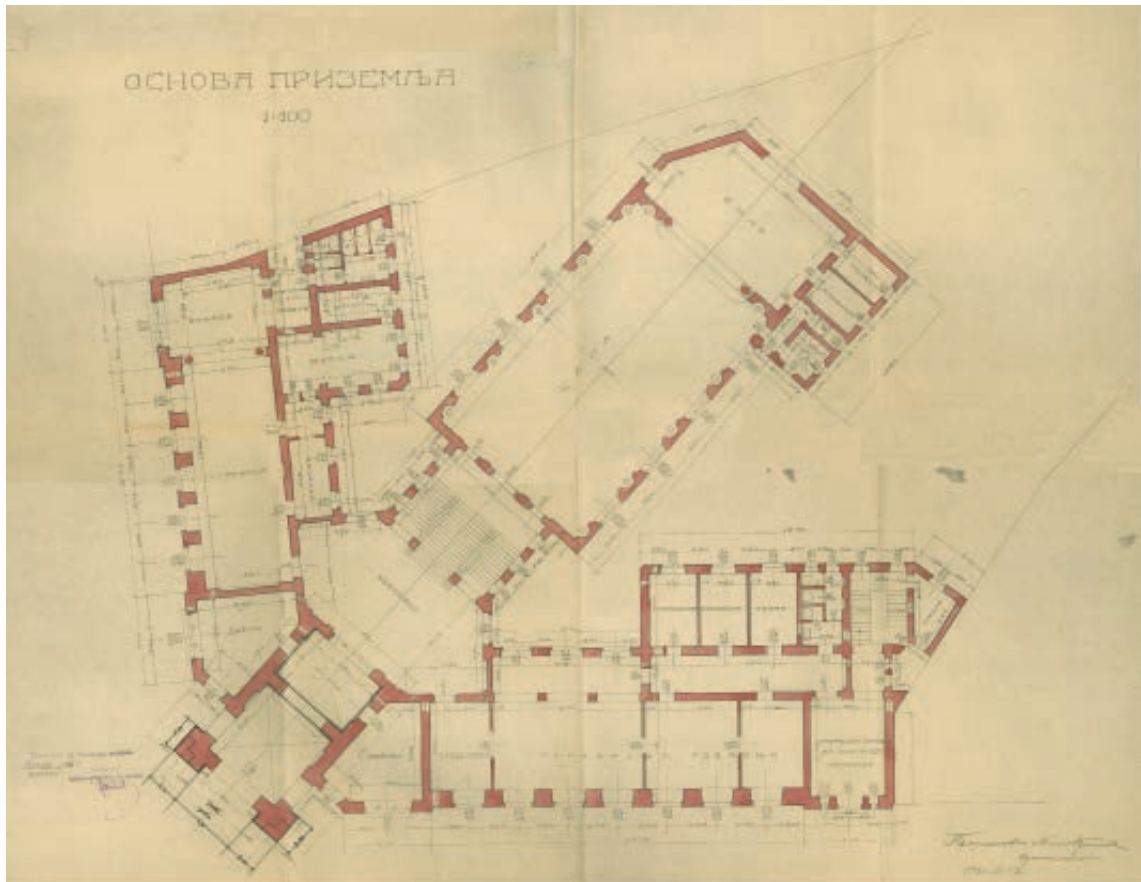


Приложение 3. Н. Краснов, Общинный дом в Смедерево, эскиз фасада, первый вариант, неосуществленный проект

не планировались, поставлены над главным входом и по бокам башни, а недостаток круглых головок приводит к меньшей монументальности целого здания. Что касается внутренней организации пространства, проектом предполагались на первом этаже банк, кафе со вспомогательными помещениями, две лавки с левой и правой стороны от входа, на втором и третьем этажах ведомственные помещения, а во дворе зал со сценой и вспомогательными помещениями для актеров (приложение 4).¹³

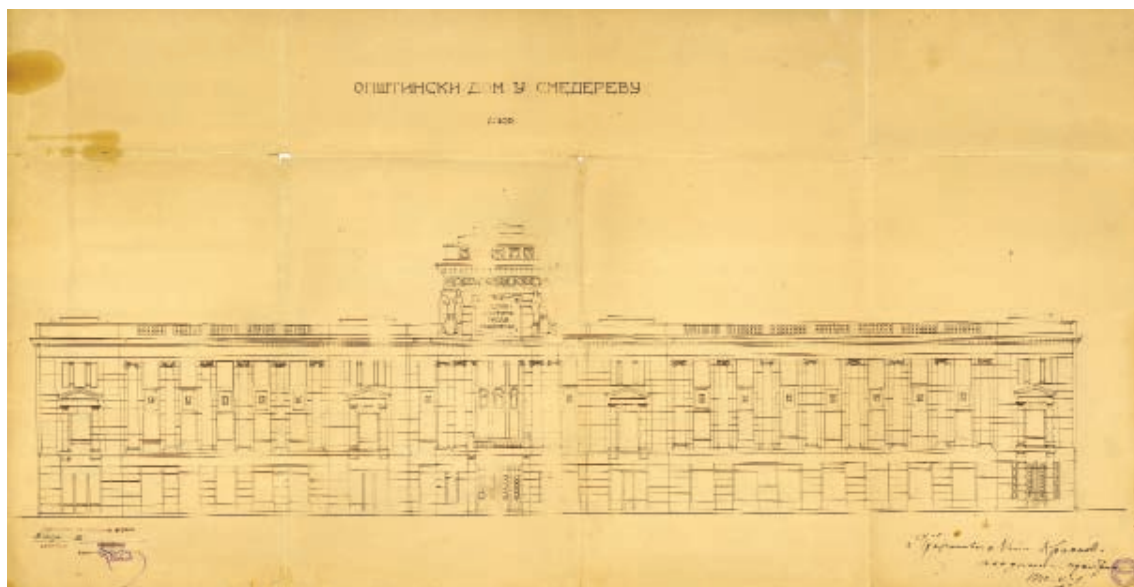
Это решение Краснова не принято, и он через два месяца, в мае 1925 года, предложил новое решение, похожее на предыдущее. В этот раз он планирует трехэтажный объект с двумя боковыми крыльями и двориком. В отличие от первого варианта, предлагает менее акцентированный центральный корпус, в котором, вместо башни с высокой крышей расположил башню небольших размеров на четырехугольном основании, с крышей под тупым углом, скульптурами и надписью „Дом Общины города Смедерево“ (приложение 5).

¹³ Интересно, что в этом варианте проекта наряду с залом предполагались и просторы для актеров, что говорит о том, что зал должен был использоваться не только для заседаний скупщины. Поскольку эти просторы не предусматривались в финальном варианте проекта, остается непонятным, с какой целью использовался зал.

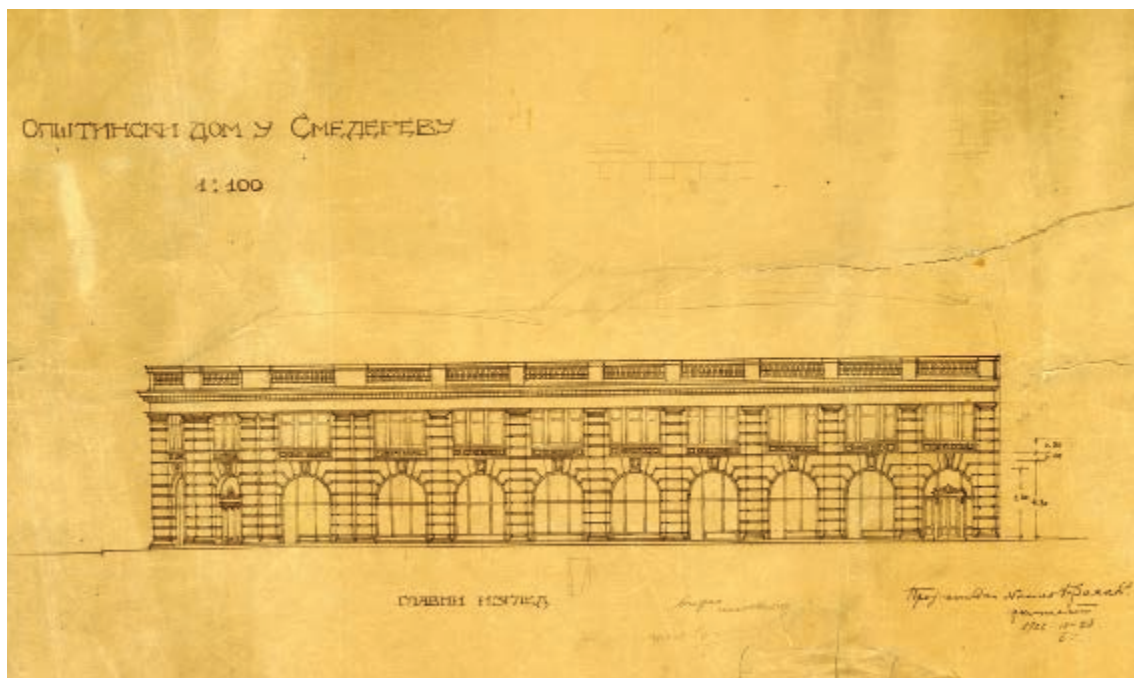


Приложение 4. Н. Краснов, Общинный дом в Смедерево, основание первого этажа, первый вариант, неосуществленный проект

Поскольку, ни предыдущее, ни это решение не реализовались, может быть, причиной приостановления проекта являлся тот факт, что в самом начале постройки объекта появились большие проблемы с фундаментом, о чем свидетельствует объемная документация, которая наряду с перепиской общинных властей с Министерством содержала и многочисленные финансовые и статистические расчеты в связи с новой ситуацией. Можно предположить, что из-за возникших проблем, проектировщики решили, что заложенный фундамент не может выдержать постройку такого габарита, поэтому ее размеры должны быть скромнее, а это подрывает составление нового, третьего по счету, проекта. Существует предположение, что составление третьего проекта является результатом не только необходимости решения проблем с фундаментом, но и из-за финансовых затруднений, возникших в связи с незапланированными денежными тратами. Новое решение, которое и было реализовано, Н. П. Краснов представил в 1926 году. К сожалению, нам доступен только эскиз одного (правого) крыла здания (приложение 6).



Приложение 5. Н. Краснов, Общинный дом в Смедерево, эскиз фасада, второй вариант, неосуществленный проект



Приложение 6. Н. Краснов, Общинный дом в Смедерево, эскиз фасада правого крыла, третий осуществленный вариант проекта



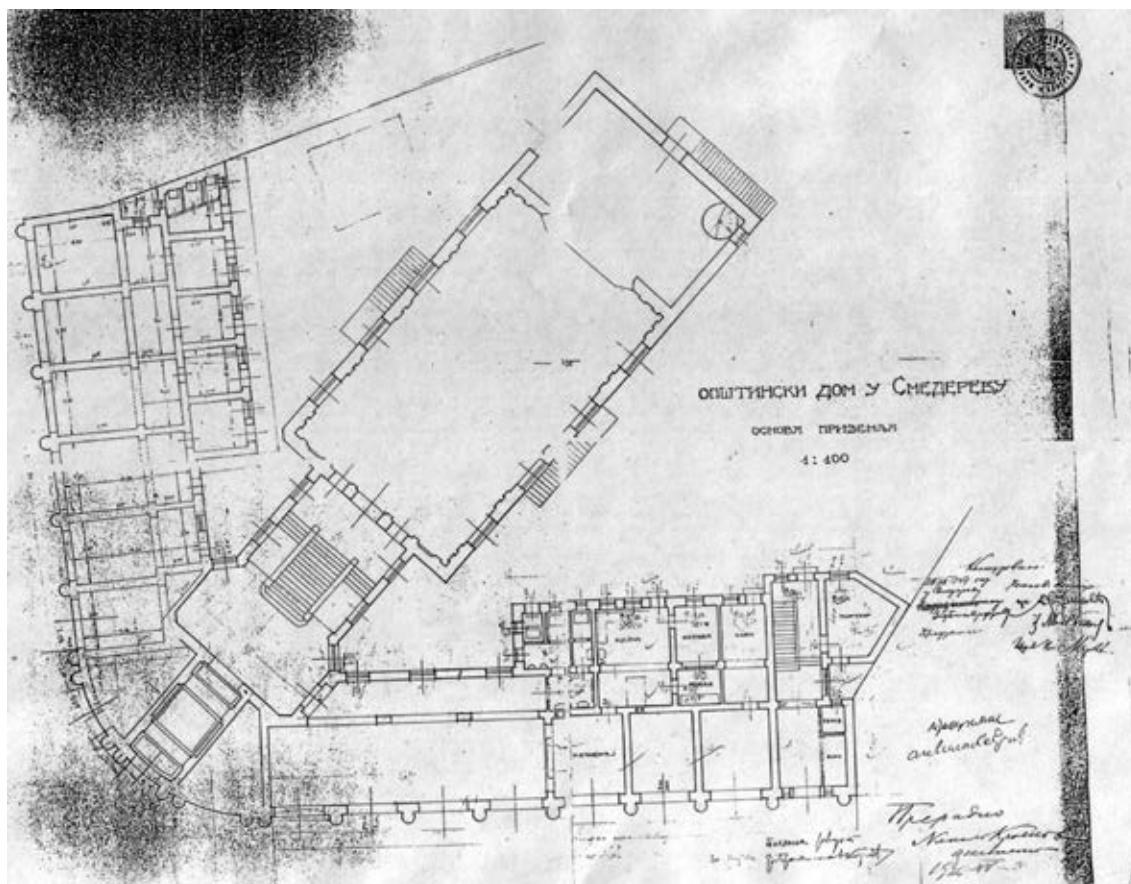
Иллюстрация 1. Н. Краснов, Общинный дом в Смедерево (сегодня здание Области), из документации Областного ведомства защиты памятников культуры

Участок для нового здания являлся подарком „Союза благотворителей“, который частично участвовал в финансировании объекта и находился на Городской площади, напротив церкви Святого Георгия, на улице Короля Александра (Касалица 1992: 169). Общинный дом воздвигнут в духе эклектики (иллюстрация 1). Речь идет о трехэтажном объекте угловой композиции, состоящем из двух крыльев неодинаковой длины и одного двора. Основание в виде буквы „Г“. Главный вход, который расположен на углу здания, украшен четырьмя скульптурами, которые символизируют правду, науку, культуру и труд. Выраженная горизонтальность здания подчеркнута ритмически расположенными по кругу стеклянными витринами, горизонтальными выступами и баллюстрадой, а уравновешивают ее массивные колонны вдоль всего фасада.

Планом предусмотрено, что на первом этаже левого крыла здания будут находиться магазины, а справа – ресторан с кухней и вспомогательными помещениями (приложение 7). На втором этаже расположились канцелярии. Внутренний интерьер здания очень богат. Стены коридора и кабинетов украшены декоративной пластикой, а на второй этаж ведет широкая лестница с перилами из кованого железа. Во время строительства от предусмотренного плана не отклонялись и полностью его реализовали. Общинный дом построен в 1927 году, о чем свидетельствует документ о сдаче объекта (21 декабря 1927).¹⁴

Н. П. Краснов и в первом и во втором варианте проекта Общинного дома остался верен духу архитектурного академизма. Поэтому его предложения выглядят очень профессионально, но, к сожалению, именно они и не реализованы. В то время, как

¹⁴ Исторический архив города Смедерево, фонд Городского управления, папка „Общинный дом, сборник 1925–1931/38“.



Приложение 7. Н. Краснов, Общинный дом в Смедереве, третий осуществленный вариант проекта, основание в разрезе

ранние варианты производят впечатление симметричности и корректно скомпонованного пространства, для последнего решения характерно отсутствие гармонии, что создает впечатление недосказанности. Отсутствие купола в угловой части и постановка скульптур прямо на балюстраду еще раз подчеркнули горизонтальность здания и вызвали дисгармонию между вертикалью и горизонталью. Колонны, которые объединили фасад первого и второго этажей, создают впечатление „уплотненности“ фасада и незаконченности объекта. Неудачно скомпонованное пространство в виде чередования тяжелых колонн и легких стеклянных витрин (большие изогнутые стеклянные витрины на первом этаже и трехстворчатые прямоугольные окна на втором занимают практически все полотно фасада между столбами) добавляет диссонанс в уже нескладную архитектурную композицию. Несмотря на дискуссионную ценность, с точки зрения урбанистического аспекта, Общинный дом представляет собой классический пример объекта угловой композиции с двумя боковыми крыльями, двориком и главным входом

на углу, и вместе со зданием отеля Нинић¹⁵, которое построено напротив, организует пространство площади в направлении улицы Карагеорга (Вукоичич 1997: 154). Кроме того, помимо вклада в архитектурное преобразование городского центра и Площади Республики, этот объект сыграл значительную роль в общественной жизни города, благодаря своему специфическому назначению, которое отличается от первобытного.

Вместо того, чтобы в большей части здания размещались канцелярии, поскольку заказчиком была Община, они заняли только один этаж левого крыла, а на первом этаже этого крыла расположились магазины. Правое крыло занимал отель. Об этом мы узнаем из записей, принадлежавших районному инженеру Бошку Трифуновичу (написаны 28 апреля 1928 года), в которых констатируется, что в прошлом году закончено строительство здания Общинного дома, заключен договор с арендатором отеля. „Община построит еще десять комнат (...), поскольку в прошлом году не могла осуществить этот проект из-за материальных проблем. Построив этих десять комнат, отель будет располагать двадцатью двумя комнатами, а столько по договору их и должно быть (...). Коридор, по плану, находился на линии раздела, а комнаты были сориентированы во двор из-за освещенности. Таким образом, здание занимает меньше места и представляет собой одно целое с уже существующим зданием“.¹⁶ Так как фактический вид постройки говорит о том, что план Н. П. Краснова 1926 года осуществлен полностью, то неясно, упоминает ли Трифунович новую постройку, примыкающую к правому крылу Дома в направлении двора (а она не реализовалась) или в течение застройки, из-за материальных затруднений, оригинальный проект целиком не был закончен, а впоследствии (в 1928 году) достроили ту часть дома, которая первоначально не построена. Анализируя план, мы видим, что вдоль правого крыла здания, параллельно со двором, располагался коридор и поэтому помещения, которые оказались за осью крыла и попали в пространство двора, первоначально в композиции дома отсутствуют, а позднее достраиваются. Интересен факт, найденный в записях главного смедеревского инженера, что Община заранее планировала в этой части объекта отель, а это идет вразрез с распространенным в то время убеждением, что здание будет использовано администрацией города.

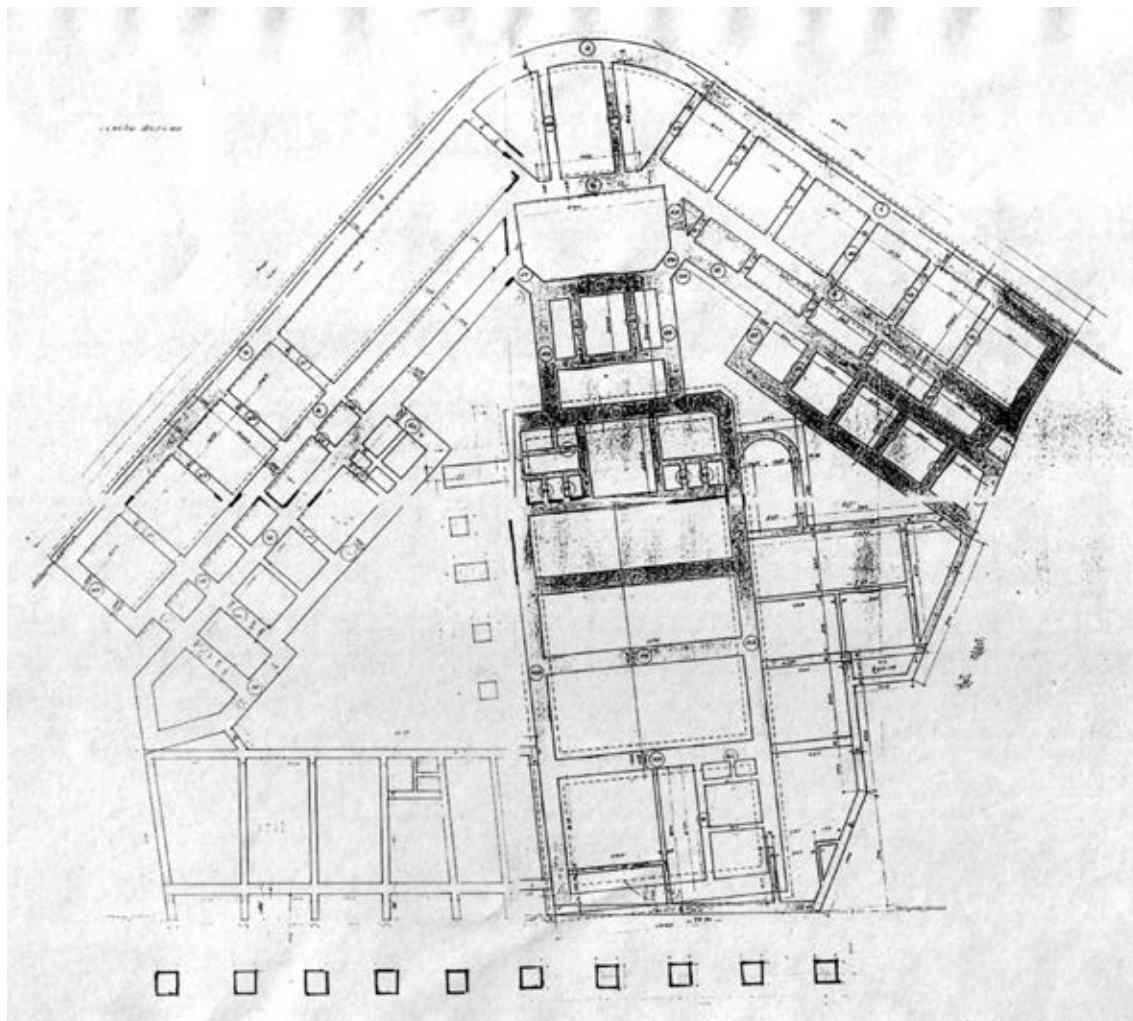
Новые изменения в здании произошли в сороковые годы, когда изменено направление улицы Карагеорга и когда по проекту архитектора Милицы Штерич построен современный объект с тыльной стороны Общинного дома (приложение 8)¹⁷. Благодаря новой постройке соединились крылья Общинного дома с его дворовым корпусом. Торжественный зал получил новое назначение (стал кинозалом) и в связи с этим претерпел значительные изменения. С боковой стороны достроен просторный холл с лестницей, большими изогнутыми окнами, а интерьер дома изменил и достроенный балкон. Других изменений в последующие годы не было. Сегодня в левом крыле объекта располагается центр Подунавской области¹⁸,

¹⁵ Сегодня Галерея современного искусства города Смедерево.

¹⁶ Исторический архив Смедерево, фонд Городского управления, папка „Общинный дом, сборник 1925–1931/38“. В документе сказано, что здание нужно строить из материала, оставшегося от старой „Маркича школы“, которую разрушат за ненадобностью, а постройку нового здания нужно осуществлять, имея в виду определенные материальные возможности.

¹⁷ Исторический архив города Смедерево, фонд Чрезвычайного комессариата обновления города Смедерево 1941–43, Планы, эскизы, проекты.

¹⁸ Сегодня здание Общинный дом переименовано в Здание области.



Приложение 8. М. Штерич, Проект объекта, примыкающего к Общинному дому

а в правом, вместо отеля, Дирекция строительства и градостроения. Остальные помещения (магазины, ресторан и кинозал) соответствуют своему первоначальному назначению.

ЗДАНИЕ ТАМОЖНИ

На территории Пристани, где из-за индустриализации и потребности в новых объектах в конце третьего и в течение четвертого десятилетия двадцатого века развернулась грандиозная стройка, на тогдашней Дунайской улице, из-за того, что старое здание Таможни было в плачевном состоянии, практически в развалинах, построено новое здание с тем же названием (приложение 9). Постройка дома планировалась несколько



Приложение 9. Н. Краснов Проект здания Таможни в Смедерево



Иллюстрация 2. Н. Краснов, Таможн (Сегодня Областное ведомство защиты памятников культуры), из документации Д. Милошевича

лет назад, о чем свидетельствуют два сохранившихся проекта из 1925 года. Один из них подписал главный инженер города Бошко Трифунович, а второй архитектор Бончич-Катеринич. Поскольку эти проекты не реализованы, требования общественности воздвигнуть новый объект были все громче (об этом свидетельствуют статьи в еженедельнике „Голос Подунавья“) (Аноним. „Наши вести.“ 1928а: 3; Аноним. „Постройка новых зданий.“ 1928: 3). В результате началась реализация плана Н. П. Краснова, который проектировал этот объект как двухэтажное здание с несложным прямоугольным основанием, которое полностью отвечает своему назначению (иллюстрация 2). Внутренняя организация пространства здания соответствует его основанию. Вдоль коридора располагаются помещения. На уличном фасаде доминирует средняя часть с фронтоном, украшенная небольшой террасой над главным входом. На фасаде, налево и направо от входа, в правильном ритме окна сменяются пилястрами, а пространство между окнами первого и второго этажей покрыто дискретной декорацией. Несмотря на то, что характерной чертой фасада являются чистые, несложные линии, впечатление монотонии не создается из-за террасы, как главного мотива фасада, и пространства, покрытого декорацией. Сам объект создает впечатление гармоничного здания в спокойных тонах, которое удачно вписывается в архитектурный пейзаж Пристани.

Современные исследователи творчества Н. П. Краснова в своем большинстве приходят к выводу, что этот архитектор придерживался классики и не экспериментировал с новыми достижениями техники и искусства, что лишило его звания выдающегося архитектора (Кадиевич 1997: 251). Тем не менее, в проекте здания Общинного дома заметны отступления от характерных рамок его творчества. Например, отсутствуют такие узнаваемые детали его архитектуры, как “формальный перфекционизм и четкая композиция здания“ (Кадиевич 1997: 251), а полотно фасада занимают значительные стеклянные поверхности. Во всяком случае, ясно, что, когда вопрос ставится о Общинном доме в Смедерево, окончательного результата мы не получили. Аналогичная ситуация и со зданием Таможни, которая не похожа ни на что, что Н. П. Краснов создавал до тех пор. Проектирование такого объекта без особых претензий свидетельствует о том, что он относился к своим проектам с не одинаковым вдохновением. Для исследователей истории жизни и творчества этого русского архитектора значение его творчества в городе Смедерево, которое не отличается от его других достижений ни оригинальностью, ни ценностью, тем не менее представляет собой важный сегмент в пополнении сведений о его совокупном творчестве и помогает в разъяснении творчества Н. П. Краснова в Югославии межвоенного периода.¹⁹

¹⁹ В реализации публикации мне помогли: Марина Лазович и София Грба из Народной библиотеки Смедерево, Милорад Коич, Весна Мркич, Деян Радованович и Васа Пипер из Областного управления защиты памятников культуры Смедерево, Елена Йовин из Библиотеки Матица сербская и Радмила Петрониевич из Музея сербской православной церкви, за что им я искренне благодарна.

ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. „Наше вести.“ *Глас Подунавља* (ANONIMOUS AUTHOR. “Our news”, *Glas podunavlja*) 23. 9. 1928а: 3.
- Аноним. „Наше вести.“ *Глас Подунавља* (ANONIMOUS AUTHOR. “Our news”, *Glas podunavlja*) 7. 8. 1928б: 3.
- Аноним. „Наше вести.“ *Глас Подунавља* (ANONIMOUS AUTHOR. “Our news”, *Glas podunavlja*) 11. 11. 1928в: 3.
- Аноним. „Оглас за прву оферталну лицитацију за уређење пристаништа у Смедереву.“ *Глас Подунавља* (ANONIMOUS AUTHOR. “An advertisement for the first tender offer for landscaping of a peer in Smederevo, *Glas podunavlja*) 11. 4. 1937: 2.
- Аноним. „Подизање индустрије у Смедереву.“ *Глас Подунавља* (ANONIMOUS AUTHOR. “Establishing Smederevo based industry”, *Glas podunavlja*) 16. 12. 1928: 2.
- Аноним. „Подизање нових грађевина.“ *Глас Подунавља* (ANONIMOUS AUTHOR. “Construction of new buildings”, *Glas podunavlja*) 9. 12. 1928: 2.
- Божовић, Александар. „Црква Ружица у источном подграђу Београдске тврђаве.“ *Наслеђе* (BOZOVIĆ, Aleksandar. “Ruzica church in Belgrade fortress”, *Heritage*) бр. 11 (2010): 11–28.
- Вукоичић, Петар. „Трг Републике у Смедереву.“ *Споменици Смедеревља и Браничева* (VUKOČIĆ, Petar. “The Republic Square in Smederevo”, *Monuments of Smederevo and Branicevo regions*) 1 (1997): 141–181.
- Кадијевић, Александар. „Николај Петровић Краснов.“ у: *Руси без Русије. Српски Руси* (KAĐJEVIĆ, Aleksandar, “Nikolay Petrovich Krasnov”, *Russians without Russia, Serbia’s Russians*) (1994а): 273–275.
- Кадијевић, Александар. „Прилог проучавању дела Николе Краснова у Југославији 1922–1932.“ *Саопштења* (KAĐJEVIĆ, Aleksandar, “Addendum on studying Nikola Krasnov’s work in Yugoslavia between 1922 and 1932”, *Communications*) XXVI (1994б): 181–192.
- Кадијевић, Александар. „Историја и архитектура Земунског моста краља Александра I Карађорђевића.“ *ПИНУС Зајиси* (KAĐJEVIĆ, Aleksandar, “The history and architecture of the Bridge of King Alexander Karadjordjevic the First, situated in Zemun, Pinus zavis”) бр. 4 (1996): 7–19.
- Кадијевић, Александар. „Рад Николаја Краснова у Министарству грађевина Краљевине СХС/Југославије у Београду од 1922. до 1939. године.“ *Годишњак Града Београда* (KAĐJEVIĆ, Aleksandar. “Work of Nikolai Krasnov in Ministry of civil enegineering of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes/Yugoslavia in Belgrade from 1922 to 1939.” *The Annual of the City of Belgrade*) XLIV (1997): 221–254.
- Кадијевић, Александар. „О архитектури спомен обележја на Зејтинлику и Виду.“ *Лесковачки зборник* (KAĐJEVIĆ, Aleksandar. “On architecture of the monuments to fallen soldiers at Zeitenlik and Vido”, *Leskovacki zbornik*) бр. 50 (2010): 197–206.
- Касалица, Владислав. „Архитектонски ансамбл Трга Републике у Смедереву.“ *Гласник ДКС* (KASALIĆ, Vladislav. “Architectural ensemble of the Republic Square in Smederevo”, *Official Gazette of the Serbian Society of Conservators*) бр. 16 (1992): 168–169.
- Павловић, Леонтије. *Смедерево у речи и слици. Смедерево: Музеј у Смедереву* (PAVLOVIĆ, Leontije. “Smederevo in words and pictures”, *Smederevo: Museum in Smederevo*), 1980.
- Сретеновић, Ирена. „Зграда Југословенског драмског позоришта – од мањежа до савременог театра.“ *Наслеђе* (SRETENOVIĆ, Irena. “The building of Yugoslav Drama Theatre: from a riding –school to a modern theatre”, *Heritage*) бр. 5 (2004): 71–88.
- Тошева, Снежана. „Рад руских архитеката у Министарству грађевина у периоду између два светска рата.“ *Годишњак Града Београда* (TOŠEVA, Snezana. “Russian architects acting with the Ministry of bilding construction in the interwar period”, *Annual of the City of Belgrade*) LI (2004): 169–182.
- Шкаламаера, Жељко. „Архитекта Никола Краснов (Москва 1864 – Београд 1939).“ *Свеске ДИУС* (SKALAMERA, Zeljko, “An architect Nikola Krasnov (Moscow 1864rwa – Belgrade 1939)”, *Notebooks of the Serbian Association of Art Historians*) бр. 14 (1983): 109–129.

Данијела Милошевић

СМЕДЕРЕВСКИ ОПУС АРХИТЕКТЕ НИКОЛАЈА ПЕТРОВИЧА КРАСНОВА

Резиме

Смедерево је у међуратном периоду претрпело велике архитектонско-урбанистичке промене а по броју подигнутих грађевина ово раздобље сматра се једним од најплодоноснијих у историји града. Највише се градило на простору Градског трга који је у овом периоду добио неколико нових објеката чијим подизањем је завршена његова генеза и прерастање из чаршијског у градски центар, и на потезу Пристаништа које је подизањем нових грађевина такође прошло кроз велику трансформацију. Рад се посебно фокусира на историју градње, стилску и архитектонску анализу два објекта: зграду Општинског дома и зграду Царинарнице, обе подигнуте по пројектима архитекте Николаја Краснова.

За Општински дом, чија градња је завршена 1927. год., Краснов је урадио неколико варијанти пројекта, од којих прве две имају одлике академизма, док је последња, трећа варијанта, која је и реализована, пројектована у духу еkleктицизма. Реч је о угаоној грађевини, спратног карактера, са два бочна крила неједнаке дужине и једним дворишним трактом. Читав објекат карактерише наглашена хоризонталност која је донекле умирена усађивањем двадесет два масивна полукружна стуба у фасадно платно. Четрдесетих година зграда је претрпела одређене измене изведене по пројекту архитекте Милице Штерић.

Зграда Царинарнице подигнута је 1930. год. а по својим уметничким вредностима спада у ред скромнијих Красновљевих остварења. Она се ипак својом једноставном лонгитудиналном основом и чистом фасадом, на којој је изостала пластична декорација и чија је монотонија избегнута само захваљујући постављању мале терасе изнад главног улаза, добро уклапа у амбијентално урбанистичку целину Пристаништа. Пројектовање оваквог објекта говори нам да овај уметник није свим захтевима прилазио подједнако и са истим стваралачким жаром. Значај смедеревског опуса, који није ни оригиналнији нити вреднији од осталих његових дела, огледа се у употпуњавању и стварању целовитије слике Красновљевог стваралаштва, те доприноси бољем и свеобухватнијем сагледавању и тумачењу његове делатности у међуратној Југославији.

Кључне речи: архитектура, Смедерево, Николај Краснов, Општински дом, Царинарница.

Danijela Milošević

THE SMEDEREVO OPUS OF ARCHITECT NIKOLAI PETROVICH KRASNOV

Summary

The Municipal Chambers and the Customs Office structures, represent important examples of Smederevo architectural heritage originating in the period between two world wars. Both buildings were designed by a Russian architect Nikolai Petrovich Krasnov. This paper explores the general situation regarding Smederevo architecture of the time, the architectural and urban significance of these two structures and their history, especially referring to the analysis of their style. The significance of the Smederevo works of Krasnov as part of his entire body of artistic work was also examined through a review of his opus.

Key words: architecture, Smederevo, Nikolai Petrovich Krasnov, the Municipal Chambers, Customs Office structures.

VLADANA PUTNIK

University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of History of Art
Оригинални научни рад / Original scientific paper
vladanaputnik@gmail.com

The Church of Assumption of Blessed Virgin Mary in Belgrade: a Memorial to the Fallen French Soldiers on the Thessalonian Front

ABSTRACT: In 1938 there was an initiative to erect a sacral edifice in Belgrade as a memorial to the fallen French soldiers on the Eastern Front. Architect Branislav Marinković, who has spent his specialisation in Paris from 1930 to 1932, was chosen to develop a project for this memorial church. Building a memorial church dedicated to the so-called “other”, in this case foreign fallen soldiers, even though they were allies, is a specific example which speaks about the strong relationship between French and Serbian people, even though the political situation in the late 1930s indicated the weakening of the French-Yugoslavian relations. The paper also considers the importance of this project for the development of sacral architecture in the Kingdom of Yugoslavia and possible references Branislav Marinković implemented from his Paris experience.

KEY WORDS: history, architecture, The Catholic Church, Branislav Marinković, memory.

It is estimated that France had around 1,327,000 military deaths in the First World War. Therefore, it was not unusual that post-war France was overwhelmed with war and commemorative monuments (GILLIS 1996: 187). Unlike other countries, where the State erected “war monuments”, in France they were called “monuments aux morts.”¹ The practice of mourning in France, both public and private, provided essential consolation for those in grief as a result of the Great War, as it was the case throughout all of Europe. Along with conventional memorials, a certain number of sacral objects were built for the purpose of commemorating First World War victims, like Notre Dame de la Consolation in Raincy or Chapelle du Souvenir in Flers, built in 1926 by Louis Pignard (FRÉMAUX 2007: 242). Chapelle Saint Yves de la Cité du Souvenir in Paris, also built in 1926 by F. Besnard and D. Boulenger, has a characteristic scene on stained glass windows, where Jesus Christ is carrying a dead soldier (FRÉMAUX 2007: 271). The religious discourse of war sacrifice (EDWARDS 2000: 6) was also visible on the Douaumont ossuary, designed in 1923 by a French architect Léon Azéma for commemorating the Battle of Verdun. The presence of Christian symbolism is apparent through a symbolic cross on

¹ “monuments for the dead”, translation mine.

the ossuary's tower. National monuments dedicated to the victims of the First World War became sites of the French national memory, and collective memory was reflected in the ceremonies and cultural production that commemorated the battle (EDWARDS 2000: 9).

The First World War also brought Serbia and France together as allies, which enabled them to build a firm political relationship. Therefore, it is not unusual that the Monument of gratitude to France was built by Serbian intellectuals in Belgrade, on Kalemegdan, in 1929 (PAVLOVIĆ, NOVAKOVIĆ 2005). France responded to that specific gesture by erecting a Monument of King Alexander Ist of Yugoslavia in Paris (SRETENOVIĆ 2008: 465). By 1935 another important edifice was built in Belgrade – the Embassy of France (JOVANOVIĆ 2001). Its exclusive location and specific Art Deco style implied that French Republic desired to represent itself in the most adequate way. Among mentioned examples, the idea of building a sacral edifice in Belgrade as a commemoration to the lost French soldiers on the Eastern Front also implies that there was a strong French presence in Belgrade during the interwar period. Strangely enough, this was not the first initiative to elevate a First World War memorial church in the Yugoslavian capital. In 1919 Serbian writer Ana Hristić initiated the erection of the Catholic church of Saint Ćirilo and Metodije in Belgrade as a memorial to the fallen Serbian and ally soldiers in the First World War. She even went to London to negotiate with their memorial organizations on that matter.² The church of Saint Ćirilo and Metodije was indeed built in 1929, but it remains unknown whether its elevation had any connection with the previous concept.

The idea of building a memorial church dedicated to the fallen French soldiers on the Eastern Front was initiated on the 20th anniversary of the Eastern Front breakthrough in 1938 by the Committee of Honor and Patronage, with Marshal Franchet d'Esperey as the president. That year the Committee also established that May 15th should be celebrated as a National day in France. In a pamphlet from 1938 Marshal d'Esperey turned to all the people who appreciated French aid to Serbia during the First World War and friendship between French Republic and Kingdom of Yugoslavia to help and contribute the erection of this monument.³ The concept of a memorial church was to imply the significance of French military intervention on the Eastern Front for the Serbian military and also for the future creation of Kingdom of Serbs Croats and Slovenes.

Father Privat Bellard, who was the vicar of the Assumptionist Church in Belgrade since 1927,⁴ bought a lot between Hadži Milentijeva and King Tomislav Street (now International Brigades Street) on Kotež-Neimar from engineer Boža Jovanović in 1931, which implies a larger church was planned to be built since then. There was an older Catholic church on that location which had been built in 1925 by the engineers Tuner and Wagner.⁵ Their authority still remains unconfirmed, since they also signed the project for the church residential building that was intended to be built in Kičevska Street, which was also signed by architect Milan Zloković on a later project from 1927. Due to the saved project, it can be concluded that the former church was planned to have a simple one-nave plan with a neo-baroque façade, but in

² AJ, Ministry of Religion Fund, f –69–44–72, A letter from Ana Hristić to The Ministry of Religion, 1919.

³ IAB, f IV–43–1925, Pamphlet for erecting the Memorial french church in Belgrade, 1938.

⁴ For this information I thank Father Leopold.

⁵ IAB, f VII–34–1926, Project for the church.

1935 certain modifications were performed on the old church and it lost its original appearance. In 1930 a bell tower with a clock designed by architect Dujam Granić was elevated.⁶ The bells for the tower were made in the Foundry Paccard in Annecy in France. The largest bell for the tower was a gift from King Aleksandar I Karađorđević to the Catholic community in Belgrade.⁷ Father Privat Belard was also the secretary of the Committee for the elevation of the memorial church of the Eastern Front.⁸

The church of Assumption of Blessed Virgin Mary was designed in 1938/1939 by a Serbian architect Branislav Marinković (BOGUNOVIĆ 2005: 948; BOROVNJAK 2013: 56). Marinković was born in 1903 in Batočina and he studied architecture in Belgrade. After graduation in 1927 (MANEVIĆ 2008: 254), he continued his education in Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts in Paris and returned to Belgrade in 1932 (BOGUNOVIĆ 2005: 944). After the First World War, Paris became the main center for specialization of Yugoslavian architects. Besides Branislav Marinković, many Serbian architects were educated in Paris, among which were Branislav Kojić, Milutin Borisavljević and Aleksandar Đorđević (PAVLOVIĆ, NOVAKOVIĆ 2005: 166). During the 1930s Marinković worked as an assistant at the University of Belgrade, School of Architecture and also had his own bureau. Although he was highly respected as an architect, it is not precisely known why the Committee chose Marinković for this project, but it can be presumed his education in France was one of the crucial reasons. The specific style of the Church of Assumption of Blessed Virgin Mary in Belgrade can be traced to the influences 20th century French sacral architecture had on Marinković's approach.

The French Republic was financing the erection of all sacral objects (FRÉMAUX 2007: 23), but in 1905 it was decided that the State should be separated from the Church, and in 1907 the declaration on religious tolerance opened a new chapter in the history of French sacral architecture (FRÉMAUX 2007: 7). With no financial help from the State, religious objects had to be built exclusively from donations (FRÉMAUX 2007: 23). The new built churches, mosques and synagogues began to follow the evolution of urban space, but at the same time they managed to stay in the iconographic limits of their religion (FRÉMAUX 2007: 7). However, the Separation brought the freedom of style for sacral architecture (FRÉMAUX 2007: 67). Roman and Gothic architecture were considered to be the official styles of the French Catholic Church, but after 1905 a new form of "brutalizing" the tradition appeared on the architectural scene (FRÉMAUX 2007: 81, 85).

With the outbreak of the First World War, the Catholic church saw an opportunity to regain its influence after a significant decrease in attendance following the Separation by embracing the national cause with the aim of becoming reintegrated into the nation (EDWARDS 2000: 6). The end of the First World War also marked a new era in France called "La renaissance chrétienne",⁹ which took place until the Second Vatican Council in 1965. During this period a large number of young faithful joined the Church and religion inspired many artists. Cardinal Verdier advocated that churches should be built in harmony with the faithful, which excluded monumental edifices. The interwar period brought the inflorescence of modern

⁶ IAB, f VII-34-1926, Project for the bell tower.

⁷ For this information I thank Father Leopold.

⁸ IAB, f VII-34-1926

⁹ "Christian Renaissance", translation mine.

sacral art, especially architecture. Many architects gained an opportunity to experiment in the realm of sacral architecture and form a visual identity of a modern church (FRÉMAUX 2007: 68). The usage of concrete in church building was first applied on Notre Dame de la Consolation in Raincy designed in 1922 by Auguste and Gustave Perret, which in its time was thought to be “a pure act of avant-garde” (FRÉMAUX 2007: 25, 26). It was considered by the critics to be the “Sainte-Chapelle du béton armé.”¹⁰ (COHEN 2012: 128, 129). This religious edifice also became an inspiration for a phrase “Eglise est une machine à faire-croire.”¹¹ (FRÉMAUX 2007: 41). In the spirit of the Perret brothers’ architecture, art historian Paul Léon considered that all architecture, including sacral one, should be of its time and that new technologies should be used, so that the church of the 20th century can be simple, rational and functional (FRÉMAUX 2007: 85, 86).

Considering the fact that Branislav Marinković resided in Paris during “La renaissance chrétienne”, it can be said, with little doubt, that this artistic climate influenced the young architect. The experience Marinković gained in Paris and influence of French sacral architecture is visible on his project for the Church of Assumption of Blessed Virgin Mary. Marinković’s style is reflected in his attitude towards designing residential housing. In his article “Savremeni stan”¹² published in journal “Umetnički pregled”¹³ in 1940, Marinković refers to the interior conception as the “body” and the façade as the “suit” of the building. As we can see on the project for the only sacral object Marinković has ever designed, the concept of the “body and suit” was equally as applied on his numerous residential buildings. The spatial design of the church is highly functional and acoustic, which is one of the most important aspects of a sacral edifice.

One of the first images of the memorial church was printed on badges that were produced for the celebration of the 20th anniversary of the Eastern Front breakthrough. The badge contained a minimalist drawing which shows that Marinković’s project from 1938 was more in the spirit of the French Art Deco, a dominant style in Paris during the second half of the 1920s and the first half of the 1930s (COHEN 2012: 129, 132). It is important to underline that at that point two of the most significant objects that represented French Republic in the Kingdom of Yugoslavia, the Monument of gratitude to France and the Embassy of France in Belgrade, were designed in Art Deco style. In the pamphlet from 1938 a preliminary sketch of the church is shown (fig. 1), which was very similar to the later project. Below the sketch there is a comment considering the tower of the edifice, saying it has “allure militaire”.¹⁴ It can be presumed that the military style in architecture was supposed to associate with a certain strictness and purity. The sketch shows the church with its high tower, almost monolithic, only to be decorated with a relief which on this version is not easy to determine.¹⁵ The tower was to be 34.5 meters high, with an inscription on the both sides in French and Serbian: “A la mémoire et pour le repos de l’âme des 25 000 soldats français tombés au Front d’Orient MCMXV – MCMXVIII”.¹⁶ The inscriptions were flanked with reliefs which imitated burning torches. Below the inscription

¹⁰ “Sainte Chapelle made of reinforced concrete.”, translation mine.

¹¹ “Church is a machine for creating faith.”, translation mine.

¹² “The Contemporary Apartment”, translation mine.

¹³ “Artistic Review”, translation mine.

¹⁴ Military look, translation mine.

¹⁵ IAB, f IV–43–1925, Pamphlet for erecting the Memorial french church in Belgrade, 1938.

¹⁶ “In memory of and for the rest of souls of 25 000 French soldiers fallen on the Eastern Front MCMXV – MCMXVIII”, translation mine.

was supposed to be a relief of the church's patron Virgin Mary with Christ and angels (fig. 2). The church tower was deliberately designed to symbolize an "arc de triomphe"¹⁷, which was a common part of the war victory iconography.

Unfortunately, none of these elements were implemented on the façade.¹⁸ The top of the tower was supposed to have one higher and narrower part with a slim trifora on each side and a Latin decorated cross on the top. The entrance to the crypt is placed on the ground level, directly from the gate, as it was planned, but the project shows Marinković decorated the gate in the same style as the portal of the crypt, with a repetitive motive of a Greek cross. The portal was supposed to be flanked with reliefs of angels standing in line and praying. The grave of the unknown soldier was planned to be placed in the crypt, as well as the mask of King Aleksandar I Karadjordjević, medallions of the most important First World War generals and lists of military units that were located on the Eastern Front. The two lateral staircases lead to

the arcaded porch and the main entrance to the church. The interior has three naves, and it was designed without a transept (fig. 3). The central nave is 10 meters broad and 13 meters high, while the lateral naves are 4 meters broad and 7.5 meters high. The windows of the lateral naves were arched and above them are oculus windows that illuminate the main nave.

During the elevation of the church in 1939 the Society for beautification of Kotež-Neimar suggested to the Committee and to Branislav Marinković to subvert the old and in its place build the new sacral object in the center of the lot, since Neimar was a residential area with no regular plans for public buildings. Neighbour Stanislav Josifović even sued them for the same reason.¹⁹ The Ministry of Construction therefore demanded that the church should be positioned in the middle of the lot, which was, according to Marinković, impossible, considering that that meant the old church had to be taken down and Catholic citizens would be left without a church until the new one was built.²⁰ Marinković's conclusions on the matter put an end to the problem of the church position. The construction of the edifice was followed by an unfortunate



Fig. 1. Sketch of the Church of Assumption of Blessed Virgin Mary, Anniversary of the Eastern Front breakthrough pamphlet, 1938.

¹⁷ Triumphant arch, translation mine.

¹⁸ IAB, f IV-43-1925.

¹⁹ IAB, f IV-43-1925.

²⁰ IAB, f IV-43-1925, Letter from Branislav Marinković to Ministry of Construction, 20. 3. 1939.

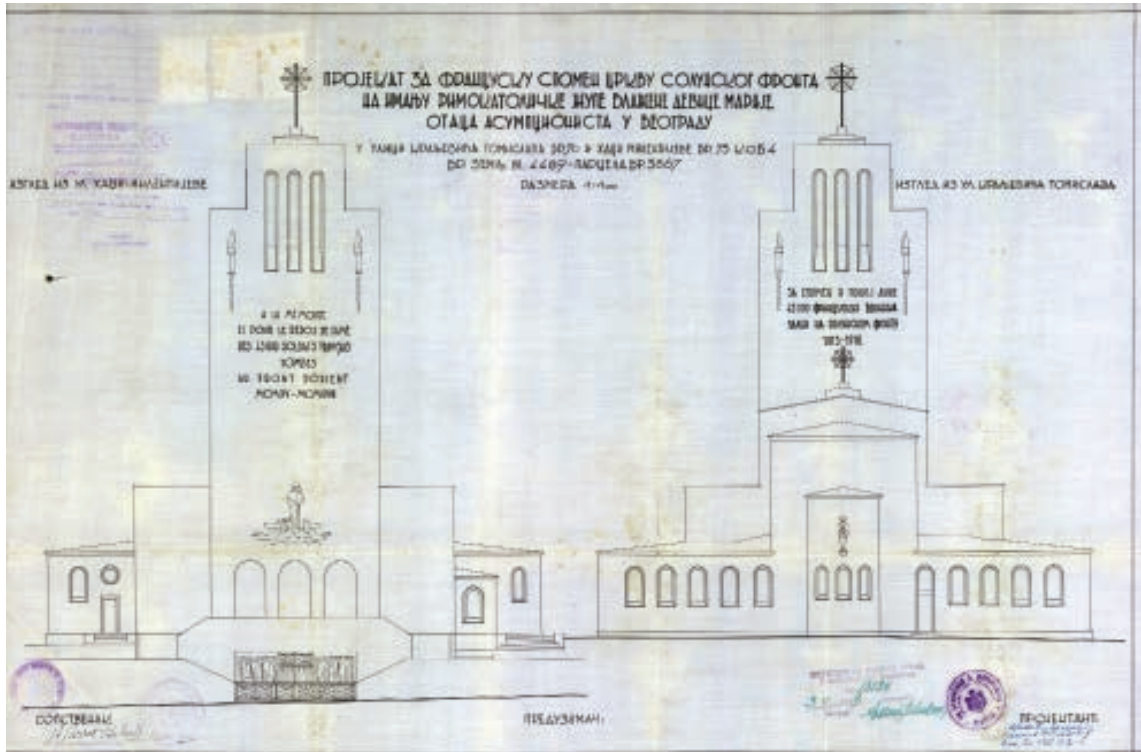


Fig. 2. Branislav Marinković, Project for the Church of Assumption of Blessed Virgin Mary, façade design, 1939.

event – the concrete ceiling crashed down in September 1940, killing three and injuring five workers on the site. The contractor engineer Srba Marković even got arrested as responsible for this accident.²¹

The final appearance of the Church of Assumption of Blessed Virgin Mary turned out to be quite different than the project. The Second World War caught the church unfinished, with only the walls, a part of the tower and the roof built. After the Assumptionists left in 1982, the vicar Anton Hočevar was placed in charge of the project and the church was finally finished in 1988. The project was supervised by Slovenian architect Franc Kvaternik.²² Since the church lost its initial purpose to celebrate bravery of French soldiers in the First World War, the façade turned out to be less decorated and there are no visible signs of commemoration that were previously present on the project. Instead of the intended signs on both sides of the tower, the eastern façade is now decorated by three hyper monumental painted arches and a cross in the middle one. This simplicity reduced on the level of a sign of a religious object gives a powerful

²¹ Аноним, „Под срушеном великом бетонском плочом која је имала да буде таваница погинула су три човека.“ *Политика* (11. 9. 1940): 11.

²² For this information I thank Father Leopold.

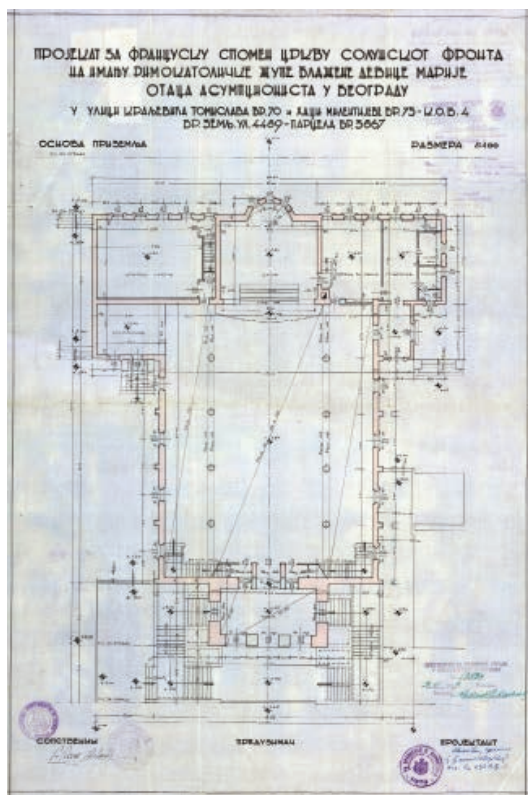


Fig. 3. Branislav Marinković, Project for the Church of Assumption of Blessed Virgin Mary, ground plan, 1939.



Fig. 4. Branislav Marinković, Church of Assumption of Blessed Virgin Mary, present appearance

impression on the beholder. Branislav Marinković envisioned that the façade should be made of artificial stone,²³ but now it is just plastered in two colors (fig. 4).

The entire concept of a French memorial church in Belgrade was designed to reestablish cultural dominance in the Yugoslavian capital, which was declining over the period of 1930s. The anniversary was an ideal opportunity to regain powerful influence that France had in Belgrade during the 1920s. Therefore the representation of French war memorial was of extreme political importance. The symbolic aspect of the church was meant to make Belgrade and Yugoslavian citizens remember the French role in the First World War by creating a collective memory through a memorial site. The Myth of the Great War and French heroism was a part of designing the memory of war (EDWARDS 2000: 8). This project also represents an attempt to reestablish French-Yugoslavian cultural politics of the 1920s, but the entire situation changed due to the outbreak of the Second World War in 1939. Unfortunate events influenced the modification of Branislav Marinković's project for the church of Assumption of Blessed

²³ IAB, f IV-43-1925, Technical description, january 1939.

Virgin Mary, and it is with no doubt a loss that Marinković's original project was not implemented. The strong remembrance on the First World War victims was greatly weakened after the Second World War and the changing of Yugoslavian politics. Although the church lost its initial purpose as an important memorial, the artistic value of this sacral object can be summed in Marinković's statement: "Nothing can be beautiful unless it is logically used, on the right place, economical, in one word, justified. (Ništa ne može biti lepo ako nije logično upotrebljeno, na pravom mestu, ekonomično, jednom rečju, opravdano.)" (MANEVIĆ 2008: 254).

LITERATURE

- BOGUNOVIĆ, Slobodan Giša. *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka: arhitektura, arhitekti, pojmovi. Arhitekti*. Knj. 2. Beograd: Beogradska knjiga, 2005.
- БОРОВЊАК, Ђурђија. *Верски објекти у Београду: пројекти и остварења у документима Историјског архива Београда*. Београд: Историјски архив Београда. (Borovnjak, Djurdjija. *Religious Buildings in Belgrade: Projects and Achievements in the Documents of the Historical Archives of Belgrade*, Belgrade: Historical Archives of Belgrade, 2013), 2013.
- COHEN, Jean-Louis. *L'Architecture au futur depuis 1889*. Paris: Phaidon, 2012.
- EDWARDS, Peter. "Mort pour la France": Conflict and Commemoration in France after the First World War." *University of Sussex Journal of Contemporary History* 1 2000. University of Sussex. 08.09.2013.
- FRÉMAUX, Céline (dir.). *Architecture religieuse au XX^e siècle: Quel patrimoine?*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- GILLIS, John R. (ed.). *Commemorations: The Politics of National Identity*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- ЈОВАНОВИЋ, Миодраг. „Француски архитект Експер и ‘ар деко’ у Београду“. *Наслеђе (Jovanovic, Miodrag. 'French Architect Expert and Art Deco in Belgrade'. Heritage)* 3 2001: 67–84.
- МАНЕВИЋ, Зоран (ур.). *Лексикон неимара: Encyclopaedia architectonica*. Београд: Грађевинска књига, 2008.
- ПАВЛОВИЋ, Михаило и Јелена Новаковић (ур.). *Српско-француски односи 1904–2004*. Београд: Друштво за културну сарадњу Србија – Француска, Архив Србије (Pavlovic, Mihailo, Novakovic, Jelena. *Serbian – French Relations 1904–2004*. Belgrade: Society for Cultural Colaboration Serbia-France, Archives of Serbia), 2005.
- „Под срушеном великом бетонском плочом која је имала да буде таваница погинула су три човека.“ *Политика ('Three Men Killed by the Fall of a Large Concrete Panel that was Supposed to be the Ceiling', Politika* 11. 9. 1940: 11.) 11. 9. 1940: 11.
- SRETENOVIC, Stanislav. *Francuska i Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca 1918–1929*. Beograd: Institut za savremenu istoriju, 2008.

Владана Путник

ЦРКВА УЗНЕСЕЊА БЛАЖЕНЕ ДЈЕВИЦЕ МАРИЈЕ У БЕОГРАДУ: СПОМЕНИК ПАЛИМ ФРАНЦУСКИМ ВОЈНИЦИМА НА СОЛУНСКОМ ФРОНТУ

Резиме

Пријатељство између Француске и Србије учвршћено је захваљујући заједничкој борби у Првом светском рату. Иницијатива да се подигне меморијална црква посвећена француским војницима погинулим на Солунском фронту покренута је 1938. године од стране Комитета на челу са адмиралом Франсеом д'Епереом. Спомен-црква француским војним жртвама је делом била замишљена да овековечи значај француске помоћи српској војсци у Првом светском рату. Том приликом је изабран архитекта Бранислав Маринковић за израду нацрта такозване „Француске цркве“ на Котеж-Неимару. Маринковић је по завршетку студија архитектуре у Београду провео две године

специјализације у Паризу, тадашњем центру образовања за југословенску интелектуалну елиту. На основу анализе француске сакралне и меморијалне архитектуре међуратног периода може се закључити да је Браниславу Маринковићу управо његово искуство у Француској донело посао на овом пројекту, јединственом у његовом стваралаштву, које карактеришу махом профани и стамбени објекти. Изградња спомен-цркве такође говори о снажном односу између Француске и Србије и током четврте деценије двадесетог века, када је француски културни и политички утицај у Краљевини Југославији ослабио. Црква Узнесења Блажене Дјевице Марије је пројектована тако да обилује поред хришћанске и ратном симболиком и иконографијом, као и формом која указује на тријумф и победу. Нажалост, већина елемената предвиђених пројектом никада није изведена услед прекида радова на изградњи цркве са Другим светским ратом. Француска спомен-црква завршена је пола века касније, лишена оригиналне иконографије, али се и поред тога може сврстати у објекте који су обележили значајан искорак у развоју сакралне архитектуре у Краљевини Југославији.

ALEKSANDRA ILIJEVSKI

University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of History of Art
Оригинални научни рад / Original scientific paper
saskal1@gmail.com

Form and Function: Architectural Design Competition for the State Printing House of the Kingdom of Yugoslavia

ABSTRACT: The open national competition in 1933 for preliminary design for the *State Printing House* generated considerable interest amongst the architects in the Kingdom of Yugoslavia. The objective of the competition was designing an efficient contemporary building with office and manufacturing facilities that will answer the high demands of printing industry. Dragiša Brašovan won the first prize, second was team Jovan Korka, Georg Kiverov and Đorđe Krekić, and third were Dragan Gudović and Dimitrije M. Leko. From eighty entries, known participants were teams Lavoslav Horvat and Stjepan Planić (Horvat had also an individual project), Antun Ulrich and Stanko Kliska, Rajko Tatić and Jovan Ranković. Designs also submitted Drago Ibler, Grigorij Samojlov, Miladin Prljević and Selman Selmanagić. Architect Dragiša Brašovan was commissioned to carry out the project, and the *State Printing House* was built in the period 1937–1940. The name was changed in 1955 to *Belgrade Graphic Institute (BIGZ)*. Case Study of the *State Printing House* competition, from design entries to reception of built facility, deepen the methodological pathways by which doctrine of modernism was implemented regarding industrial architecture.

KEY WORDS: architectural design competitions, State Printing House of Kingdom of Yugoslavia, BIGZ, modern architecture, industrial architecture, Functionalism.

INDUSTRIAL ARCHITECTURE IN THE PERIOD 1918–1941

The economy in European countries changed significantly after the First World War. With a boost in industrialization, by the middle of 1920s, industrial architecture gave way to boldly engineered forms appropriate to the Machine Age. Reinforced concrete, steel and glass consequently effected a cultural change. Open plans, flat roofs, strip windows, glass curtain walls, modular buildings, offered undeniable improvements in every aspect of design and construction process. Designing industrial architecture was not just dealing with aesthetics and functionality of the building itself, but also solving fundamental requirement for an industrial system – implementing technological innovations in order to achieve mass production of high volume goods.

The finest example of new technology that celebrated speed was *FIAT Lingotto* (1920–1923) at Turin, Italy by Giacomo Mattè-Trucco. It was elaborate five-storey reinforced concrete car factory, with innovative vertical line production topped with banked race test-track on the roof. Tea, coffee and tobacco *Van Nelle Factory* (1925–1931) in Rotterdam by Johannes Brinkman, Leendert van der Vlugt and Mart Stam (in cooperation with engineer Jan Gerko Wiebenga) had concrete frame and non-load bearing façade that enabled fully developed glass curtain-wall system, so light could penetrate deep into the building. Interesting accent – a tearoom, was added on the roof of the factory. Hans Poelzig's project for *IG Farben Building* (1929–1930), the head office for IG Farben, a German industrial giant was steel-framed building with six wings connected by a curved central corridor and façade clad with marble. Until the 1950s, *IG Farben Building* was the largest office building in Europe. *Boots Pharmaceutical Factory* (1930–1932) by Sir Owen Williams at Beeston in Nottinghamshire, England, was four-storey reinforced concrete building, almost entirely enveloped in glass curtain walls with galleries on innovative and later on frequently used design of mushroom-headed columns.

Companies built industrial facilities, many also started developing residential buildings with supportive infrastructure for their workers. An architectural response to these effects of industrialization was redefining the field towards engineering and urban planning. Phenomenon of Urban utopia, starting with Sir Ebenezer Howard's Garden City movement until Le Corbusier's 1920's *Ville Contemporaine* and *Plan Voisin* were important corner stones in exploring new housing possibilities. In *urban plan of Czechoslovakian town Zlín*, first of many built by *Bata Shoe Company*, Czech functionalist František Lydie Gahura implemented reinforced concrete, red brick and glass, materials at the time primarily used in industrial architecture.

Architects in Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes (from 1929 Kingdom of Yugoslavia) were not apart from this evident change. In newly established Kingdom, aftermath of World War I also gave way to economy-wide rebuilding. Nevertheless, in terms of what architects designed, industrial architecture was on the margins of interwar architectural practice. Although the industrialization of Yugoslavia was rapid, the architects have not often had the opportunity to build contemporary industrial complexes. Sometimes these types of objects were built according to plans of foreign companies or engineers. Swiss company made Thermo-electric power plant *Strength and Light* in Belgrade. Pylons and approaches to the *Bridge of the Knightly King Alexander I the Unifier* (1929–1934) across Sava in Belgrade were constructed by the French *La Société de Construction des Batignolles* from Paris while the German *Gutehoffnungshütte* from Oberhausen was in charge of the iron structure. However, architect Nikolai Nikolayevich Krasnov from Ministry of Construction designed the pylons. *Milan Vapa's Paper Mill* (1921–1924) was work of industrial architect Karl Hanisch with supervisory engineer Vladimir Bilinski. Expressionism dominated the numerous interwar buildings, and was highly adaptive and versatile. Momir Korunović's *Ministry of Post and Telegraph* (1926–1930) and *Post Office 2* (1927–1929), both in Belgrade, were most striking examples of national-romanticism branch of Serbian Expressionism and the *Institute for Manufacturing Banknotes and Coins* (1927–1929) in Belgrade by architect Josif Najman represents moderate modernist Expressionism (KADIJEVIĆ 2013: 107–108). As more opportunities arrived, architects soon used all the advantages of contemporary architecture. Paradigm of early modernism, which set the style and functional

guidelines for the development of industrial architecture, were *Transformer Station* (1927) in Zagreb by Juraj Denzler and *the Astronomical Observatory Complex* (1929–1932) in Belgrade by Jan Dubovy. František Lydie Gahura with Antonin Vitek and Vladimir Karfik executed grand *Bata Shoes industrial complex* (1932–1938) in town of Vukovar. Modernist designs were also presented in competitions for *Main railway stations* in Skopje (1930), Ljubljana (1931) and Sarajevo (1936), and progressed in articulated high modernism of *National Postage Stamp Factory* in Belgrade by Josif Najman, and *First Belgrade Fairground* (competition 1936).

New generation of architects in Yugoslavia was interested in adopting the ideas and forms of modern architecture. For them, ties to Czechoslovakian contemporary architecture were particularly strong, and manifested in two ways. First, number of architects studied at the Czech Technical University in Prague (Český vysoký učení technický v Praze – ČVUT), as did Jan Dubovy, Svetomir Lazić and Nikola Dobrović. In addition, *Exhibition of Czech Modern Architecture* held in 1928 in Belgrade, after Ljubljana and Zagreb, was very important cultural event and turning point for all succeeding architectural exhibitions in capital city. The concept presented work of 50 architects (ДАМЉАНОВИЋ 2004: 54), among who were František Lydie Gahura, Josef Gočár, Josef Kalous, Jan Kotěra, Bohumír Kozák, Pavel Janák, Oldřich Tyl. Their work focused on all aspects of the economy, and projects for utilitarian architecture from bridges to factories and industrial towns were presented by most of architects.

The exhibitions organized in newly build *Cvijeta Zuzorić Arts Pavilion* in Belgrade were significant conceptual corrective and important factor in the promotion and affirmation of modern art and architecture (ILIJEVSKI 2013). *Exhibition of German Contemporary Fine Arts and Architecture* (*Deutsche Zeitgenössische Bildende Kunst und Architektur*) was opened in Belgrade and Zagreb in 1931 with work by leading architects Otto Bartning, Peter Behrens, Richard Doecker, Theodor Fischer, Walter Gropius, Ernst May, Erich Mendelsohn, Ludwig Mies van der Rohe, Bruno Paul, Hans Poelzig, Adolf Rading, Hans Scharoun, Karl Schneider, Fritz Schumacher, Bruno Taut, Max Taut, Heinrich Tessenow, Martin Wagner and projects by Main Post Directorate. According to the catalog, display of 148 photographs was cross section of German contemporary architectural practice – housing estates, public building and industrial architecture (NEMAČKA 1931).

Taking into consideration exhibitions that were involving architects from Yugoslavia, after the first *Autumn Exhibition* in *Cvijeta Zuzorić Pavilion* in 1928, soon followed first show of Belgrade-based Artistic Group “*Oblik*” (1929/30) with participating guest architects Milan Zloković, Branislav Kojić, Dušan Babić, Jan Dubový, Petar and Branko Krstić, and Nikola Dobrović. Members of *Group of Architects of Modern Movement* (GAMM)¹ organized the *First Salon of Architecture* (1929), the *First and Second Exhibition of Yugoslav Contemporary Architecture* (1931 and 1933). Association of Artists *Zemlja* from Zagreb in February and March 1935 held their *Sixth exhibition* in Belgrade. Member architects were Stjepan Planić, Drago Ibler and team Stjepan Gomboš and Mladen Kauzlaric.

¹ GAMM was active in the period 1928–1934. Founders were Milan Zloković, Branislav Kojić, Dušan Babić, and Jan Dubový. Their objective was promoting contemporary principles in architecture. Among members were Branko Maksimović, Petar and Branko Krstić, Momčilo Belobrck, Svetomir Lazić, Vojislav Simić, Đura Borošić, Živko Piperski, Dragomir Tadić, Branislav Marinković, Dragan Gudović, Miladin Prljević, and Dragiša Brašovan. About Group of Architects of Modern Movement see: MANEVIĆ 1979; BLAGOJEVIĆ 2003.

Architectural exhibitions were excellent method of evaluating and implementing the doctrine of modernism and winning the public recognition. Also, presented a way to exhibit entries for various design competitions (open or pre-selected that could be international, national or local).² For the period 1920–1940 Tomislav Premerl (1990: 181–185) listed 123 important architectural and urban design competitions³ arguing that industrialist did not feel the need for a more systematic design of industrial facilities because industrial objects were merely mechanism for the expected return measures in asset. At the same time industrialist make way for modern architecture by building daring projects of their residential villas. For them industrial architecture was not worthless, but deliberately neglected for reason of profit. It would be difficult to find industrial architecture built by modernist oriented architects. (1990: 94–97). In that light, one could argue that the national competition for the *State Printing House* in Belgrade held in 1933 was the most important design competition in Kingdom called for the major industrial complex.

PRELIMINARY DESIGN COMPETITION FOR THE STATE PRINTING HOUSE

In April 1933, the Ministry of Education of Kingdom of Yugoslavia arranged an open and single stage national architectural competition for the design of the new *State Printing House*⁴ in capital Belgrade. As stated in the Belgrade daily papers *Politika* on April 25th, the competition was open to all individuals and teams and dead line for submission of entries was on May 26th the same year. The aim was identifying the most appropriate proposal, which best satisfied the general and specific objectives of the contest. The judging panel included Vladimir Dvorniković, Deputy Minister of Education; Janko Šafarik, architect and delegate of the *Union of Yugoslav Engineers and Architects*; Vlastimir Budimović, director of the *State Printing House*; Radoslav Todorović, engineer and inspector of the Ministry of Education, with their deputies (НОВА 1933: 7).

The site chosen to locate the new headquarters of the National Printing Institution was estate of the Vljako Kalenić Foundation across marketplace called *Kalenića gumno*, lined by Njegoševa and Prestolonaslednika Petra Streets. The objective of competition evolved around researching and responding to the unique aspects of designing an efficient contemporary office and manufacturing facilities within new *State Printing House* building, that will answer high demands of printing industry. Estimated building cost was 25.000.000 dinars. The competition

² Detailed Rules for competitions were published in 1921 by the *Union of Yugoslav Engineers and Architects* (UYEA). By inviting architects to submit a design proposals, State authorities wanted to obtain variety of ideas to choose from and institutions strived to find the best candidate for final design. However, sometimes competitions used to be mere mask for person already selected (Кojić 1979: 203). Worse yet, the 1st prize often was not given and the final project was amalgamate of various entries. Although new Rules were made in 1938 granting among other things the 1st prize winning the realization of design, in practice not much was changed.

³ Branislav Kojić elaborated social conditions regarding architectural practice in Belgrade in the period 1920–1940, and also cataloged 60 competitions from his personal archives, saying that only 5–6 were missing. He did not include the competition for the *State Printing House* in his, otherwise, very thorough book.

⁴ First *State Printing House* in liberated Serbia, *Knjaževsko-srbska pečatnja* began working in September 1831 in Belgrade during the reign of Miloš Obrenović. After moving several times, in 1847 property was purchased from blacksmith Steinlechner in 14 Pop Lukina Street for State Printing. It consisted of two smaller buildings, two courtyards, and a large single floor house. As the volume of production grew the second floor was added and, over time, the lateral wings of the house. Due to the evident lack of space, the departments were opened in three more buildings in the Kosačićev Venac, Pop Lukina and Crnogorska Streets. On the history of *State Printing House*: Будимовић 1933; Милошевић 1940; Пијукковић 1957.

looked for three-storey building with basement and ground floor of total surface 3200 m². Since it was an industrial building with an extraordinary multitude of functions, premises required on each floor were determined. In basement were located rotary printing press, paper and books warehouses, a mechanical workshop, power station, central heating station, stock room for fuels and flammable substances, flats for workers, roll casting, lead alloy melting, letter foundry and canteen with kitchen. On ground floor were printing machines, shop, accounting and book keeping, treasury, supervisor's office, doctor's office, door attendant, garage. First floor had more printing including stereotype, newspaper editorial board, mailing, administration and management. Second floor featured book binding, mailing room, lithography, director's apartment. On third floor were photozincography, electroplating and engraving departments, reading room, five small apartments for workers, terrace and graphic Art School. Deadline for the construction coincided with the completion of the *Bridge of the King Alexander I the Unifier* across Sava River, when Ministry of Education planned the relocation and demolition of existing building of *State Printing* (ГОБА 1933: 7).

Several days later, architect Josif Najman expressed his opinion in the daily newspaper regarding competition. The most important information about the construction of printing houses – the number, size and arrangement of machinery was not stated, only premises required on each floor. The printing machines were the main factor in right display of compartments, windows, and all rest in the building (НАЈМАН 1933). Najman was actually talking about functional approach in architecture – planning of individual spaces for each particular function with specific dimensions and performance characteristics. On the other side was rational planning that starts with neutral layout which could be partitioned to functional requirements even during construction. Adolf Behne in *Der Moderne Zweckbau* (1923) elaborated this important questions, especially regarding industrial architecture. Another architect, Petar Gačić, (1933: 4) emphasized different problem. In June 1931 Belgrade Municipality approved a plan with new street crossing Foundation estate, important fact that was not stated in competition. It was there fore necessary, he said, to change the requirements, and call for freestanding building opened to all four streets, and extend the deadline. In a few days, all mentioned by architect Gačić was done by Ministry of Education. Mainfaçade was to be facing Nevesinjska Street and end date was set to June 24th 1933. (ИЗМЕНА 1933).

The winners of the competition were announced at Belgrade daily newspapers on August 12th 1933. The first place was awarded to architect Dragiša Brašovan⁵ from Belgrade, and he received 50,000 dinars prize. The recipients of the second place were Jovan Korka, Georg

⁵ Dragiša Brašovan (1887–1965) attended the Technical University of Budapest, where after graduation in 1912. started the practice in the architectural studio of Töri&Pogány. At the end of World War I, with architect Milan Sekulić established studio *Arhitekt (Architect)* in Belgrade. During the interwar period he built number of private villas (Rihard Škarka's villa 1926–1927, Đorđe Genčić's villa 1929, Dušan Lazić's villa 1932), residential and administrative buildings (*Workers' Association* in Novi Sad in 1931, the *Chamber of Commerce* in Belgrade in 1934, *Command of the Air Force* in Zemun 1935, *Danube Regional Government palace* in Novi Sad 1935–1940). Brašovan was the author of the *Yugoslav pavilions* in Barcelona in 1929 and Milan 1931. After World War II he created a large number of residential buildings in Podgorica, Jagodina (*Apartment blocks of Cable Factory Svetozarevo*, built in the late 1950s), Šabac, Zvornik and Arandjelovac, hotels in Tuzla and Belgrade (*Metropol hotel* 1953) as well as a series of railway stations and smaller stations in Serbia. More on Brašovan and the *State Printing House* in Belgrade in: DOBROVIĆ 1965; ŽUPANSKI 1966; MANEVIĆ 1966, 1970, 1979, 1980, 2008; STOJANOVIĆ 1979; KADIJEVIĆ 1989, 1990, 2002; БРКИЋ 1992; ВЛАГОЈЕВИЋ 2003; ИГНАТОВИЋ 2004; ВОГУНОВИЋ 2005; ИЛИЈЕВСКИ 2012.

Kiverov and Đorđe Krekić from Zagreb (25,000). The third place was awarded to Belgrade team Dragan Gudović and Dimitrije M. Leko (15,000). Also, eight more entries were given prize money: *Cirilo i Metodije (Cyril and Methodius)*, *W. D., D. S. B., Rolls Roys*, *222/333*, *Crveni krug (Red Circle)*, *1 1*, and *Slovo (Letter)*. Designs were exhibited at Technical Faculty in Belgrade (ИДЕЈНЕ 1933: 5).

Nevertheless competition received an excellent response, and architects submitted 80 projects, broader list of participants has not been reconstructed. The names of all rewarded architects were not announced in the press, and there are few newspaper and archival sources regarding competition (ИЛИЈЕВСКИ 2012). Among, until now, known participants were: Drago Ibler, team Lavoslav Horvat and Stjepan Planić (Horvat submitted second design alone), Antun Ulrich and Stanko Kliska – all from Zagreb; Rajko Tatić and Jovan Ranković, Grigorij Samojlov, Miladin Prljević – all from Belgrade, and Selman Selmanagić who in 1923 graduated at the Bauhaus in Dessau.

COMPETITION ENTRIES

The *State Printing House* in Belgrade with specific admission criteria was supposed to represent a capital investment in industry of Kingdom of Yugoslavia. Although planned as a freestanding building, diverse formal and/or functional notion of space in the State Printing House posed enormous challenge for competitors.

Architect **Dragiša Brašovan**, winner of the contest, developed a proposal based on compositional simplicity, in response to the definition of the competition program and the great need for flexibility demanded by location in residential area of Belgrade (fig. 1). In accordance with tender, Brašovan's cubic asymmetrical building with distinct horizontality was accented with the broad horizontal strip windows, ensuring day lighting. Pillars in ground floor and projecting pilasters formed a grid visually offsetting layering of horizontal planes. The structure was capped with retracted flat rooftop terrace. The articulation of slender tower structure with curved edge represented Brašovan's expressionist tendencies. In the design of the building, the method used for horizontal distribution of alternating strips of wall and glass surface, rested on the pillars, could be traced to Ludwig Mies van der Rohe *Concrete Office project* from 1923. Brašovan's design presented solution that implemented best features of contemporary architectural practice. When compared with other submitted work, it becomes apparent that Brašovan took into account all requirements of the project. Industrial aspect of the building was prominent in monochromatic, non-ornamented façade. Furthermore, with balanced and intricate interlacing of horizontal and vertical planes he thought fully emphasized monumentality that was important visual effect State institution had to present.

Second prize won the project by young architects **Jovan Korka, Georg Kiverov and Đorđe Krekić** from Zagreb (fig. 2). Korka, Kiverov and Krekić's competition project for the *State Printing House* demonstrated cutting-edge possibilities of glass as a material for cladding tall constructions, and was the only competition entry for *State Printing House* that was presented in detail in journal *Arhitektura* from Ljubljana. The design displayed two distinguishing groups of premises, work shops and offices. The main part of the building was occupied by work shops that required extensive bilateral lighting, due to the nature of work carried out, and also



Fig. 1. Dragiša Brašovan, *State Printing House* in Belgrade, competition entry, 1st prize, 1933 (МАНЕВИЋ 2008)

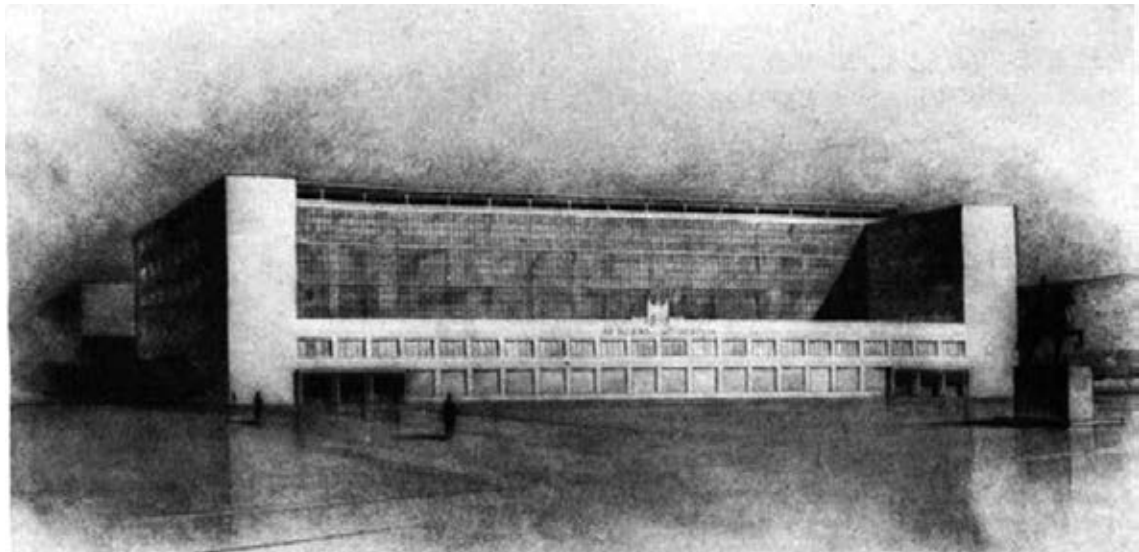


Fig. 2. Jovan Korka, Georg Kiverov and Đorđe Krekić, *State Printing House* in Belgrade, competition entry, 2nd prize, 1933 (ИДЕЈНЕ 1933)

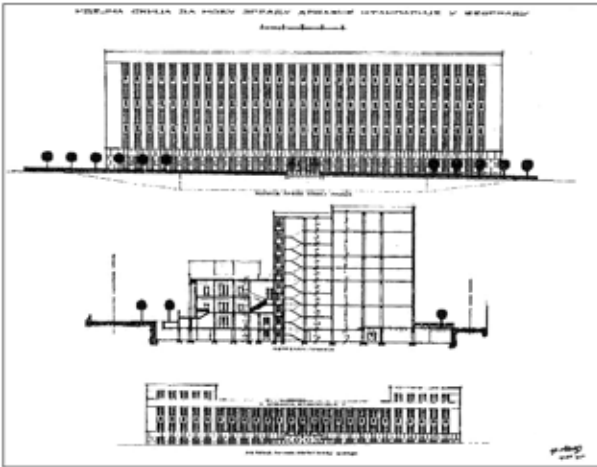


Fig. 3. Dragan Gudović and Dimitrije M. Leko, *State Printing House* in Belgrade, competition entry, 3rd prize, 1933 (Museum of Science and Technology, Belgrade)

Furthermore, key concepts implemented – fully glazed façade, disposition of lateral tracts in relation to the central one, was the vocabulary Le Corbusier and Pierre Jeanneret developed in 1928 for the *first project of Centrosoyuz* in Moscow.

Third prize design of **Dragan Gudović and Dimitrije M. Leko** was monumental palace with distinctive reminiscence of Leko's contemporary designs (fig. 3). Competition entry represented simplified pattern Leko achieved in *Ministry of Social Policy and Public Health* in Belgrade (1932) by utilizing once more the principle of strict symmetry in the arrangement of floor plans and elevation (МИЛЕТИЋ-АБРАМОВИЋ 1998: 63). Ornamentation was also characteristic of Leko, the most prominent being the spandrels between the windows on different floors. In *State Printing House* vertical thrust was highly articulated and glass strips were used as functional element to introduce daylight through side lighting. Also, that produced distinctive decorative effect, with particular idea of creating the illusion of monumentality. Leko's rigorous academicism was always present, especially in equal ratio of wall masses and openings, and mirror-image symmetry (КАДИЈЕВИЋ 2005: 365), integrated also into this project. In comparison to other entries, it was far less modern and innovative regarding stylistic preferences and use of materials, but stayed true to Leko's manner. Dragan Gudović and Dimitrije M. Leko competition entry radiates timeless monumentality, more appropriate to government than industrial building. However, *State Printing House* with its long cultural tradition represented both those aspects.

Drago Ibler (fig. 4) submitted work that in disposition of masses and material he used resembled Hans Poelzig's project for *IG Farben Building* (1929–1930), presented to Yugoslavian public in 1931 at the *Exhibition of German Contemporary Fine Arts and Architecture* in Belgrade and Zagreb (НЕМАЏКА 1931: 127). More than that, in the period 1922–1924 Ibler also studied

large-depth wings. A large tract of work shops was designed lengthwise the construction site, ending at East and West side with two office blocks. On the side facing square, office blocks were connected by single-storey tract, with entrances to administration and editorial board. This wing constrained square to the handling courtyard. The courtyard run the length of the building on the ground floor and was accessible from side streets (IDEJNA 1934: 6). Hallmark of this project was glass curtain wall structure, commonly used element in architecture of the time. Most famous contemporary designs with functional utilization of glass curtain was the workshop tract of the *Bauhaus Building* (1925–1926) in Dessau by Walter Gropius, Germany and, already mentioned *Van Nelle*

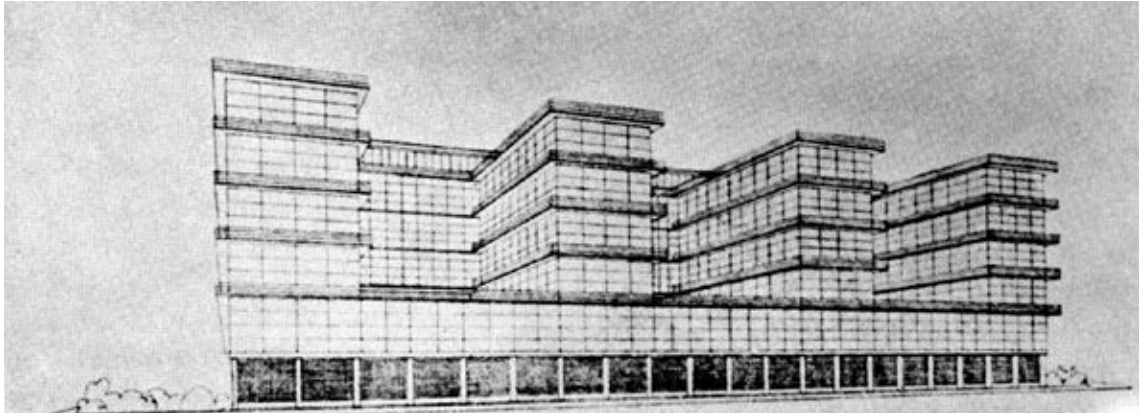


Fig. 4. Drago Ibler, *State Printing House* in Belgrade, competition entry, 1933 (*V IZLOŽBA* 1934)

in Poelzig's atelier in Berlin. While Poelzig's complex had slightly curved base with projecting wings on both side, Ibler's *State Printing House* was orthogonal crystal, with tracts on one side and connected by the first floor. Slender 21 pilotis supported the six-storey building of pure glass wall façade. And it was evident that form does not derive from internal work requirements (ČORAK 1981: 160–161). Ibler exhibited his entry in 1934 on the *Fifth exhibition of Zemlja* in Zagreb (*V IZLOŽBA* 1934).

The entry project by team **Lavoslav Horvat and Stjepan Planić** from Zagreb had curtain wall façade as the dominant element of design (fig. 5). It was a freestanding two-block object with "H" plan. Two glass, parallel cubes with rectangular bases and different heights were connected at the ground level with three-storey service "connector". In higher, three storey cube facing street-side were printing facilities and apartments. In front of two storey volume of main façade, with terrace at the end, and office premises, was front yard patio formed to the second street. Coherent arrangement of two sleek, glazed volumes dominated the space with purity of form and not in any way pointed to the internal spatial and facility organization (PALADINO 2006: 173–174; 2013, 62–63). Horvat and Planić also participated on the *Fifth exhibition of Zemlja* in Zagreb with design for *State Printing House* (*V IZLOŽBA* 1934). Their entry derived from the same architectural influences as awarded design by team Kiverov, Korka and Krekić.

Rajko Tatić and Jovan Ranković (fig. 6) submitted their work under the motto 5051 (MIHAJLOV 2013: 89–90). *State Printing House* was presented as freestanding palace with an imposing entrance. Protruding horizontal bands were accentuated in ground and first floor. The overall impression of dynamism stemmed from the interplay of projecting vertical pilasters and horizontal bands. This presented the wall's structural support, opening up space between the pilasters for windows allowing for maximum use of daylight. The façade was clad in stone, giving the building monumental appearance.

Grigorij Samojlov designed *State Printing House* as a longitudinal structure, modern but not pretentious (fig. 7). It was fragmented by vertical window series, framed by emphasized projecting pilasters, without ornamented façade, and with a square base tower above the entrance

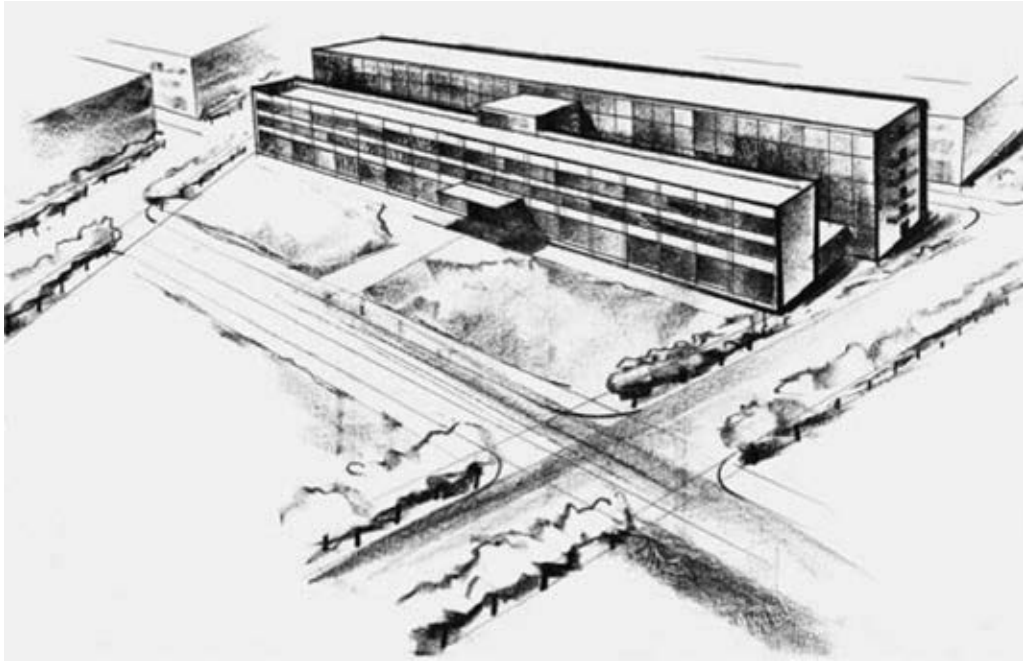


Fig. 5. Lavoslav Horvat and Stjepan Planić, *State Printing House* in Belgrade, competition entry, 1933
(Institute of Art History, Stjepan Planić Archive, Zagreb)

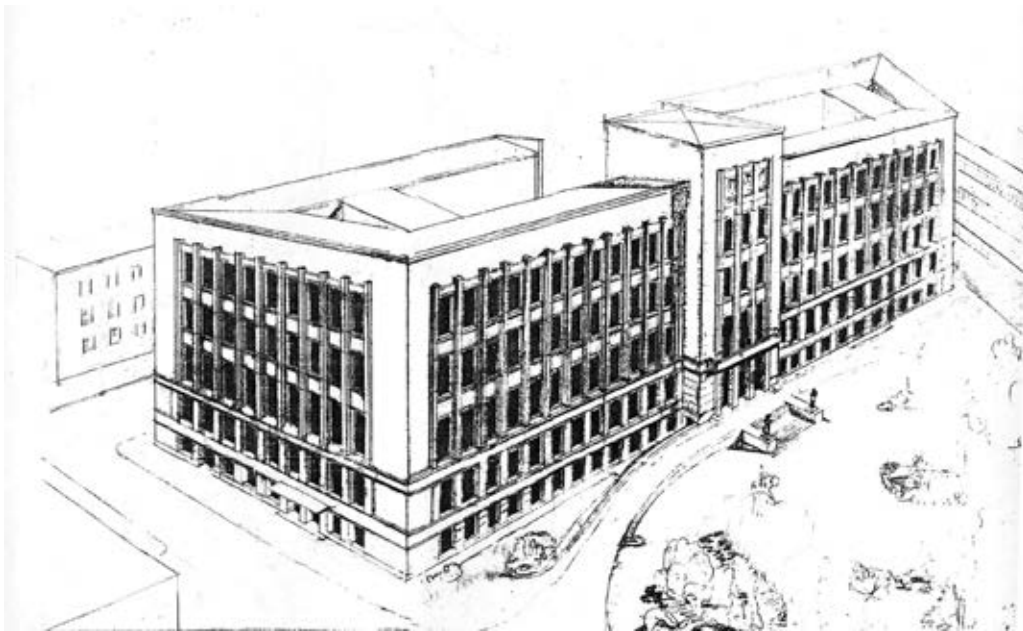


Fig. 6. Rajko Tatić and Jovan Ranković, *State Printing House* in Belgrade, competition entry, 1933
(Museum of Science and Technology, Architecture Department, Belgrade)

with clocks on three sides. The use of reduced pilasters that break through the roof end, was seen in Samojlov's buildings presumably originated from vocabulary of the architect Aleksandar Djordjević, and was especially prominent in the building of the *Belgrade Stock Exchange*. (PROSEN 2003: 64, ПРОСЕИ 2005: 131).⁶

Known competition entries for the State Printing House showed the rational process of creating architectural space, primarily due to the requirements of the contest where, as was stated, only needed premises were listed, without more detailed parameters regarding dimensions and arrangements of machinery. It was also evident that Belgrade architects submitted designs with highly articulated monumental façades, thought fully incorporating free-standing building into existing urban area. On the other side, Zagreb architects opted for far more contemporary design of modern architecture, with elements like glass curtain-wall system, that were in accordance to International Style and European architectural practice.



Fig. 7. Grigorij Samojlov, *State Printing House* in Belgrade, competition entry, 1933 (Museum of Science and Technology, Architecture department, Belgrade)

CONSTRUCTION OF THE STATE PRINTING HOUSE

Dragiša Brašovan did not start working on detailed architectural and engineering drawings of his winning project, because Belgrade Municipality expropriated 3,500m² of plot for new and existing streets (AJ-66–86)⁷ making the site change necessary. The Ministry of Education on December 30th 1933 placed an ad claiming land of 6–8000m² in an area of Belgrade called *Savska padina*. Among others, in the evaluation committee was also architect Petar Bajalović, professor at the Technical Faculty in Belgrade.

In June following year, after a short survey of possible sites, committee recommended purchase of brothers Gođevac 7000m² land, on the corner of 17 vojvoda Mišić Boulevard and Gođevac Street facing on to the Sava Bridge and in close proximity to the Mostar train station and railway (AJ-66–86). Area was suburban industrial zone with all needed infrastructure. In February 1935 Ljubomir Gođevac gave up building his own new factory and offered State the adjoining 3161 m² plot (AJ-66–86). Ministry of Education has accepted the proposal, because in order to accommodate a large number of premises, small land surface made the building of the *State Printing House* significantly higher than the competition required. In addition, the building covered almost the entire plot, partially leaning against the property. The purchase of the land would enable circular traffic and expansion in the future (AJ-66–86).

Brašovan was commissioned to carry out the project and during this stage, to a large degree changed his awarded concept design. He went on study tour of contemporary printing

⁶ The author is grateful to colleagues Saša Mihajlov, Aleksandar Kadjević and Milan Prosen who helped during archival research of competition entries for the *State Printing House*.

⁷ Archival documents and final design projects for the *State Printing House* by Dragiša Brašovan are in the Archives of Yugoslavia in Belgrade (AJ, founds 62 and 64).

industries in Germany (ŽUPANSKI 1966: 10). There, he encountered modern architecture at its best. In June 1936 the contractor “*Jošanica*” from Belgrade was selected and 30.743.525.93 dinars were granted with completion deadline November 1st 1938, which was extended twice (AJ, 66–3272).⁸

Ceremony of consecration of the foundations took place on November 27th 1937 (HOBA 1937: 731; ОСВЕЋЕЊЕ 1937: 7). Ending works were approved in January 1941 when was stated that the contractor *Jošanica* completed work January 5th 1940. In order to cut the cost, walls made of brick have replaced concrete walls. In fact, substantial changes also took place in the construction of the façade, with the use of wood frame windows instead of metallic. The unforeseen activities included the earthwork due to change of foundations, reinforced concrete works, etc. The final construction cost was 39.184.496.56 dinars with the warranty period until November 1st 1941 (AJ, 66–3272).

FORM AND FUNCTION OF DRAGIŠA BRAŠOVAN’S STATE PRINTING HOUSE

The building of the *State Printing House of the Kingdom of Yugoslavia* by Dragiša Brašovan represents a unique example of 20th century industrial architecture. As it was stated in newspapers immediately after construction, 64 m high, it was the fourth largest printing house in Europe (МИНИСТАР 1939: 11). Functional aspects of the *State Printing House*: its size and layout, the organization of floors, applied construction techniques and materials, were all innovative for the time. Brašovan’s final design drawings for the *State Printing House* combine floor plans, sections, elevations and façade. This construction documentation is an essential source for researching all aspects of architecture and methods applied. As stated, foundations had to be reinforced, and entire building rested on thick reinforced concrete slab, a novelty at the time. Also, reinforced concrete structural framework was used for the first time in country. Space around the building had to be left for traffic and manipulation, so Brašovan tailored the dimensions by adding more floors.

The imposing architecture of the *State Printing House* aroused the attention of the public and experts during construction. On the criticism that building was too excessive for State Printing, director Momčilo Milošević in July in 1940 reported to the Ministry of Education that building has overly gone upward, due to the fact that the land area was insufficient. Otherwise, it is as large in order to serve in future decades [...] The new building of the *State Printing House* was built particularly for printing, with special foundations necessary for this institution, floor constructions reinforced for heavy loads, 3–4000 kg per square meter, etc. (AJ, 66–86).

⁸ After the Second World War, the building was repaired and upon its completion in 1944 machinery was moved and production began. Yugoslav government in 1946 changed the name of the *State Printing House* to *Jugoštampa*. Workers’ councils of graphic companies in February 1955 decided to merge *Jugoštampa*, *Jugoslavija*, *Omladina* and *Rad* into *Beogradski grafički zavod (BIGZ)*. *BIGZ* was taking the entire printing industry of Yugoslavia to a new era. High-speed printing presses were enabling the low cost production and *BIGZ* became the largest printing company in the State. During 1990’s *BIGZ*, as many state-owned manufacturing giants, was left to the negligence and consequently went through a transitional period. At the same time, in 1992 it was stated a Cultural monument and placed under the protection of *Cultural Heritage Protection Institute of the City of Belgrade*. In 2007, as part of the privatization process, it was sold to private investors. Nowadays, the building fosters local small businesses, nightclubs and art and music workspaces, standing as prime candidate for appropriate revitalisation.

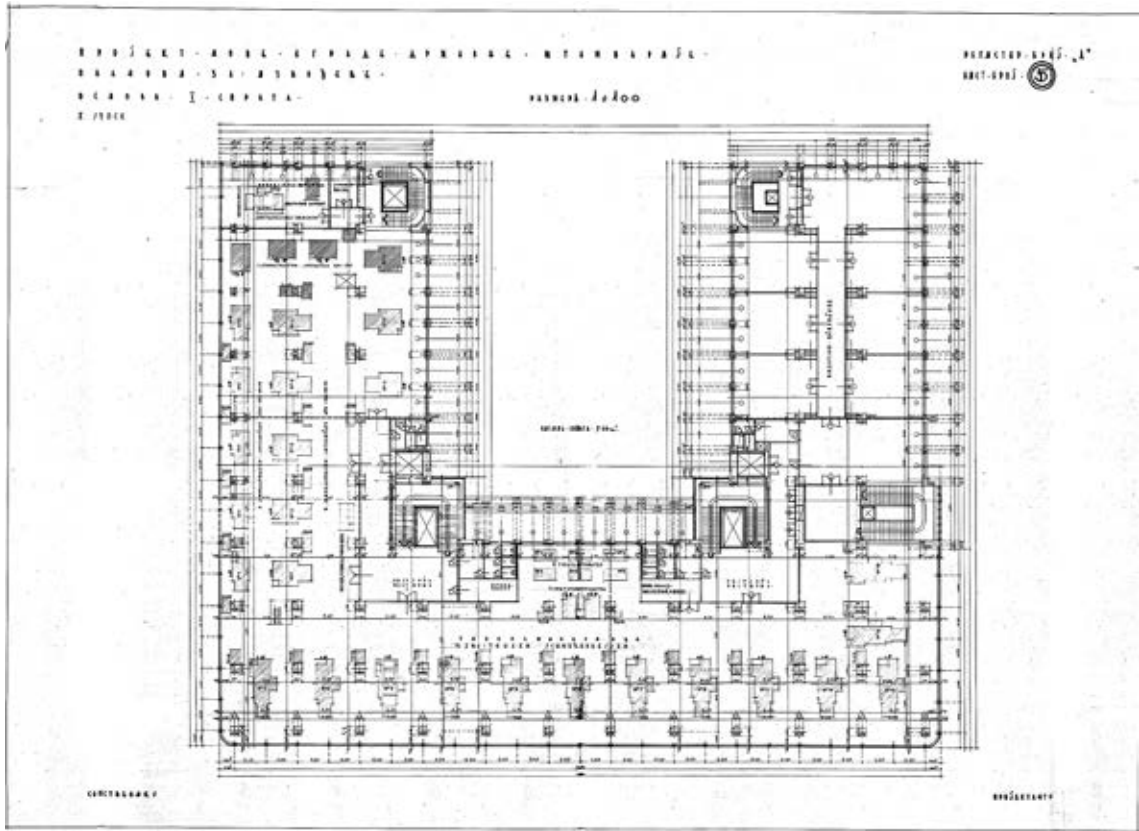


Fig. 8. Dragiša Brašovan, *State Printing House* in Belgrade, 1st floor plan (Archive of Yugoslavia, Belgrade)

The main tract of the building is oriented to the Vojvoda Mišić Boulevard. Two lateral tracts from 90° angle. All machinery was drawn on the floor plans (most are named in German), so it is possible to trace dispositions and layouts in order to understand functional principles (fig. 8 and 9):

In underground floors were rotary printing presses, paper warehouses, power station, worker's entry, cloakroom, garage, doctor's office. On ground floor were rotary and other printing presses, shop, book warehouse, office, packaging, mail. First and second floor had printing in main tract; at the end of left tract with separate staircase were facilities for classified printing (1st floor) and hand stacking (2nd floor) with guard; management offices in right tract. Third floor had offset printing in main tract, electroplating and engraving departments on the left, and archive and accounting in the right tract. Forth floor was for book binding and book warehouse. On fifth floor main tract had number of facilities, including retouching and photo department; technical departments were in the left tract, and darkrooms and reading rooms in the right one. Sixth floor had worker's canteen in main tract, apartments on left, canteen for administration on right side of main tract and adjoining canteen for management

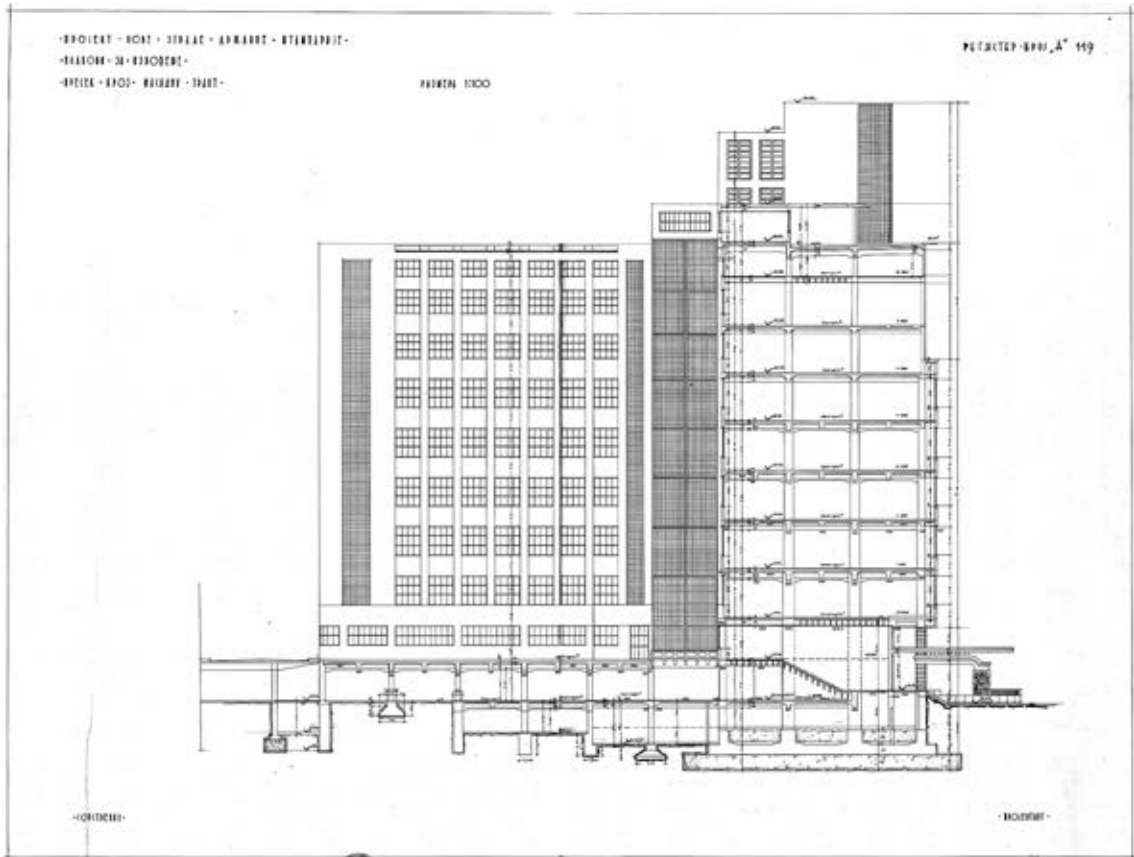


Fig. 9. Dragiša Brašovan, *State Printing House* in Belgrade, cross section (Archive of Yugoslavia, Belgrade)

in right tract, with apartments at the end. On seventh floor was attic and archives. On the eighth floor in main tract to the street was terrace partly covered with flat roof opened to the reading room. On the right was old archive. Ninth floor had only exhibition area in the tower accessible by adjoined staircase. From the floor plans becomes clear that manufacturing process was vertical. For that purpose, two heavy-duty elevators were placed in the centre of the building, at the inner corners of tracts with two smaller on the inner end of lateral tracts. Also different elevators were connecting administrative zones of the *State Printing House*.

Layout of manufacturing processes was evident in the tectonics, meaning that the architecture expressed functions of individual parts of the building (fig. 10). Brašovan created asymmetric composition, expressing the separate elements as hexahedra of varying size. Then he fused volumes by accentuating horizontal and vertical planes with window surfaces. Five-storey high central part with horizontal strip windows admits light and air into heart of production line with printing machinery. Weightless illusion of glass (floors 6–8) was the result of equal treatment of horizontal and vertical partitions. Horizontal tensions were superposed by high

tower. Last floor of tower was intended for permanent exhibitions and was accented with fully glazed semicylindrical staircase. The next level of articulation was projecting pilasters and horizontal planes of lateral tracts that formed a grid based on rectangular constructive framework, a feature Brašovan elaborated from his entry project. According to final design, architect intended sculpture at both sides of main approach, Art Deco style reliefs at the main tract worker's entryway and flag poles on the lateral corners of the same tract. Most prominent feature of the *State Printing House* that was not carried out were two modern large clocks on the main and side façade of the tower.



Fig. 10. Dragiša Brašovan, *State Printing House* in Belgrade 1933–1940, postcard

CONCLUSION

The competition for the *State Printing House* presented an outstanding opportunity to contribute to the existing character of interwar Belgrade. Tracing pathways that led to Brašovan's architecture of *State Printing House* is complicated and alluring process. In tense interrelations of masses and distribution of openings, influence of *Bauhaus Building* (1925–1926) was primarily in Walter Gropius method of separating the parts of the building according to their functions, and designing each differently. *The Trade Fair Palace* in Prague, originally called *Sample Fairs Palace*, by architects Josef Fuchs and Oldřich Tyl (1924–1928) was one of the first and the largest Functionalist style buildings in Czechoslovakia. Asymmetric placement of volumes that have different functions, accentuated elements of construction and continual trip windows, were evident both in *The Trade Fair Palace* and in *State Printing House*, making them close by both functional and formal characteristics.

The *State Printing House* by architect Dragiša Brašovan represented the greatest building achievement of industry in the Kingdom of Yugoslavia. Being respectful of its context – a printing house that is primarily focused on employee benefits, Brašovan has created the magnificent example of industrial architecture. Its architecture transmits the idea of moderate Expressionism, but formal characteristics of external tectonics were deriving from the internal layouts of individual parts of the building. Functionalism is evident in the design that primarily expressed functions of specific manufacturing processes. Construction techniques and materials used were an innovative approach to the problem of industrial architecture. In other words, the building of *State Printing House* synthesized the needs of Machine Age society. Nowadays, the building is regarded as the most celebrated example of modern industrial architecture and considered Brašovan's masterpiece.

LITERATURE

- BLAGOJEVIĆ, Ljiljana. *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919–1941*. Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 2003.
- BOGUNOVIĆ, Slobodan. *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka*. Knj. 1–2. Beograd: Beogradska knjiga, 2005.
- БУДИМОВИЋ, Вл(астимир). „Необична повест куће ковача Штајнлехнера на Варош-капији.“ *Политика (Budimović, Vl(astimir). “Unusual history of blacksmith Steinlechner’s house in Varoš-Kapija.” Politika)* 13.08.1933: 8.
- БРКИЋ, Алексеј. *Знакови у камену: српска модерна архитектура 1930–1980*. Београд: Савез архитеката Србије (Brkić, Aleksej. *Signs in Stone: Serbian Modern Architecture 1930–1980*. Belgrade: Association of Architects of Serbia), 1992
- ЋОРАК, Жељка. *У функцији знака: Драго Ђблер и хрватска архитектура између два рата*. Загреб: Центар за повјесне знаности: Друштво повјесничара умјетности, 1981.
- ДАМЈАНОВИЋ, Тања. *Чешко-српске архитектонске везе: 1918–1941*. Београд: Завод за заштиту споменика културе (Damjanović, Tanja. *Czech-Serbian Architectural Connections from 1918 to 1941*. Belgrade: Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia), 2004.
- ДОВБРОВИЋ, Никола. „Стваранје арх. Драгише Брашована.“ *Архитектура урбанизам* 33–34 (1965): 42–44.
- „ИДЕЈНЕ СКИЦЕ ЗА ДРЖАВНУ ШТАМПАРИЈУ.“ *Политика (“Preliminary designs for the State Printing House.” Politika)*, 12.8.1933: 5.
- „ИДЕЈНА СКИЦА ЗА НОВУ ЗГРАДУ ДРЖАВНЕ ШТАМПАРИЈЕ У БЕОГРАДУ.“ *Архитектура: месечна ревија за ставбно, ликовно и употребно уметност* лет. 4, штев. 1 (1934): 6.
- ГАЧИЋ, Петар. „Утакмица за израду идејне скице за нову зграду Државне штампарије.“ *Правда (Gačić, Petar. “Competition for preliminary design concept for new building of the State Printing House.” Pravda)*, 9.5.1933: 4.
- ИГНАТОВИЋ, Александар. *Архитектонски рођаци Драгише Брашована: 1906–1919*. Београд: Задужбина Андрејевић, 2004.
- ИЛИЈЕВСКИ, Александра. „Државна штампарија архитектке Драгише Брашована: значај архивских и хемеротечких извора за афирмацију и очување индустријског наслеђа.“ у: *Индустријско наслеђе – проблеми и могућности интеграционе заштите, презентације и ревитализације*. Зборник радова. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда (Ilijevski, Aleksandra. *“The State Printing House by Architect Dragiša Brašovan: Importance of Archival and Newspaper Sources for the Affirmation and Preservation of Industrial Heritage.” In: Dimitrijević Marković, Svetlana (ed.). Industrial Heritage – Problems and Possibilities of Integrated Protection, Presentation and Revitalization. Conference Proceedings. Belgrade: Cultural Heritage Preservation Institute of Belgrade)*, 2012.
- ИЛИЈЕВСКИ, Александра. “The Cvijeta Zuzorić Art Pavilion as the Center for Exhibition Activities of Belgrade Architects 1928–1933.” *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* 41 (2013): 237–248.
- „ИЗМЕНА УТАКМИЦЕ ЗА ИЗРАДУ ИДЕЈНИХ СКИЦА ЗА НОВУ ЗГРАДУ ДРЖАВНЕ ШТАМПАРИЈЕ,“ *Правда (“Changes of competition terms for preliminary design concepts for new building of the State Printing House”, Pravda)*, 14.5.1933.
- КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. „Arhitekta Dragiša Brašovan (1887–1965) – klasik jugoslovenske arhitekture dvadesetog veka.“ *Moment* 13 (1989): 87–93.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Живот и дело архитектке Драгише Брашована (1887–1965).“ *Годишњак града Београда (Kadijević, Aleksandar. “Life and Work of the Architect Dragiša Brašovan (1887–1965).” Annuaire de la ville de Belgrade)*, XXXVII (1990): 141–173.
- КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. “The Banat master-builder Dragiša Brašovan, classic of the Yugoslav architecture of the twentieth century.” *Analele Banatului* 9, vol. IV (2002): 69–82.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Естетика архитектуре академизма: (XIX–XX век)*. Београд: Грађевинска књига (Kadijević, Aleksandar. *Aesthetics of Architectural Academicism: (19th and 20th Century)*. Belgrade: Gradevinska knjiga), 2005.
- КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. „Expressionism and Serbian Industrial Architecture”, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 41 (2013): 103–112.
- КОЈИЋ, Бранислав. *Друштвени услови развоја архитектонске струге у Београду 1920–1940 године*. Београд: Српска академија наука и уметности (Kojić, Branislav. *Les conditions sociales du développement*

- de la profession architecturale à Belgrade entre 1920 et 1940. Belgrade: Académie serbe des sciences et des arts*, 1979.
- МАНЕВИЋ, Zoran. „Arhitektura Dragiša Brašovana.“ *Umetnost* 6 (1966): 60–69.
- МАНЕВИЋ, Zoran. „Дело архитектке Драгише Брашована.“ *Зборник за ликовне уметности Маџице српске* (Maneвић, Zoran. “The Achievement of the Architect Dragiša Brašovan.” *Matica Srpska Recherches sur l’art*), 6 (1970): 187–207.
- МАНЕВИЋ, Zoran. *Pojava moderne arhitekture u Srbiji*. Doktorska disertacija. Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Odeljenje za istoriju umetnosti, 1979.
- МАНЕВИЋ, Zoran. „Naši neimari 3.“ *Izgradnja* 8 (1980) 49–57.
- МАНЕВИЋ, Zoran. „Брашован Драгиша.“ у: *Лексикон неимара*. Београд: Грађевинска књига (Maneвић, Zoran. “Brašovan Dragiša.” In: Maneвић, Zoran (ed.). *Encyclopaedia Architectonica. Belgrade: Građevinska knjiga*), 2008.
- МИХАЛЛОВ, Саша. *Rajko M. Tatiћ: 1900–1979*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда (Mihajlov, Saša. *Rajko M. Tatiћ: 1900–1979. Belgrade: Cultural Heritage Preservation Institute of Belgrade*), 2013.
- МИЛЕТИЋ-АБРАМОВИЋ, Љиљана. *Живот и дело архитекта Димитрија М. Лека*. Магистарски рад. Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности (*Miletić-Abramović, Ljiljana. Life and Work of the Architect Dimitrije M. Leko. Master thesis. University of Belgrade, Faculty of Philosophy, Department of History of Art*), 1998.
- МИЛОШЕВИЋ, Момчило. „Државна штампарија провела је скоро пун један век у истој старој згради.“ *Полиџика* (Milošević, Momčilo. “The State Printing House has occupied the same old building for nearly a century.” *Politika*) 11.01.1940: 10.
- „Министар грађевина г. др. Крек прегледао је јуче са новинарима нову зграду Државне штампарије.“ *Полиџика* (“Minister of Construction Mr. Krek accompanied by reporters inspected yesterday new building of the State Printing House.” *Politika*), 30.11.1939: 11.
- НАЈМАН, Јосиф. „Утакмица за израду идејних скица за нову зграду Државне штампарије у Београду.“ *Правда* (Najman, Josif. “Competition for preliminary design concepts for new building of the State Printing House in Belgrade.” *Pravda*) 4.5.1933: 4.
- НЕМАЏКА *savremena likovna umetnost i arhitektura / Deutsche Zeitgenössische Bildende Kunst und Architektur*. Београд: Загреб, 1931.
- „Нова Државна штампарија биће подигнута на Каленића гумну“ *Полиџика* (“New State Printing House will be built in Kalenić Gumno,” *Politika*) 23.4.1933: 7.
- „Нова зграда Државне штампарије на Сењаку.“ *Београдске оџиџинске новине* (“The new building of the State Printing House in Senjak.” *Beogradske opštinske novine*) 11 (новембар 1937): 731.
- PALADINO, Zrinka. „Arhitekt Lavoslav Horvat i Udruženje umjetnika Zemlja.“ *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam* Vol. 14 No. 2 (32) (2006): 167–175.
- PALADINO, Zrinka. *Lavoslav Horvat: kontekstualni ambijentalizam i moderna*. Загреб: Meandar Media 2013.
- V IZLOŽBA udruženja umjetnika Zemlja*. Загреб: Umjetnički paviljon, 1934.
- ПИЈУКОВИЋ, Никола. „Стодвасетипет година од оснивања Државне штампарије у Београду“ *Годишњак Музеја града Београда* (Pijuković, Nikola. “Cent-vingt-cinq ans depuis la fondation de l’Imprimerie Nationale à Belgrade,” *Annuaire du musee de la ville de Beograd*) IV (1957): 381–414.
- PREMERL, Tomislav. *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata: nova tradicija*. Загреб: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1990.
- PROSEN, Milan. *Život i delo arhitekta Grigorija Samojlova*. Diplomski rad. Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Odeljenje za istoriju umetnosti, 2003.
- ПРОСЕН, Милан. „Грађа за проучавање дела архитектке Григорија И. Самојлова у Одељењу архитектуре Музеја науке и технике.“ *Флоџистон* (Prosen, Milan. “Sources for the Study of Architect Grigorije I. Samojlov’s Work at the Department of Architecture of the Museum of Science and Technology.” *Phlogiston*) 13 (2005): 125–138.
- СТОЈАНОВИЋ, Branislav. „Arhitekta Dragiša Brašovan.“ *Urbanizam Beograda* (1979): 17–31.
- ЏУПАНСКИ, Stevan. *Dragiša Brašovan: pionir jugoslovenske moderne arhitekture*. Zrenjanin: Arhiv SANU i Muzej arhitekture, 1966.

Александра Илијевски

ФОРМА И ФУНКЦИЈА: АРХИТЕКТОНСКИ КОНКУРС ЗА ЗГРАДУ
ДРЖАВНЕ ШТАМПАРИЈЕ КРАЉЕВИНЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ

Резиме

Општи југословенски конкурс 1933. године за *Државну штампарију Краљевине Југославије*, представљао је једну од најзначајнијих архитектонских утакмица расписаних током периода између два светска рата. Студија случаја *Државне штампарије Краљевине Југославије* као значајног дела индустријске архитектуре, од конкурсних идеја до изведеног објекта, продубљује правце којима се кретала модерна архитектура.

Прву награду на конкурс у је добио архитект Драгиша Брашован из Београда. Друго место је припало заједничком раду загребачких архитеката Јована Корке, Георга Киверова и Ђорђа Крекића, док је трећу награду однео тим Драган Гудовићи Димитрије М. Леко, такође из Београда. Од осамдесет припелих пројеката, познат је веома мали број учесника конкурса. То су били тимови Лавослав Хорват и Стјепан Планић (Хорват је имао и самостални пројекат), Антун Улрих и Станко Клиска, Рајко Татић и Јован Ранковић, затим Драго Иблер, Григориј Самојлов, Миладин Прљевић и Селман Селманагић. У конкурсним захтевима биле су само побројане просторије на сваком спрату, без параметара у вези са њиховим димензијама, величином и распоредом машина, што је довело до решења код којих структурни облици не указују на унутрашњу просторну организацију. Београдски архитекти истицали су вертикалну поделу фасаде добијајући монументалну слободностојећу палату коју су пажљиво инкорпорирали у постојећи грађевински фонд. С друге стране, архитекти из Загреба одредили су се за савременији израз индустријске зграде са елементима попут стаклене завесе, близак европским токовима.

Архитекти Драгиши Брашовану је поверена израда главног пројекта *Државне штампарије*, која је грађена у периоду 1937–1940. године. По окончању Другог светског рата штампарија је почела са радом. Услед измењених политичких околности 1955. године променила је назив у *Београдски графички завод* (БИГЗ). Брашован је извео зграду *Државне штампарије Краљевине Југославије* у складу са архитектуром функционализма. Њене кубичне масе и расподела отвора произлазе из унутрашњег распореда, односно планирања специфичних димензија појединих простора према одређеним производним процесима. Утицај зграде *Баухаус* (1925–1926) у Десауу Валтера Гропијуса првенствено се огледа у пројектовању појединачних делова зграде у складу са њиховим наменама, док је чешки функционализам *Прашког сајма* (1924–1928) архитеката Олджиха Тила и Јозефа Фухса био приметан у структуралној модулацији из које произлази расподела маса и отвора. *Државна штампарија* Драгише Брашована сматра се ремек-делом модерне архитектуре и представља симбол достигнућа индустрије Краљевине Југославије.

Кључне речи: архитектонски конкурси, Државна штампарија Краљевине Југославије, БИГЗ, модерна архитектура, индустријска архитектура, функционализам.

DRAGANA VASILSKI

University Union Nikola Tesla, Department of Architecture and Urban Planning, Belgrade
Оригинални научни рад / Original scientific paper
dragana.vasilski@gmail.com

Minimalism in Architecture: The Juxtaposition between Architecture and Sculpture

ABSTRACT: The juxtaposition between architecture and sculpture is present in the history of architecture from the earliest civilizations. The phenomenon of their relationship, which manifested through their interaction, was expressed especially in the twentieth century, when the sculptural shape of attractive architecture has reached its culmination in architecture of Blob (Binary Large Objects). Today, present as the controversy in the discussions is the factional dispute between advocates of Blob and Minimalism which is, as the leading paradigm of the twenty-first century architecture, expressed through the objects that clearly contain a sculptural approach. The dialogue between architecture and sculpture brought a new dimension to the architecture of the XXI century and showed that the architectural sculpture features our movement towards the future.

KEY WORDS: minimalism, architecture, sculpture, juxtaposition, archisculpture, blob.

INTRODUCTION

New digital technology that is in line with the development of new materials, brought a revolutionary innovation in the field of construction and design. It gave a new impulse and inspiration to architects. As a result of new thinking and new ideas exhibitionism emerged in the search for form and expression, so that we are at the end of the twentieth century witnessing the realization of the most unusual building shapes. Let us remember that the name of the Seventh World Architecture Exhibition at the Venice Biennale in 2000 was “Less Aesthetics, More Ethics”. The dynamics of the modern era is reflected in the experimental architecture, known by Blob (Binary Large Objects) architecture. In contrast to the approach of aggressive and spiritually poor architecture, which emphasizes the dynamics of hopelessness and in the line with the vision of the world of violence and destruction, minimalism in architecture is a diverting attention to other values. According to many, it is “a step towards the realization of the authentic art of the sublime” (BEIDLER 1995: 2), certainly one of the leading “paradigm architecture of XXI Century” (VASILSKI 2008: 14), which is the highest value as it allows the basic elements to come into play, and the search for the essence of which “explains why something is the way it is”, according to Aristotle (BERTONI 2002: 21).

In the dialogue between different art forms, architecture achieved a richer work and status in a sense that it has always existed. At the beginning of our century there was a notion



Fig. 1. Richard Serra, *Promenade*. Grand Palace, Paris, 2008.

of *archisculpture*. What is archisculpture? Is it that architecture becomes a sculpture or is it a sculpture that becomes an architecture? The answer will vary from example to example in the juxtaposition of both disciplines (BRUDERLIN 2005). The creative work of leading architects today confirms the existence of the concept for the justification of the archisculpture. There is Zaha Hadid or Santiago Calatrava, whose every project can be seen as almost a sculptural work. “Proper architecture is sculpture,” uttered Constantin Brancusi¹.

Can buildings be independent sculptures? Can sculptures be functional objects? In an attempt to define the relationship between architecture and sculpture, it is important to establish a clear boundary. But is it even that possible? Richard Serra’s *Grand Palace* from Paris is in constant dialogue with the architecture of the building, but at the same time remains clearly distant from it (fig. 1).

¹ “Real architecture is sculpture” – the famous sentence of Constantin Brancusi (1876–1957), an artist who has developed from archaic to free cubist conception, was completely independent at the end and has influenced contemporary sculptors of abstract expression.



Fig. 2. Henning Larsen, *The Wave*, Vejle, Denmark, 2010.



What can we say about the apartment complex in Denmark (fig. 2)? It is often very difficult to establish a clear boundary between architecture and sculpture. On the other hand, in the urban city tissue sculptures are sometimes placed with a specific function, as it is a case with architecture. By its very existence we are faced with a dilemma. For example, the massive statue entitled *Mae West* on Effner platz in Munich (fig. 3), by sculptress Rita McBride, caused much controversy over whether it represents a work of art. Is it an egg stand or a vase for flowers? How about the sculpture of Souto de Moura on the Rio Douro in Porto (fig. 4)?

So, there is the question about the proximity of sculpture and architecture and their interaction. It explores the phenomenon of this relationship that was

Fig. 3. Rita McBride, *Mae West*, Munich, Germany, 2011.



Fig. 4. Souto de Moura, *Sculpture* on Rio Douro, Porto, Portugal

particularly expressed in the twentieth century since it has been long neglected. There is no other artistic medium so familiar with the architecture as it is the sculpture: both are three-dimensional, both changing as the viewer moves around and through them and both with common materials and common authors.

What can we say about the basic differences between sculpture and architecture? Above all, the architecture is functional. It exists to be “settled”, ie. its validity is achieved through its usefulness and usability. This is not a priori the case with a sculpture. Traditionally, the architecture creates a place, while sculpture creates subject, resulting in significant differences in volume between the two disciplines, to the extent that the sculpture can often exist as an integral element of architecture (eg. statues on the facade of Roman basilicas and Gothic cathedrals). The opposite phenomenon is extremely rare. In addition, architectural works are rarely made as a spontaneous act of the individual (such as a Postman Cheval’s *Ideal Palace*) and not in the absence of the formal commission, as opposed to the sculpture as a more autonomous medium.

“The main difference between architecture and sculpture derives clear from the examples used the ambiguity between the two,” cites Arhajm (1990: 190–191). Regarding the question: “Is this a sculpture” he cites two examples, the water fountain and exhaust roof tower, of Corbusier’s *Unite d’habitation* in Marseilles. For the 1st example he says: “When the fountain becomes a sculpture ... it ceases to serve the water ... it uses water for their own purposes. Water becomes a component of the fountain as its integral expression part.” For the other example, “exhaust tower ... can be seen as a successful sculpture that dominates the configuration of other sculptural objects ... form of the object changes depending on whether it is viewed as a sculpture or a chimney. As a sculpture, it was completely alone ... as a chimney, this form becomes hollow.”

Sculptural works contain a void or shared space in such way that the area becomes just as important as the work itself. Many realizations of these sculptures can be included into what is traditionally known as architecture. This overlap can occur in the reverse direction, so that it seems that some of the buildings look like a sculpture on an urban scale. This was also the *Opera House* in Oslo: linking land and sea were implemented so that the new opera looks like a sculpture created in the fjord (fig. 5). In order to complete the experience, sculpture in



Fig. 5. Tarald Lundevall, *Opera House*, Oslo, Norway, 2007.



Fig. 6. *Sculpture in the fjord* (in front of the Opera House)



Fig. 7. *Globe arena*, Stockholm, Sweden, 1989.



Fig. 8. *Vigeland Sculpture Arrangement*, Frogner Park, Oslo, Norway

the fjord is floating in front of the opera (fig. 6). *Globe arena* in Stockholm, Sweden (fig. 7), the world's largest spherical building, also acts as a giant sculpture providing the views of the city from the top. Need for an artistic intervention is institutionalized today (like the form of raising sculpture) in the fully built environment. This can be assessed in the works seen on the streets or in the parks. One of the most famous examples in Europe is certainly *Vigeland Sculpture Arrangement*, with 227 sculptures by a Norwegian sculptor Gustav Vigeland as a part of Frogner Park in Oslo (fig. 8).

FROM MINIMAL VISUAL ART AND SCULPTURE TO MINIMALISM IN ARCHITECTURE

There is a widely recognized attitude that one of the decisive influences on the occurrence of minimalism in architecture, spoken about the last thirty years, came from minimal art (VASILSKI 2010b: 227–251) in the way that, dated from the 1960s, a number of American artists drew attention in a different way to the subtle line between sculpture and architecture. Tran-

sitioning from one artistic medium to another i.e. leaving the two-dimensional form and transiting to three-dimensional became a common trend in the minimalist visual art.

The artists such as Dan Flavin, Donald Judd and Sol LeWitt leave the painting of their interest diverting to work on/or with objects in the real space. They are moving from the wall and turning to the room pointing out to a new way of art that is no longer in line with the traditional conventions of modernism (RORIMER 2004: 79). Since the artists mainly were simultaneously painters as well the sculptors, the substitute alone did not have to provoke a crisis and the collapse of the modernist form of autonomous systems and technical means of art realization. Staying somewhere between the two media certainly was. In this respect it is important Levit's decision in his works, from the early 1960s, to consider and mean "no pictures or sculptures, but the structures" (RORIMER 2004: 79).

For contemporary artists such as Carl Andre, Dan Graham and Richard Serra, we can say that they are abstract sculptors, but their work is nevertheless marked as breaking up with

tradition since it is not placed on a pedestal. Carl Andre (fig. 9) in particular, plays with the boundaries of sculpture as a medium: rectangular or square surface laid directly on the ground, which is barely visible to the viewer, who may see them as part of the architectural setting. Dan Graham's work is said to blur the line between sculpture and architecture. Back in the 1970s he has transformed the art of installations; sculpture's input (enterable) in the architecture offered to viewers a completely new perception of their own body. His way of achieving a combination of art and architecture are seen in his pavilions: the sculpture of glass and steel create a variety of spaces that confuse the viewer, because it did not fit in their normal environment or in their existing area of knowledge. Pavilions form an unique experience for the audience, forming a public experience (fig. 10). One of the first such examples were the *Satellite Towers* (Torres de Satelite) – sculptures of five triangular prisms of different color and size, arranged in a square north of Mexico City; the idea of the architect Luis Barragan and sculptor Mathias Goeritz (fig. 11). Richard Serra (fig. 12) created in such a way that his works are closely integrated into the space of its environment. The issue of the relationship of his work and sculpture media is resulting for the observer in a wonder:

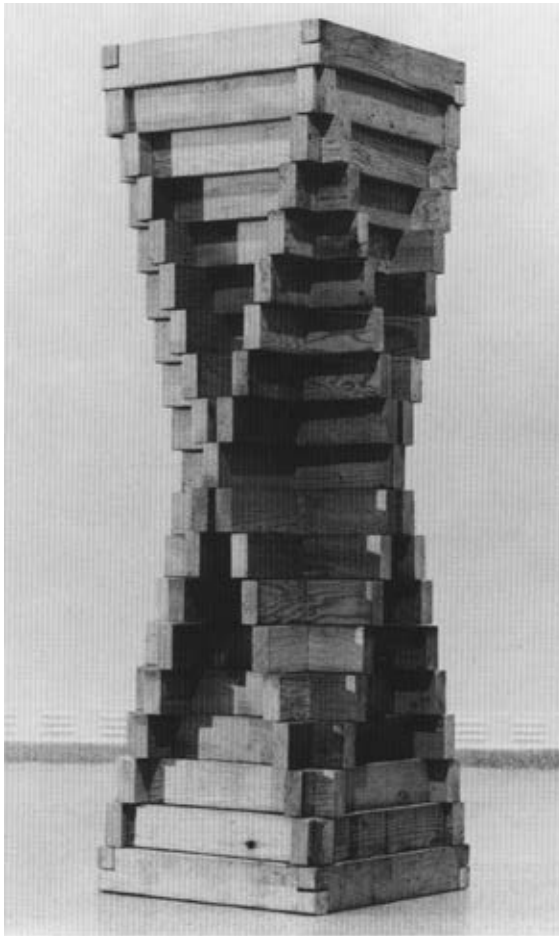


Fig. 9. Carl Andre, *Pyramid*, 1959 (reconstruction, 1970).

* MINIMALISM IN ARCHITECTURE: THE JUXTAPOSITION BETWEEN...



Fig. 10. Dan Graham, *Pavilion in Berlin*, Germany, 2005.



Fig. 11. Luis Barragan and Mathias Goeritz, *Satellite Towers*, Mexico City, 1958.



Fig. 12. Richard Serra, *Intersection II*, MoMA, 1992–93.

is there a difference between sculpture and architecture. What happens to the architectural creation in the presence of Richard Serra' sculpture? And vice-versa? The observer is asked to actually "settle" area of work, to "take part in it" in the true physical sense as if he will live there. His sculptures are no longer work which can be held in hand, or be accepted by reviewing it from one angle only: the spaces through which one moves are quasi – architectural spaces in which life takes place.

CASE STUDY: ART AS INSPIRATION

A monolithic appearance of minimalist object is achieved by the basis of radical simplicity of the object, which is subject to constant changing depending on the light, the weather or times of the day or year. In minimalism, the architecture is searching through simplicity for the essence (VASILSKI 2010a: 29). The fundamental questions of architecture and sculpture are set through simplicity, such as location, context, process, psychology and aesthetics of the building, and explore issues of interpretation and user interaction.

Rudy Ricciotti: *Le Stadium*, Vitrolles, France, 1995.

For example, *Le Stadium* in Vitrolles, which is a kind of hermetically closed, huge monolith that we consider several elements in which the building is so clearly the product of a sculptural approach. "... stands out disturbingly against the landscape. A building so hermetic that it is impossible to guess its function from outside" (CERVER 1997: 110).

Indeed, the exterior appearance of *Le Stadium* is conceived in the same way as the great landscape works of Donald Judd. Object and its surroundings are given equal importance. The landscape is transformed, acquires gravity and is intellectualized and constrained. As in the case of Paleolithic menhirs, the first step to be taken in the creation of work of art is to determine the place where it is to be produced. And then an artist introduces substance that is the "arch" in architecture. Richard Serra has this approach, too. He is taking us through a massive metal coils and gracefully curved rectangles, which seem in defiance of gravity that explains the philosophy behind each piece of startling physical composition. "We start with the emptiness," he says. The style can be minimalistic, but the vision is maximized.

Eduardo Souto de Moura: Department of Geosciences Aveiro University, Aveiro, Portugal, 1991.

Minimalism in sculpture or music comes from a clear restraint and form reducing expressive elements in order not to pollute the essence of the work. In many cases this essence is to be found outside the work itself, because its meaning lies in the relationship to the surroundings, such as in sculpture. It would be pointless to comment on a work by Dan Flavin or John Cage on the sole basis of the object alone. "Unlike other artistic movements, such as Abstract Expressionism, when referring to Minimalism it is important not to confuse the artist's performance with the overall sense of the work" (CERVER 1997: 30). The building is minimalist not only in form but in the choice of materials and finishes, and how the light is controlled in the

interior spaces. And the *Aveiro Geosciences Department* building transmits austerity), as well as the installation of Dan Flavin: *An Artificial Barrier of Blue, Red and Blue, Fluorescent Light*.

Herzog & de Meuron: Signal Box, Basel, Switzerland, 1994.

One of the central questions of Minimal Art dominating the discussions, was the discussion in regard to scale. Attitudes formed in these discussions culminated in the exhibition *Scale as content* (1967). The museum of architecture became a point of reference for the sculpture, since the protagonists of *Minimal Art* never succeeded in achieving urban dimensions in their work. Exceptions are made up of *Mathias Goeritz's* photo-minimalist interventions. An important role in this context plays *The Signal Box, Auf dem Wolf in Basel* (1994.), by *Herzog & de Meuron*. As the control of rail traffic today is conducted exclusively by means of monitors, it was possible to dispense almost completely with windows. "The building is monolithic, almost "blind" and resembles the Black Box, so popular with the creators of Minimal Art in which the interior remains mysterious. Like a solenoid, the entire building is wrapped by a band of copper ten centimetres wide. On one hand are metal screens of the inside electronic systems much like a Faraday cage, on the other this simple, easy to follow procedure creates an endless source of visual effects: light reflections and nuances of color that change according to the time of a day. Last but not the least important: the signal box functions as a monumental landmark linking the broad expanse of the tracks to the urban landscape" (RUBY 2003: 70).

Herzog & de Meuron: Tate Modern, London, England, 2000.

One of the qualities of Minimal Art as "post industrial" art was that it evokes memories of the world of heavy industry that in the 1960s was slowly disappearing. Hence its affinity to technoid structures i.e. to metal, rust, prefabricated materials and industrial production processes. Hence the fact that the works of Minimal Art are particularly effective when displayed in factory halls empty of their machinery. One reason for the great success of Herzog & de Meuron *Tate Modern* in London is that the architects essentially did nothing other than empty the modernist power station. They conducted a rehabilitation facility such as left the brick facade largely intact, only the striking light beam placed on top of the building marks its transformation and underlines the horizontal extent of the complex.

The authors concentrated primarily on the interior, increasing the height of the empty hall by lowering the floor and leading the visitors into the building over a spectacular ramp. Similar to the way some minimalist sculptures articulate the spatial quality of a vanished industrial production or indeed even stage it. By just a few interventions Herzog/de Meuron evoked the memories of the old power station. Visitors can look through narrow bay windows into the depths of empty hall and thereby experience the fascination of the "industrial sublime" that in the 1960s was so important for artists such as *Tonny Smith*. However, in the *Tate Modern* the issue is not to preserve the earlier substance or to make a fetish of it by the use of certain details and materials. "The primary concern is to transform it into a theatre of life that relates to the here and now and as part of the flow of time" (RUBY 2003: 70).

Dominique Perrault: Tehnical Book Centre, Bussy-Saint-Georges, Paris, France, 1995.

Dominique Perrault explicitly emphasises his interest in Minimal Art. His work expresses the commitment of grid structures, industrial materials and geometric primary forms clearly so close to sculptures by artists such as Sol LeWitt, Donald Judd and Carl Andre. His criticism of narrative tendencies in architecture recalls the minimalist tradition of giving works the name *Untitled*, which is consistent in the effort to have architecture completed by its users. This is related to the minimalist idea of an aesthetics of participation (involvement). It is the three-dimensional form, measurable but dynamic art volume where the observers interact among themselves as well as with the environment (MARZONA 2004: 42).

However, in contrast to many of his colleagues, Perrault is not interested in the idea of reduction nor in any kind of authenticity of materials, as he is far more concerned with reflecting the direct violent act of architectural intervention. In this case this is called authority or physical reality. Minimal artists have used the term presence. And indeed *Tehnical Book Centre for Higher Education* in Bussy-Saint-Georges, Paris, France (1995), positioned art along the highway and/or suburban railway where it “achieves its greatest effect when blocks suddenly materialise in front of the eyes of those travelling by. The additive use of cubes of different sizes, clad with aluminium panels and movable louvers are placed on the site without the use of a plinth. It seems at first glance like a monumental enlargement of a minimalist sculpture” (RUBY 2003: 100). Realization of presence via the whole. Or, quoting Donald Judd: “Yes. The whole’s it. The big problem is to maintain the sense of the whole thing” (MARZONA 2004: 19).

Dominique Perrault: APLIX factory, Le Cellier-sur-Loire, Nantes, France, 1999.

When Perrault emphasises that his primary interest lies in positioning buildings “between presence and disappearance” he touches on another crucial theme of Minimal Art (although previously seldom theoretically analysed): “the play with visual deception and revelation, with distortion and its correction” (RUBY 2003: 102). His project assists in arriving at a new reading of minimal art from a current architectural perspective and it can be viewed as a productive development of minimalist principles. Perrault’s *Aplix factory* in Nantes achieves a similar effect as Donald Judd’s sculptures in Texas. Both objects fascinate the viewer by the way they seem to disappear into their surroundings only to emerge again. In this crucial role of the scale and proportion, Judd used to say that the proportion has the “reason made visible” (RUBY 2003: 100).

However, here we come to the essential difference between sculpture and architecture: whereas in the case of Judd’s work nature was the dominant reference, in Perrault’s case there is no immovable point of reference but at best a flexible mesh of relationships that alter over the course of time. This object, “crossword puzzle grid”, as the author describes it, with facades of metal panels that like Fresnel lenses refract and reflect their surroundings does not need a spectacular landscape as a frame. It is not designed for a specific site, it neither follows a definite typology nor it embodies the complex facets of characteristic of such constantly changing industrial buildings in relation to surroundings. What goes on inside remains still mysterious.

CONCLUSION

“The buildings are sculptures in the city. Each has its own character. It can be grumpy, happy, boring or serious. It can be low, narrow or wide. They have a torso, back, head or tail. Therefore, we work as sculptors: the object slowly carves blocks of polystyrene in our modeling premises. Facilities primarily imagine solid bodies, solids. Gabarit is particularly solid. The volume of the object is gradually taking shape from one trial to another. First – the bulge on the left then the right side of the recess at the end of the cut on the top. Our facilities have never compilation walls enclosing an empty space, they are pure mass, weight. Architecture is an expression of the magnificent sculptured weight. Fulfilling the volume of the object is irrelevant because the function changes over time. Lines of the building will remain unchanged over time persistently defying the changes in society over the years...”²

Constant interaction of sculpture and architecture still represents certainly a major form of communication. The creative energy that permeates sculpture and architecture, inspires writers to shape our world and thereby in some way abolishes the essential difference between sculpture and architecture. Thus, the value realized in sculpture as well in architecture resonates beyond the time of their creation because they have integrated meaning. The values still have enough depth and passion to rise above the dignity of all time and each space.

Combining different phenomena, the interaction of time and space, are looking for the answer to each installed object: how much of sculpture contains an arch in architecture?

The relationship between architecture and sculpture, which has been prolific over the centuries, continues to be and will continue to be. In minimalism, as a way of thinking and attempt to walk to the future in accordance with the time, the sculptural form itself says a lot, because it leads us to find the essence. The dialogue between architecture and sculpture has brought a new sensibility to the architecture of the XXI century, showing that architectural sculpture characterizes our movement to the future. Thus, the constant juxtaposition of architecture and sculpture lasts through time. It seems that this is the “loop that can not be disentangled and therefore, probably, that there are many possible meanings and varying from the simple surface relationship that promises a complex illusion of depth. One can not exit out of the loop” (ŠUVAKOVIĆ 2001: 92).

REFERENCES

- АРХАИМ, Рудолф. *Динамика архитектурной формы*. Београд: Универзитет уметности у Београду (*Rudolf Arnheim. The Dynamics of Architectural Form*), 1990.
- BEIDLER, Paul G. “The Postmodern Sublime: Kant and Tony Smith’s Anecdote of the Cube”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53 (1995): 2.
- BERTONI, Franco. *Minimalist architecture*. Basel: Birkhauser, 2002.
- BLAKE, Peter. *God’s Own Junkyard: The Planned Deterioration of America’s Landscape*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1964.
- BRUDERLIN, Markus. *Archisculpture*, New York: Hatje Cantz Publishers, 2005.
- CERVER, Asensio. *Architecture of minimalism*. New York: Hearst Books International, 1997.
- MARZONA, Daniel. *Minimal Art*. Köln: Taschen GmbH, 2004.

² Monograph available on-line:

Neutelings Riedijk, *Monograph At work*, 2005: 10 (<http://www.neutelings-riedijk.com/>). 25.04.2009.

- PAWSON, John. *Minimum*, London: Phaidon Press, 1996.
- RORIMER, A. "From Minimal Origins to Conceptual Originality", in: GOLDSTEIN A., *A Minimal Future: Art as Object 1958–1968*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2004.
- RUBY, Ilka and Andreas; Angeli Sachs and Philip Ursprung. *Minimal architecture*, Munich: Prestel, 2003.
- ШУВАКОВИЋ, Мишко. *Разорити или читати театар*, Београд: ТкХ 2 (*Šuvaković, Miško. To destroy or to read theater, Belgrade: ТкХ 2*), 2001.
- ТРАКТЕНБЕРГ, Марвин и Изабел Хајман. *Архитектура од преисторије до постмодернизма (Trachtenberg, Marvin and Hyman Isabelle. Architecture: From Prehistory to Post Modernism)*. Београд: Грађевинска књига, 2006.
- ВАСИЛСКИ, Драгана. „Минимализам као цивилизацијска парадигма на почетку XXI века.“ *Архитектура и урбанизам (Vasilski, Dragana. Minimalism as Civilization Paradigm at the Bgining of the XXI century. Belgrade: The Institute of Architecture and Urban Planning of Serbia, Arhitektura i urbanizam)*, бр. 22–23 (2008): 14–24.
- ВАСИЛСКИ, Драгана. „Једноставност у архитектури – од идеје у модерној архитектури до гуруа минимализма данас.“ *Изградња (Vasilski, Dragana. Simplicity in Architecture – From an Idea in Modern Architecture to guru of Minimalism Today, Belgrade: Izgradnja)* бр. 1–2 (2010a): 29–40.
- ВАСИЛСКИ, Драгана. „Утицај различитих мотивација на настанак и развој минимализма у архитектури.“ *Наслеђе (Vasilski, Dragana. Influence of Different Motivation on Origin and Development of Minimalism in Architecture, Kragujevac: Nasledje)* бр. 7 (2010б): 227–251.
- VENTURI, Robert, Denise Scott Brown and Steven Izenour. *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1977.

Monograph available on-line:

NEUTELINGS, Riedijk. *Monograph At work*, 2005: 10
<<http://www.neutelings-riedijk.com>>25.04.2009.

Драгана Василски

МИНИМАЛИЗАМ У АРХИТЕКТУРИ: ЈУКСТАПОЗИЦИЈА ИЗМЕЂУ АРХИТЕКТУРЕ И СКУЛПТУРЕ

Резиме

Јукстапозиција између скулптуре и архитектуре је присутна у историји архитектуре од најранијих цивилизација. Феномен њиховог односа који се манифестује кроз њихову интеракцију нарочито је био изражен у XX веку, на чијем крају је екзистенцијализам у тражењу форми и израза, потпомогнут дигиталном технологијом и развојем нових материјала, довео до тога да смо постали сведоци реализације зграда најнеобичнијих облика. Та вајарски обликована атрактивна архитектура је достигла своју кулминацију у блов архитектури (Binary Large Objects), чиме је поставила однос између скулптуре и архитектуре на потпуно нови ниво и тако обележила ново поглавље у савременој архитектури. Данас је присутан у дискусијама фракцијски спор између заговорника блова и минимализма који се, као водећа парадигма архитектуре XXI века, исказује преко објеката који недвосмислено садрже скулпторални приступ. Тако је настао и појам архискулптура, који обједињује све ове различите појаве, кроз време и простор, трагајући за одговором пред сваким постављеним објектом: да ли је скулпторалност она архи у архитектури? Дијалог између архитектуре и скулптуре је донео нову димензију у архитектуру XXI века и показао да архитектонска скулптура карактерише наше кретање према будућности.

ALEKSANDAR KADIJEVIĆ

University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of History of Art
Оригинални научни рад / Original scientific paper
akadijev@f.bg.ac.rs

The Cult of Atatürk's Personality in the Works of Heinrich Krippel

ABSTRACT: Among European artists who worked closely with the heads of the Turkish Republic (established in October 1923) we can single out a Vienna sculptor, painter and illustrator Heinrich Krippel (1883–1945). Alongside Pietro Canonica, he is creator of some of the most significant monuments dedicated to the Turkish authoritative president Mustafa Kemal Atatürk (1881–1938). He spent 13 years preparing statues of Atatürk in his Vienna studio, travelling between Vienna and Ankara and directly overseeing their architectural arrangement with his associates in Istanbul, Ankara, Konya, Samsun and Afyon.

KEY WORDS: Krippel, Atatürk, Turkey, state art, cult of personality.

In the international political scene between the two world wars, which was burdened by interest rivalries and ideological antagonisms of the great forces that culminated in World War II, the Turkish Republic, established in October 1923, became a prominent element. Dedicated to fundamental internal reforms and economic consolidation, learning from the negative experience from World War I, it spoke in favour of military neutrality. By abolishing the remaining Osman institutions and customs, its authoritative president Mustafa Kemal Atatürk (1881–1938) started a comprehensive social modernization¹ (MANGO 2002; KINROSS 2003; MAGARAŠEVIĆ 2012: 86–91, 182–187; GAWRYCH 2013).

Atatürk's crucial civilizational role was absolutely respected both by the military and by the people and so in a short time it became the main topic of Turkish state art (WALTER 1982; BOZDOĞAN 2001; TEKİNER 2010). The cult of Atatürk's personality,² besides his founding merits, was popularized by a fundamental social reform whose results impressed the whole world. In international political issues the leader relied on the statesmen from the surrounding countries,

¹ He abolished the feudal system, the Sharia law and madrasas, he banished the sultan, he replaced the official Arabic alphabet with the Turkish one, he introduced the most advanced western European laws and the parliamentary presidential system, he gave women the right to vote, he founded scientific institutions, modernized economy, educational system, culture and art.

² Except in state newspapers and in the radio, school and stamps, the cult of the president's personality was consistently popularized in Turkish sculptures, paintings, architecture, literature, theatre, music and film. By applying the formal means of populist realism, understandable to the masses, it fulfilled a certain propaganda role – to use artistic narration to increase the president's authority, especially among the citizens who needed time to get accustomed to the changes.



1. Mustafa Kemal, a military commander



2. Kemal Atatürk, president of the Turkish Republic

especially the ones with a successful military career, such as the Yugoslav king Aleksandar Karađorđević, although they did not share the same artistic predilection (TEODOSIJEVIĆ 1998; NOVAKOVIĆ 2004; KADIJEVIĆ 2012).

Public figural sculpting monuments, busts and plaques, painted portraits, framed photographs and architectural complexes that were made in Atatürk's honour³ can be thematically divided into those with a liberating-revolutionary symbolism (Atatürk, the soldier), (Image 1) and others which depicted him as a peace-making reformer (Atatürk, the statesman), (Image 2). Both types were developed in parallel in the visual culture of a secular republic, serving the proclaimed emancipational and, to a great extent, ideologized social causes. The "authentic" basis of their rhetorical programme can be found in the famous "Nutuk" by Atatürk, a 36-hour speech in the assembly in October 1927, which for a long time determined the conceptualization of the liberating-revolutionary war (GÜR 2013: 346, 351–352). In the monuments of the first type the leader was represented as a saviour of the national core of the former empire, jeopardized by the intervention of Great Britain, Italy, France and Greece (1918–1922), while in the second version he was portrayed as an educated leader and people's benefactor. The monuments of the first type sent the messages to potential enemies that they would be "burnt" if they enter a military confrontation with the creator of the new Turkey, while the second type

³ No other state official or hero of the liberating war was allowed to have a public monument, only Atatürk.



3. Atatürk's mausoleum "Anit Kabir", Ankara

said that one could have a fruitful collaboration with "Nutuk" by Atatürk as an intellectual, having in mind his organizational skills which secured both political and respectable economic independence to his densely populated state.

The process of heroisation of Atatürk's personality, even during his life, resulted in a plethora of representative sculptor monuments with accompanying architectural-urbanistic arrangements. After his death, on 10 November 1938 it culminated in the bare monumentalism of the Ankara mausoleum "Anitkabir" (1941–1953) (Image 3) (WILLSON 2009; BOZDOGAN, AKCAN 2012: 73–75). In decades to come the cult was preserved via a consistent propaganda concerning the Kemal ideology presented to each new generation of Turks (CİDDİ 2008), while the number of newly erected monuments rapidly increased.

Although Atatürk's Republican People's Party lost power in the 1950 elections, the ruling Democratic Party continued exploiting the cult of the founder of the state, punishing every attempt of devastation or scorn of his portraits with three years in prison. The long-term preservation of the cult of Atatürk's personality, unique even the world over, despite the aspiration to petrify his

political ideas, inevitably led to its civilizational dilution as well as the hyperproduction of artistically uneven monuments, with occasional occurrences of commercialization (in the 1980's).

The growing popularity of Mustafa Kemal resulted in mass portrayal of his image in visual arts (sculpting, painting, photography, graphics, film) already in mid 1930's. President's figural monuments flooded central squares and parks of Turkish towns popularizing the reform secular course (NAVARO-YASHIN 2002; ÖZUREK 2006; TEKINER 2010; ANTMEN 2010). Although he nourished the spread of his own cult due to political pragmatism, the leader never appeared in official promotions of such objects,⁴ which had effective night lighting.

In the art of the young republic during the first years what was emphasized was the significance of the past liberating-revolutionary war (1919–1922), which was successfully led by Kemal, the soldier. In the field of full figural plastic the leader was most often portrayed on a horse as a determined protector of the nation, jeopardized by the intervention of western forces, while in the civilian pose he was presented as a realist dictator (SFORZA 1932). Sometimes he was portrayed as an accepting man from the people, surrounded by his followers and associates (Tekiner 2010: 44–156). Except for the few hundred figural monuments, busts, reliefs and memorial plaques made during Atatürk's life in Turkey,⁵ this number reached several thousand in the decades after World War II. A large number of president's posthumous monuments was made abroad by the Turkish diaspora or by foreign friendly countries out of respect for his civilizational role (Israel, Australia, New Zealand, Venezuela, Chile, Mexico, USA, Romania).

After the erection of public monuments to deserving persons (with or without portrait marks) began in the Osman part of Egypt and in Turkey at the end of the 19th century (KREISER 1997; ERSOY 2009; TEKINER 2010: 31–44), figural monuments became the main means of the visualization of the official ideology under Atatürk's rule. Intrusive and understandable, Kemalist symbols quickly suppressed the Islam and Osman ones. Erected in busy intersections, squares and parks,⁶ they marked wider urban wholes and stretches. They were built on plateaus in front of schools, administrative buildings, along peers, bridges, inside military barracks, stadiums, airports and industrial complexes. Turkish armed forces were particularly prominent when it came to ordering and financing new monuments of Atatürk.

Due to the lack of portrait tradition in Osman art as well as because of underdeveloped Turkish academic institutions, for most of Atatürk's statues and for more ambitious architectural undertakings of the early republic, foreign sculptors, architects and urbanists were hired, mostly from Austria, Germany and Italy, sometimes from the Soviet Union (BOZDOGAN 2001; BOZDOGAN, AKCAN 2012). The same authors, with a few exceptions, served faithfully the dictators of their own countries who had a tendency to rule "with an iron fist". Part of the hired experts spend a number of years on the construction sites of the Turkish Republic, leading the reform of its artistic creation. By completing various orders whose ideological importance was

⁴ He regularly sent supportive and grateful telegraphs thus indicating the historical significance of the events that the monuments evoked. At promotions he was represented by the highest state officials, the most prominent being Mustafa İsmet İnönü (1884–1973), Atatürk's fellow fighter from the young Turkish days.

⁵ Statistically speaking, the massive construction of Atatürk's monuments follow the "monumentomania" of the last quarter of the 19th century when in Europe a large number of statues of deserving rulers and politicians (most often on a horse) was built. This trend was led by the monuments of Kaiser Wilhelm the First (over 300 monuments built in Germany from 1888 to 1900), as well as Vittorio Emanuele the Second and Garibaldi in Italy (over 500 monuments built from 1880 to 1900). See MICHALSKI 1998: 56–76; BERGGREN 2000.

⁶ Many new parks were built so that authoritative sculptures of Atatürk could be placed there (GÜR 2013: 349).

completed by the utilitarian one, these foreign creators were the ones who brought Turkish visual culture closer to the new European tradition and partly to the heritage of architectural avant-garde. In the field of sculpting, what dominated was academism of the realistic and naturalistic type which acquired schematized features in the fourth decade, which was characteristic of sculpting of totalitarian regimes.

One of the experts who ambitiously joined artistic ventures of the Turkish Republic was a Vienna sculptor, painter and illustrator Heinrich Krippel (1883–1945) (VOLLMER 1927; BOZDOGAN 2001: 284–285; TEKINER 2010: 68–79, 87–97, 120–123, 139–148), alongside a much more talented Pietro Canonica (1869–1959) (MERZAGORA 1961; EYICE 1986; ORSOLA 2003; TEKINER 2010: 127–139; GÜR 2013: 355–363), who made the most significant figural monuments of Atatürk.

A fervent interpreter of Atatürk's civilizational credits, Krippel subjected his sculpting work without any reservation to the interests of the young republic, showing respect for its leader as an ally in the Great War. He graduated from the sculpting department of the Vienna Academy of Visual Arts in the class of professor Edmund von Helmer (1904–1909) and Hans Bitterlich (1909–1913) getting merits for his talent and accomplishments. He participated in World War I as an artillery officer of the Austrian-Hungarian army. After the war he became known for tombstone portraits of famous people in Vienna and the vicinity. He spent a short time in Italy and Greece, where he developed professionally. Stylistically speaking, Krippel's sculpting developed in the space between the post-symbolic, secession and conventionalist realistic-academic form (HOFSTATTER 2000: 177–216; CLEGG 2006). From 1925, when he won the competition for the "Victory" monument in Ankara, until Atatürk's death he had a very fruitful cooperation with Turkish authorities. Working in his Vienna studio, preparing sculptures (cast in the main town metal shops), whose erection and architectural arrangement he personally oversaw with his associates, he spent 13 years travelling between Vienna and Ankara, fulfilling his contractual duties. He often discussed the concept of his public sculptures with Atatürk while he posed for him in his presidential residence in the Çankaya district (ATAY 2006).

Krippel left a deep mark on the state art of a secular republic giving it a recognizable sign of an author. After Atatürk's death he stayed in his homeland trying to go back to Turkey and round his opus dedicated to the deceased patron. But the start of World War II in September 1939 kept him in Austria, where he made the busts of famous military leaders from World War I, Paul von Hindenburg (1942) and August von Mackensen (1944).⁷

Krippel creatively developed a dual methodology of representation of Atatürk's authoritative figure – with military or civil marks, which would later be enriched by generations of artists in raised statues, busts, framed paintings and enlarged photographs all over Turkey. As an officer, the leader was often portrayed on a horse or in a standing position, in a modern uniform of a general, with a sword (and sometimes in the traditional Anatolian war clothes). As a civilian, he was portrayed bare-headed, sitting or standing, wearing a tuxedo and golf trousers, sometimes with a baseball cap or a hat. Sometimes he was portrayed naked and later as a worker on a tractor or in a locomotive.

In accordance with the meaning of a certain place in the retrospective hierarchy of Atatürk's historical movement, his statues decorated central zones of Turkish towns as well

⁷ Both are kept in the Vienna Military Museum.

as official halls of local courts, municipalities, schools, military barracks, police stations and hospitals. Despite the lack of tradition of mass rallies in open urban spaces, the leader's monuments became popular in a short time because of the frequent ephemeral shows organized to honour events from the liberating war (GÜR 2001; 2013).

Krippel became famous because of the Kemalist monuments made in Ulus in Ankara (“Zafer Aniti” – “The Monument of Liberty”, 1925), in the Istanbul Saray Burnu and Konya (1926), in the park in Samsun (1928–1931, “Onur Aniti”) and in Afyon (the “Liberty” monument, 1935), as well as because of Atatürk's statue in the hall of the Ankara “Simmerbank” (1938). Portraying the president in the way that was wholeheartedly supported, Krippel made such a vast number of pieces that he surpassed all other European sculptors hired in Turkey with the same aim – the said Pietro Canonica and other less famous artists such as Josef Thorak (1889–1952) and Anton Hanak (1875–1934), as well as domestic authors such as Ratip Azir Achudoglu (1898–1957), Kenan Yontunc (1904–1995) and Al Hadi Bara (1906–1971) (TEKİNER 2010: 127–139, 151–156).



4. A view of the Independence Square with the “Victory” monument, Ankara



5. The “Victory” monument, a detail



6. The “Victory” monument, a detail

On the Square of National Independence in Ankara (won the competition of the Turkish government), arranged on a busy intersection of the Chankiri and Istasion streets and the Ulus boulevard, Krippel showed Atatürk on his horse Sakarya as a confident commander in a static pose, wearing a marshal uniform, dimensionally enlarged in comparison with his natural size, observing the liberating war from his prismatic marble base (Images 4–6). Distributed around the central mass, figural plastic rhetorically sends messages in combination with inscriptions of patriotic nature (GÜR 2013: 360–361).

Officially promoted on 24 November 1927 in the presence of Prime Minister İnönü (victor in the battle with Greeks near Sakarya in August 1921) and the Austrian ambassador, the whole equally glorifies the revolutionary mood of the people and the triumph over foreign interventions. For ideological-didactic reasons,⁸ there was a combination of characters in passive and active positions. The figure of a peasant girl who pushed a small cannon from behind a massive rock particularly emphasized the all-national character of the liberating war. On the

⁸ The number of illiterate people in Turkey at that time was 90%.

front platform of the scenographically dispersed scene naturalistically portrayed soldiers are symmetrically singled out. All of that is controlled from the top of the rock by the authoritative commander on his horse, represented as a hierarchical and moral centre of the entire whole.

Four bronze plaques with inscriptions pressed into a polygonal surface glorify military undertakings which the Turkish Republic was founded on. They quote anthological statements made by Atatürk at a congress in Erzurum in June 1919 (SVETOVSKI 1938: 95–99), as well as the opinions from August 1922, when the liberating war was about to be ended successfully. As a fearless “fighter of the nation and the faith”, the leader made an energetic appeal in 1919 for the national resistance and at the end of 1922 for the definitive exit of the troupes to the Mediterranean Sea (“Forward, heroes, there is no stopping until we reach the sea”, 26 August 1922). The reliefs showed scenes from the decisive battle with Greeks near Sakarya (August 1921) and Dumlupinar (August 1922).

As a morphologically complex and rhetorically ambiguous reminiscence of the liberating war, the monument whole has to be observed from all aspects in order to be better understood. It was built on a narrow plot of land in the middle of a busy intersection of the new capital, organized after Lehrer’s plan (1924) (ÖZBILEN 2013: 305–306),⁹ until World War II it dominated over the low oriental surroundings and lost its urbanistic significance in the decades to come. Surrounded by multiple-storeyed buildings and exposed to the vastly increased traffic, this once key ceremonial town space is nowadays moved to the background.

Stylistically speaking, the monument unites the elements of the popular academic realism (emphasizing the elevated main motive, naturalistic portrayal of historical characters) and late symbolism (emphasis on the idea, instead of the direct, unambiguous portrayal, development of action around the rock, combination of closed and open layers of portrayal). Heroism and liberation, sacrifice and control resonate from the scattered composition of self-referring character, devoid of the symbolist “riddle” and suppressed subversion characteristic for the art of that style (BOROZAN 2012: 34). Despite the contrast among the tense active figures from the base of the scene and the abstained pose of the static military leader on top, the ideational connection of the protagonists is not compromised. The symbolist autonomy and visual dynamism of some figures in the lower zone is somewhat diminished by their position on elevated bases.

In the park bronze sculpture in the Istanbul suburb of Saray Burnu, positioned on a three-piece octagonal marble base three meters tall, (ERSOY 2003: 152; TEKINER 2010: 69–75; GÜR 2013: 358–359), Atatürk was portrayed as an officer wearing civilian clothes, concerned for the destiny of the nation. This is the place from which he set sail to Anadolia on 16 May 1919 to secretly organize the national uprising. Although this is his most realistic portrayal until then, his physique is presented in an overly athletic manner (Image 7). In the massively attended promotion of the monument (lasted late into the night of 3 October 1926), directed by the local authorities of Istanbul,¹⁰ a high functionary Mihitin Bey addressed the people present.

A sharp look of the proud leader is directed towards the sea, the starting point of the crucial 1919 journey, which is also the direction from which the enemies of the Turks traditionally arrived. Frowned and tense, with his eyebrows raised and feet spread, Atatürk rests

⁹ In a short time Ankara demographically quadrupled (from 25,000 people in 1920 to 100,000 in 1930), which motivated its territorial spread and architectural organization.

¹⁰ The initiator was mayor Emin.

his left arm on his waist while the right one is held high with a raised fist, thus reflecting the determination of a statesman ready for action. Besides all this, there was criticism that the monument did not glorify the leader's courage and determination enough, which Krippel rejected in an interview for the daily 'Cumhuriyet' (7 December 1927) defending the "modernity" of his conception (GÜR 2013: 358).

On the monument in Konya (1926), constructed in the middle of a roundabout in the western entrance to the town centre, the bronze Atatürk in a marshal's uniform with a cape commands from a cylindrical top of an octagonal orientalist baldachin¹¹ (DÜLGERLER, KARADAYI YENICE 2008; TEKİNER 2010: 76–79) (Image 8). Inferior to architecture and deduced to a final compositional element, Atatürk's sculpture in Konya is different from the rest of Krippel's opus until then. The leader's civilizational merits are rhetorically underlined in two ways – with a military uniform and a sword, and his state merits with an ear of wheat under his right arm.



7. Atatürk's monument, Saray Burnu

As an architectural whole, the monument unites the neoclassicist aesthetics of the Parisian school Beaux-Arts (symmetry of tripartite separate zones) and fragments of the Seljuk-Osman "renaissance" from the beginning of the 20th century (the shape of the dome, niches in the shape of broken arches, floral and geometrical decoration, fountain with lions' heads). The synthesis of oriental and west European elements reflects the ideological choice of the authorities of the early republic not to erase the cultural heritage of the Osman empire from the people's memory; instead they wanted to use it to revive its layers and enrich the contemporary national identity. For that reason the representative public architecture continued until 1927 the neo-Osman revival from the last decade of the empire's existence (architects Vedat, Kemalettin and Mongeri) (ARGAN 1978; BOZDOĞAN, ERCAN 2012: 21–26).

As visually the most dynamic, positionally the most prominent and symbolically the most explicit, Krippel's monumental statue of Atatürk, the horseman, in Samsun can be singled out

¹¹ According to the project of architect Muzafer Bey, the baldachin (6.5 meters tall) was originally built as a monument of agriculture (1915–1917). Later Krippel's bronze Atatürk 280 cm tall was placed on top. In the republican context, the completed monument was officially promoted on 29 October 1926. On its construction and arrangement see <http://www.mmf.selcuk.edu.tr/mmfdergi/upload/sayi/33/MMFD-00095.pdf>.



8. Monument in Konya

(1928–1931) (Image 9). The determined military leader is portrayed bridling the prancing horse and taking the sword out of its sheath (GÜR 2001: 161; TEKINER 2010: 120–123). Set parallel to the coastline of the Black Sea, the general looks towards the west thus emphasizing the geographical origin of current war fighters as well as the direction of the necessary national civilizational re-direction. Winning the competition organized by the governor of Samsun, Kazim Pasha (1927), Krippel prepared the animalistically demanding composition for three whole years, coordinating his architectural design with a Vienna engineer Mayer.

The project, making and transport of the bronze horseman composition with a great propaganda effect, set on a staggered stone base, cost 37,000 dollars, with 5500 dollars going to Krippel. The statue was transported from Vienna to Samsun by boat on 15 October 1931 and officially promoted three months later before many high state officials and many inhabitants of Samsun, as well as before Krippel and Mayer. In his speech Krippel emphasized the dimensions of the horseman monument (“second in size in the world”) thus stressing Atatürk’s military “persistence, courage and force”.

Conceptually speaking, the base of the monument perforated with shallow niches shaped like a broken Osman arch repeats the contour of Canonica’s monument “The Republic” from the

Istanbul square Taksim (1926) (DEMIRKAN 1968; TEKINER 2010: 97–108).¹² However, unlike his Italian colleague, Krippel set the traditional Osman motive at the foot of the corpus instead of its middle thus stressing the main theme – the arched composition with a horseman.¹³

Because of the conventionally recognizable rhetoric and visual domination in a short time the monument became the symbol of the small Anatolian town on the Black Sea where Atatürk got off the ship “Bandirma” on 19 May 1919 in order to start the national resistance against the disintegration of the country by the occupying forces (SVETOVSKI 1938: 80–85). For that reason the monument evokes the chronological beginning of the national fight emphasizing the role of its revolutionary leader. The great popularity of the monument relies on general's charisma. Later, next to the monument, a museum was established called “Bandirma” after the ship, which was also placed in the museum, and it became a seminal place of the followers of Kemalism.

Built in the central round plot of land of the Gazi park (Image 10) the monument in Samsun has two zones – the massive base and an imposing horseman composition.¹⁴ Together they are 10.45 meters tall while Krippel's sculpture is 4.75 meters tall. In the first zone, in the reliefs inside shallow niches, the president is portrayed as an adored peacemaking leader, while in the upper layer he is an uncompromising military leader from 1919. In the niches of the cubic base, which gradually narrows down towards the top, there are inscriptions and reliefs that glorify Atatürk's revolutionary and liberating mission. The inscriptions of the central frontal niche emphasize the symbolism of 19 May 1335 and 1919 as dates that connect two temporally distant times of the national fight. In the relief of the left niche there is the bare-headed Atatürk who is adored as a divinity by the inhabitants of Samsun that belong to all generations and both genders, all the while holding his hands (Image 11). In the relief on the back side there is a textual dedication of local veterans of war and the date when the



9. Monument in Samsun, a side view

¹² Besides the references, more information on the monument: http://tr.wikipedia.org/wiki/Taksim_Cumhuriyet_Aniti.

¹³ This recognizable Osman motive continues the tradition of national architectural “renaissance” from the last decade of the empire.

¹⁴ See <http://www.bakisarissakal.com/ADD.pdf>.



10. Monument in Samsun, a view of the Gazi park

monument was completed. The right side niche is completely filled with large muscular figures with richly decorated drapes who give ammunition to Atatürk's army on the pier (Image 12). This scene, whose contours consistently follow the line of the horseman's composition, has a sequel of a kind in the Afyon monument (1935).¹⁵

In comparison with the traditionally static horseman sculptures of deserving European statesmen and military leaders (LIEDTKE 1989; MICHALSKI 1998; POPE HENESSY 2000: 199–213), Atatürk was portrayed in a much more expressive way in Samsun, as taking the sword out of its sheath on a prancing horse. Rhetorically speaking, the weapon is the bearer of active monument attributes that realistically describe the action of the portrayed person.¹⁶ However, despite the attempt to emphasize the general's determined gesture at a turning moment for the survival of the nation, the whole still resonates with coldness and threatening aggressiveness, politically adequate with respect to the time and place of creation.

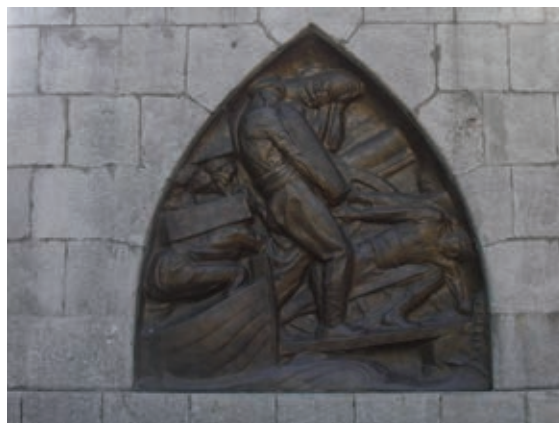
Although devoid of a deeper artistic refinement and psychologization of the general's person, the monument has completely satisfied the ideological interests of enterprising clients. In accordance with that, the leader was portrayed in an utterly idealized manner as a superior athlete with strong shoulders in a tense battle position leading first liberating actions. In this

¹⁵ See <http://www.isteataturk.com/haber/4152/zafer-utku-aniti-afyon>.

¹⁶ On the significance of weapons of horsemen statues of deserving rulers see TIMOTIJEVIĆ 2002: 59.



11. Monument in Samsun, relief at the base



12. Monument in Samsun, relief at the base

dramatic composition that leaves no one indifferent the prancing horse of the general stands on its two back legs and has an over-dimensional tail because the curved semi-arched composition had to have three centres of gravity.

Animalistically precise and correctly shaped in terms of muscles, the monument can be added to the group of representative monuments where the rider's figure is overemphasized in comparison with the horse's body because of the intended glorification of the rider. For this same reason the leader is portrayed as sitting on the prancing horse instead of riding it and controlling it firmly (which was portrayed more accurately in Ulus in 1925).

As far as the structure and the silhouette are concerned, Atatürk's statue in Samsun continues the tradition of prancing horsemen statues which use the drama of the scene and the vividness of the base to describe the soldier's boldness, civilizational visionariness and the ruler's autocracy of an authoritative statesman.¹⁷ Ideological layers suppressed the artistic ones in monuments dedicated to dictators and deserving politicians of the new age, which is reflected in the strictness of work, idealized portrayal, parading theatricality, an unambiguous symbolism and uncoordinated proportions of most monuments.¹⁸

If Krippel insisted on balanced portrayals of the determined leader ready for action at the beginning of his work in Turkey, in Samsun he expressed the heroism of the moment in a visually mobile plastic combination. Instead of a more subtle and more dignified portrayal,

¹⁷ Among them the paradigmatic choice was Falcone's Peter the Great ("The Bronze Horseman") in St. Petersburg (1782). See SCHENKER 2003.

¹⁸ Erected from the Roman to the contemporary times (SQUIRE 2011: 124; KELLER 2011: 303–309) the horsemen statues flourished when they popularized the cults of world statesmen of the time – Benito Mussolini, Miguel Prima de Rivera, Kemal Atatürk, Menelik the Second, Josef Pilsudsky, Aleksandar Karadorđević, George the Fifth, Fejsal the First, etc. while dues to nationalist motivation, their historical predecessors were evoked – Emperor Dušan, King Tomislav, King Tvrtko, Gyorgy Skenderbeg, Jan Žižka, Ban Jelačić, Date Masamune, José de San Martín, Simón Bolívar, Manuel Belgrano, Alexander Suvorov, Manuel Osorio, Pancho Villa, Petar Karadorđević, Edward the Seventh, Máximo Gómez, Karl the First, etc. This fashion would culminate in the last years before the war in a super-personal allegory of the horseman composition "The Spirit of Fascism" from the Italian pavilion of the world exhibition in Paris (1937) (KELLER 2011: 124).



13. Monument in Samsun, front view

the leader was depicted in an utterly aggressive way,¹⁹ which is why the whole architectural-urbanistic arrangement of the environment was subjected to the silhouette effect of the overly effective statue.

Too big and overly forced because of all the drama,²⁰ the monument in Samsun both glorifies the cult of Atatürk and reinforces the reforming ideals of the ruling Kemalism – the secularization of the society, equality of women, and introduction of figuration in art. In order for it to be viewed in its entirety, it has to be observed from a greater distance (which is not true of reliefs inside niches), especially from the side, because the horseman's figure is not clearly seen as it is hidden by the prancing horse (Image 13).

The threatening and disturbing look of the monument is fully seen from the side, while from up close it is difficult to see the understandable difference in the expression of the scared horse and the fearless rider. It is as if the author consciously strived for the naturalistically literal portrayal of the events in its sharpness and rudimentarity, whereby universal messages are subjected to the emotional

perception of the moment. Similar designs were repeated in Atatürk's statues after the war places in Dipkarpas, Feti and Marmaris, while the other famous horseman statues of Atatürk in Ankara, Bursa, Izmir, Antalya, Kayzeri, Amasi and elsewhere are compositionally much more balanced (TEKINER 2010).

Theatrical and baldly propagandist, intended to reinforce the military cult of Atatürk, Krippel's statue in Samsun attracts the audience with its imposition instead with a deeper aesthetical expression. Due to the rhetorical unambiguousness as well as the mistakes originating from the overly idealized portrayal of the uncompromising military strategist, the dignity

¹⁹ In the visual rhetoric of the later ruling monumental plastic called for action in a much more restrained way. The movement of a raised hand with a stretched forefinger, introduced in artistic practice in Napoleon's time, in the context of a militant indicating type, invited for a charge and participation in crucial war events (TIMOTIJEVIĆ 2002: 60), which can also be seen on Atatürk's monument in Izmir (1932) by Pietro Canonica (BOZDOGAN 2001: 285; TEKINER 2010: 125; GÜR 2013: 366).

²⁰ Neither originally nor in the newer time were the surroundings of the monument coordinated with its size and aggressive silhouette. Only elementary spatial distance is secured by separating the surfaces of the park from the plots of land around it.

he acquired during his tumultuous and, as far as his countrymen are concerned, multiply paradigmatic life, is diminished. By stressing only one side of his personality – the famous warrior courage – the author motivated an uncritical petrification instead of a plastic upgrade and an iconographic enrichment of the established cult.

Unlike the aggressive pose in Samsun which evokes the beginning of the liberating war, in other places, in accordance with the character of his engagement there Atatürk was portrayed in a much more balanced and peaceful way, mostly as a confident winner whose military feats ended successfully, then as a traveling statesman, interpreter and popularizer of fundamental reforms.

Later Krippel's compositions in Afyon and in the hall of the Ankara "Simmerbank" lean towards the conceptions of the romantic-classicist syncretism, characteristic of the pre-war totalitarian art. Promoted in 24 May 1936 as a sign of gratitude of the population of Afyon towards the famous liberator (August 1922), it became an urban symbol of this hilly Anatolian town (Image 14). Erected in the part under the fortress, opposite the town hall, it cost 59,446 Turkish lira. Despite the repelling look of Krippel's awkward and overdimensional naked figures (allegory of the "Turkish nation", 4.5 meters tall, treading on the "imperialistic opponent"), the monument was generally favourably accepted, which included the president (Image 15) (TEKINER 2010: 139–148). Just like in Samsun, the cubic stone base (2.5 meters tall), is filled with bronze reliefs that evoke the work of the town headquarters that was run by Atatürk and İnönü.²¹ A furious look, a clenched fist and puffed veins on the neck of the allegorical sculpture, along with the pain of the defeated, remind the audience of the hypertrophied, bared violent scenes in the art of the totalitarian regimes of the time (MITROVIĆ 1983).



14. Monument in Afyon, front

²¹ Sources confirm that their content was decided upon by Atatürk himself suggesting to Krippel the character of the entire sculpting design (GÜR 2013: 360–363).



15. Kemal Atatürk in front of the Afyon monument

In the last, unfinished Krippel's piece, set in the hall of the "Simmerbank" in Ulus, Ankara in 1938,²² the president's figure blends with the "rocky" background of a wide marble block. Sitting on a throne with his hands on the armrests, the energetic leader confidently looks in the distance in accordance with the ruling motto "we think and act".

Besides the fact that Krippel brought the Turkish sculpting art between the world wars close to consistent figuration, he primarily strengthened the cult of Atatürk's personality which was consistently popularized all over the country. Regularly winning the public competitions organized by the government, Krippel undoubtedly positioned himself as a favourite propagator of the military-political "unbreakability" of the Turkish authorities of the time. As a former Austrian-Hungarian officer, Krippel did not hide his admiration for the superior commanders and war allies, from Mackensen and Hindenburg to Atatürk. It is no wonder that his opus was dominated by apologetically conventional, not by critically directed innovative topics.²³

REFERENCES

- ANTMEN, Ahu. "Making or Breaking? Authority, Charisma and Public Monuments: The Case of Atatürk Monuments in Turkey." in: BURBICK Joan, William Glass (eds.). *Beyond Imagined Uniqueness: Nationalisms in Contemporary Perspectives*. Cambridge: Scholars Publishing 2010: 35–46.
- ARGAN, Giulio Carlo. "Revival." *Život umjetnosti* 26–27 (1978): 164–178.
- ATAY, Falih Rifki. *Cankaya*. Istanbul: Positiv Yayinlari, 2006.

²² "Simmerbank" represented a symbol of the economic progress of the country because part of their five-year plan (1933–1937) was the production of textile and the export of three main Turkish goods – sugar, flour and cotton. For more details on the sculpture in its hall see Dođramacı, Burcu (Goethe-Institut Ankara), Denkmal "Der Sitzende Atatürk" (<http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/mon/otu/deindex.htm>).

²³ This paper is the result of work on project no. 17703 "The National and Europe" funded by the Ministry of education, science and technological development. I hereby thank my colleagues Sibela Akova, Aleksandra Ilijevski, Marta Tišma and Gordana Mitrović, Haris Dajč, Osman Kose, Abidin Temizer, Mehmet Ibrahimgil, Aleksandar Ignjatović and Igor Borozan for all the help in collecting photographs and literature, as well as for the suggestions while I went to see some of Atatürk's monuments (2006–2013).

- BERGGREN, Lars. "The 'Monumentomania' of Nineteenth Century: Causes, Effects and Problems of Study." in: REININK W., J. Stumpel (eds.). *Memory & Oblivion*. Dordrecht: Kluwer Academic Publisher, 2000: 561–566.
- BOZDOGAN, Sibel. *Modernism and Nation Building. Turkish Architectural Culture in the Early Republic*. Seattle, London: University of Washington Press, 2001.
- BOZDOGAN, Sibel, Esra Akcan. *Turkey – modern architectures in history*. London: Reaktion books, 2012.
- БОРОЗАН, Игор. „Споменик Карађорђу – симболизам, театрализам и медијско прожимање.“ *Наслеђе (Borozan, Igor, The Karađorđe Monument: Symbolism, Theatricalism and Media Interwinement, Heritage 13, Belgrade) XIII (2012): 27–47.*
- WALTER, Denny. "Atatürk and Political Art in Turkey." *The Turkish Studies Association Bulletin* 6, No. 2 (1982): 17–24.
- WILSON, Christopher. "Representing National Identity and Memory in the Mausoleum of Mustafa Kemal Atatürk." *Journal of the Society of Architectural Historians* 68, Issue 2 (2009): 224–253.
- VOLLMER, Hans. "Heinrich Krippel." in: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*. Band 21, Leipzig 1927: 542.
- GAWRYCH, George. *The Young Atatürk: From Ottoman Soldier to Statesman of Turkey*. New York: I. B. Tauris, 2013.
- GÜR, Faik. "Atatürk Heykelleri ve Türkiye'de Resmi Tarihin Görüşleşmesi." *Toplum ve Bilim*, Güz 2001: 147–166.
- GÜR, Faik. "Sculpting the nation in early republican Turkey." *Historical Research* 86, Issue 232 (2013): 342–372.
- DEMIRKAN, Selahattin. *Istanbul Taksim Cumhuriyet Anıtı Ne Maksatla Yapıldı?* Istanbul: Sıralar Matbaası, 1968.
- DULGELER, Osman Nuri, Yenice Tülay Karadayı. "Türklerde Anıt Mimarisinin Bir Örneği; Konya Atatürk Anıtı." *S. Ü. Müh.-Mim. Fak. Derg.*, c.23, s.3 (2008): 67–78.
- EYICE, Semavi. *Atatürk ve Pietro Canonica*. Istanbul: Eren Yayincilik, 1986.
- ERSOY, Ayla. *Turkish Plastic Arts*. Ankara: Ministry of Culture and Tourism, General Directorate of Libraries and Publications, 2009.
- KADJEVIĆ, Aleksandar. "The architecture of The Yugoslav Diplomatic Mission in Ankara as a result of collaboration between two Balkan leaders and countries." *Journal of Social Sciences*. Special Issue on Balkans (2012), Isparta: 97–106.
- KELLER, Ulrich. "Reiterstandbild." in: *Handbuch der Politischen Ikonographien*. Band II, München: Verlag C. H. Beck, 2011: 303–309.
- KINROSS, John. *Atatürk: The Rebirth Of A Nation*. London: Phoenix paperback, 2003.
- KREISER, Klaus. "Public Monuments in Turkey and Egypt, 1860–1916." *Muqamas XIV. Annual on the Visual Culture of Islamic World* (1997): 103–117.
- LIEDTKE, Walter. *The Royal Horse and Rider, Painting, Sculpture and Horsemanship 1500–1800*, New York: Abaris book – Metropolitan Museum of Art, 1989.
- МАГАРАШЕВИЋ, Мирко. *Турска писма*. Нови Сад: Академска књига (Magarašević, Mirko, Turkey letters, Novi Sad: Academic books), 2012.
- MANGO, Andrew. *Atatürk: The Biography of the Founder of Modern Turkey*. New York: Woodstock, 2002.
- MERZAGORA, Cesare. *Pietro Canonica*. Roma: Accademia nazionale di San Luca, 1961.
- MICHALSKI, Sergiusz. *Public Monuments, Art in Political Bondage 1870–1997*. London: Reaktion books, 1998.
- MITROVIĆ, Andrej. *Angažovano i lepo*. Beograd: Narodna knjiga, 1983.
- NAVARO-YASHIN, Yael. *Face of the State: Secularism and Public Life in Turkey*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2002.
- НОВАКОВИЋ, Богданка. *Београд и спољна политика Краља Александра Карађорђевића (1918–1934)*. Београд: Музеј града Београда (Novaković, Bogdanka, Belgrade and foreign policy of King Aleksandar Karađorđević (1918–1934), Belgrade: Belgrade City Museum), 2004.
- ORSOLA, Gianluca. *Dal' mito classico all'elaborazione poetica di Pietro Canonica*. Roma: Edizioni Associate, 2003.
- ÖZBILEN, Emine. "Urban Plans of Ankara in the 20th and 21 Century." *Prostor* 46 (2013): 302–311.
- ÖZUREK, Esra. *Nostalgia for the Modern: State Secularism and Everyday Politics in Turkey*. Durham (N.C.): Duke University Press, 2006.
- POPE HENESY, John. *The Equestrian Monument. Italian Renaissance Sculpture*. vol. II, London: Phaidon, 2000.
- SFORZA, Carlo. *European Dictatorships*. London: Allen and Unwin, 1932.
- SCHENKER, Alexander M. *The Bronze Horseman: Falconet's Monument to Peter the Great*. New Haven: Yale University Press, 2003.
- SQUIRE, Michael. *The Art of the Body*. New York: I. B. Tauris 2011.
- СВЕТОВСКИ, Миодраг. *Личностура Турска*. Београд: Балкански институт (Svetovski, Miodrag, Atatürk's Turkey, Belgrade: Balkan Institute), 1938.

- TEKINER, Aylin. *Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset*. İstanbul: İletişim, 2010.
- TEODOSIJEVIĆ, Mirjana. *Mustafa Kemal Atatürk u jugoslovenskoj javnosti*. Beograd: Nea, 1998.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Мит о националом хероју спаситељу и подизање споменика Кнезу Михаилу М. Обреновићу III.“ *Наслеђе (Timotijević, Miroslav, The Myth about the National Hero Savior and the Construction of the Monument to Prince Michael M. Obrenović III, Heritage) IV* (2002): 45–78.
- HOFSTATTER, Hans. *Symbolismus in Deutschland and Europe, Selene Reich, Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*. Hrg. 1, Munchen: Ehrhard, S. Reynolds, 2000.
- CİDDİ, Sinan. *Kemalism in Turkish Politics: The Republican People's Party, Secularism and Nationalism*. New York: Routledge, 2008.
- CLEGG, Elizabeth. *Art, Design & Architecture in Central Europe 1890–1920*, New Haven & London: Yale University Press, 2006.

ORIGIN OF ILLUSTRATIONS:

1. <https://www.google.rs/search?q=ataurk&source>
2. http://sr.wikipedia.org/sr/Мустафа_Кемал_Ататурк
3. Photograph by A. Kadjević (2006)
4. <https://www.google.rs/search?q=ataurk+zafer+aniti&source>
5. <http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/mon/mon/trindex.htm>
6. <https://www.google.rs/search?q=ataurk+zafer+aniti&source>
7. <https://www.google.rs/search?q=ataurk+sarayburn+aniti&tbm=isch&tbo=u&source>
8. www.forum.haydigenler.com
9. Photograph by H. Dajč (2013)
10. Monument in Samsun, postcard
11. Photograph by H. Dajč (2013)
12. Photograph by H. Dajč (2013)
13. Photograph by H. Dajč (2013)
14. www.kelimelerkavramlar.blogspot.com
15. www.timeturk.com

Александар Кадијевић

КУЛТ АТАТУРКОВЕ ЛИЧНОСТИ У ДЕЛИМА ХАЈНРИХА КРИПЕЛА

Резиме

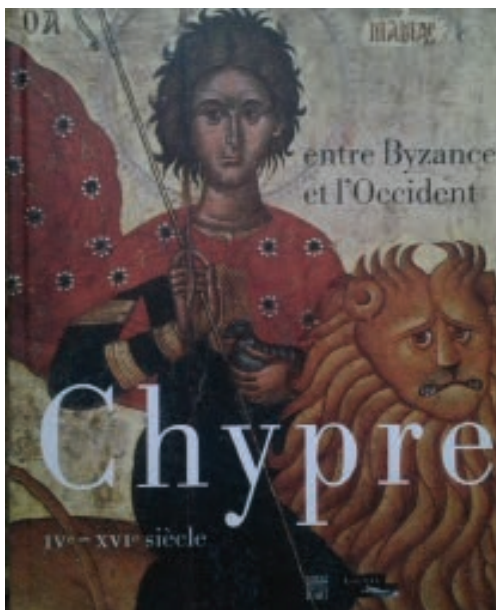
Међу стручњацима који су се амбициозно укључили у уметничке подухвате Турске Републике (установљене октобра 1923), издвојио се бечки вајар, сликар и илустратор Хајнрих Крипел (1883–1945), уз Пјетра Канонику творац најзначајнијих Ататуркових фигуралних споменика. Државну уметност секуларне републике обогатио је стилски савременим и политички препознатљивим композицијама. Припремајући у свом бечком атељеу монументалне Ататуркове статуе, чије је постављање и архитектонско уређење са сарадницима непосредно надзирао, тринаест година је путовао на релацији Беч–Анкара. Међу његовим остварењима, истичу се скулптуре на Улусу у Анкари (1925), Конији (1926), Самсуну (1928–1931) и Афјону (1935).

Осим што су обележиле један значајан период новијег турског вајарства приближавајући га доследној фигурацији, Крипелове скулптуре су првенствено јачале култ Ататуркове личности, плански популарисан широм земље. Редовно побеђујући на јавним конкурсима у организацији власти, он се недвосмислено позиционирао као сервилни пропагатор војно-политичке „несаломивости“ тадашњег турског руководства. И као бивши аустроугарски официр, Крипел није крио дивљење према претпостављеним командантима и ратним савезницима, почев од Макензена, преко Хинденбурга до Ататурка. Отуд није чудно што у његовом опусу преовлађују апологетски конвенционалне, уместо критички и истраживачки иновативне теме.

**ПРИКАЗИ
REVIEWS**

FULL OF GRACE

Chypre entre Byzance et l'Occident: IV^e – XVI^e siècle, catalogue
édité sous la direction de Jannic Durand, Dorota Giovannoni,
assistés de Dimitra Mastoraki, Musée du Louvre, somogy
édition d'art, Paris 2012.



At the end of October 2012th Louvre Museum in Paris published the extraordinary catalogue of exhibition *Chypre entre Byzance et l'Occident: IV^e – XVI^e siècle*, financed by Louis Vuitton and The A. G. Leventis Foundation.¹ Organized by Louvre Museum and Département des Antiquités de Chypre on the occasion of Cyprus Presidency of the Council of the European Union 2012, this exhibition was one of the most important events not only for art history of Cyprus but the Byzantine civilization in general. The announcement was made by Communications and Works Minister Erato Kozakou-Markoullis and Louvre director Henri Loyrette at the Ministry's offices in Nicosia. Both catalogue and exhibition, organized in the heart of the Espace Richelieu, served as a launching pad for a long-term collaboration between Cyprus and France to stage exhibitions, symposia and cultural activities centered on Cypriot art and artefacts. To highlight the island's rich historical past and cultural heritage: icons, illuminations, sculptures, architectural fragments, metalwork and jewelry, ceramics – this catalogue retrace the artistic history of the island in all its richness and complexity. From the 4th century, which saw the establishment of Byzantium

and the triumph of the new Christian religion across the entire Roman Empire, until the conquest of the island by the Ottoman Turks in 1571, when Cypriot artists produced works bearing witness to its important role as a bridge between East and West. Showcasing the vast range of historical events during the period in question, designed chronologically, catalogue is divided on six chapters: *Les premiers siècles byzantins (IV^e – VII^e siècle)*; *Chypre entre Islam et Byzance*; *Une nouvelle province byzantine (965 – 1191)*; *Le royaume des Lusignan (1192 – 1489)*; *Chypre, un bastion vénitien (1489 – 1571)*; *Visiteurs, voyageurs et savants français en Chypre et l'œuvre de Camille Enlart*.

In the first chapter the exceptional Cyprus cultural heritage is described as a major way station on trade routes to the Near East and Palestine, Cyprus was initially a rich eastern province of the Roman

¹ Jasmina S. Ćirić, research assistant, Institute for Art History, Faculty of Philosophy University of Belgrade [jciric@f.bg.ac.rs]; Remi Terryn (EPHE, Paris), research fellow at Onassis Foundation at Athens [reterryn@hotmail.fr].

Empire and later acquired a Byzantine character, with the building of great basilicas. Subchapters *L'age des basiliques* and *Le double trésor de Lamboussa – Lapithos* are written with intention to introduce the reader with earliest preserved examples of this exceptional Christian cultural heritage. That is the reason why it is also very much in evidence in the so-called “Cyprus Treasures” of Lamboussa (modern-day Lapithos and Karavas), unearthed in the early years of the twentieth century and today divided mainly between collections in Nicosia, London and New York. These treasures had been buried by inhabitants of Lamboussa before abandoning the city during Arab raids in the mid-seventh century. Beginning in this period, Cyprus was the site of an unusual entente between Arabs and Byzantines, the purpose of which was to give the two rivals equal access to the island’s ports.

Second chapter *L'age des basiliques* discusses the space of basilicas in 4th century. Having in mind that the art produce parallel streams of communication that create a dialogue between what words can describe and what a picture can show, special accent is dedicated to the basilica of St. Epiphanius of Salamis and Chrysopolitissa on Paphos. Interior of basilicas is described with unmeasurable linguistic nuances, especially ones concerning the ornaments and its proper examination. Separate part of this chapter is paragraph devoted to the image of the Virgin between Holy Archangels [as found in Panaghia Angeloktistos at Lythrankomi]. These images can be considered as of utmost iconographic importance, especially if one takes into account that they belong to epoch of Council of Ephesus (431th) when Mary was proclaimed and recognized as Mother of God. Actually, a saint, being no ordinary human, had to be addressed by his or her *nomina sacra*, Theotokos. Cult of Theotokos is developed in 6th century. Tracing the presence of these images show actual circumstances at Cyprus, its connectivity with Constantinopolitan artistic streams and thereby increasing the power of the image infinitely. Searching for possible explanations of why ornaments in these basilicas are specific, it is of use to remember that ornaments include well-known repertoire of motifs in Christian world: floral and zoomorph motives, cross, Tree of Life, Heavenly Jerusalem, chevron, meanders, rhombs put in powerful liturgical context.

Third chapter *Chypre nouvelle province byzantine (965 – 1191)* is dedicated to the period when Cyprus returned to full Byzantine control, with the reconquest of the island under the leadership of Nikephoros II Phokas. Until the twelfth century, Cyprus maintained its status as a prosperous Byzantine province, remarkable for its many lavishly frescoed churches, while the hermit monk Saint Neophytos became the single most important religious leader of the second half of the twelfth century. Exceptional part of this period represents church architecture. Tassos Papacostas looks at architecture and middle byzantine architectural monuments of Cyprus as voices of their builders. Churches as St. Parasceve at Geroskipou, St. Barnabe at Peristerona and St. Lazare at Larnaca could initiate responses in a kind of dialogue. Examples of domes, churches with cross inscribed plan, tectonic structures of thick, heavy walls are given in the essay. Master builders at Cyprus used artistic skills, such as poetry, to assure that an individual was not forgotten. Papacostas concludes by saying that his focus had been on misplaced monuments in order to suggest a methodology and pose questions about reception of monuments and spaces by the human beings who inhabited and interacted with them.

With the onset of the Crusades during this same period, the island also became a strategic linchpin in the battle between East and West over control of the Holy Land. That problem is analyzed in fourth chapter *Le royaume des Lusignan (1192 – 1489)*. Following the Third Crusade, in 1191, the English king Richard Coeur-de-Lion managed to capture the island, although soon thereafter he sold it to the Knights Templar, and then to the Poitevin baron Guy de Lusignan, the deposed ruler of the Latin kingdom of Jerusalem. In order to survive, the cypriot orthodox Church accepted its subordination to the Pope, by a *Bulla Cypria* of 1260. At this time, Cypriot artists – formerly, westerners who fled from Syria-Palestine after the fall of Latin States settled up in Orient – played a key role in the emergence of Crusader icon painting, a painting also referred to as *maniera cypria*, which fused long-established Greek and Latin traditions to create a highly individual style, the main characteristics of which remaining in the appearance of *pastilla* technique on the nimbus of saints and background of images, in the use of red “vermillon” colour and in the rendering of new features throughout facial expressions. The melting of byzantine and latin traditions

was obvious if one considers the icon of saint Nicolas from the monastic church of Saint-Nicolas-du-Toit, Kakopetria where a couple of Latin donators is depicted on the feet of Saint Nicolas. Moreover, some Crusader icons bear Latin inscriptions, which denotes a clearly wide clientele, not only orthodox. In 1291, with the fall of Acre, the last bastion of the Latin kingdom, Cyprus became the sole Christian-held outpost in the Levant, vital to any hope by the West of recapturing the Holy Land. In the middle of the fourteenth century, Pierre Ier de Lusignan, king of Cyprus and titular king of Jerusalem, even agreed to be crowned king of Cilician Armenia and nurtured his own crusading ambitions. Particularly, Italians had established very close ties with Byzantium and the East (Levante) since the 11th century. The emerging onshore towns in Italy, such as Venice, Pisa, Amalfi and Genoa, had already established districts in the heart of Constantinople for the residence of their traders and their ships were freely circulating in the ports of the Empire. With a Golden Bull accorded to the Venetians in 1082 by Alexius I Comnenus, they had the right to trade throughout the Empire. Their right to approach Cyprus, though, was granted only in 1126th with another Golden Bull issued by Ioannis II Comnenus and the accordance of trade rights was extended to cover Cyprus, with the Golden Bull of Manuel I Comnenus in 1148. Byzantine officials administered the island in the 12th century, and high quality Byzantine art of the Comnenian era was produced at the island. Churches like Virgin Phorbiotissa at Asinou, Trikomo (1105/6), St. Neophytos (1183), Arakas (1192) and the monastery of Saint-John-Chrysostome at Koutsovendis were erected by notable personalities and decorated by Constantinopolitan painters, attracted by grants of high-ranking Byzantine officials. They bear witness of the intense activity in monumental painting at that time and express different trends of various stylistic approach (towards classicism at Phorbiotissa, rather popular style at Pelendri, classicism/manierism opposition in Lagoudera). Among the most beautiful creations of this period, one may single out the Christ Pantocrator of Trikomo, the “Virgin of Passion” in the church of Arakiotissa and the outstanding figure of saint Demetrios, depicted at the end of the 12th century in the church Saint-Antoine at Kellia.

Later on, in the 15th century fresco painting, another representation, that of saint Mamas riding a lion, will be widely spread/will know a great diffusion on the island. The wider frequency of its appearances in iconography corresponds to the time when Cyprus was ruled by the Venetians and represents a testimony for the increasing of its cult during the 15th century: in a 5th chapter of the catalogue, *Chypre, un bastion vénitien (1489 – 1571)* is discussed. Although St. Mamas portraits – whether as a standing figure or riding a lion – are preserved in numerous churches starting in chronological order from the church of the Virgin Kophinou to Panagia Amasgou at Monagri, editor’s choice of presenting St. Mamas riding a lion deserves a peculiar attention. According to tradition, the motif of St. Mamas riding a lion came from Caesarea, but in Cyprus image of (St. Mamas) the saint was synthesized (with representation of Mamas with) with depiction of his attributes as a shepherd: in his hands, a lamb and a shepherd’s crook. This is typical Cypriot iconographic solution, whose expansion was probably enhanced by the important role that played some icons. Mr G. Philotheu who edited catalogue entry about St. Mamas mentioned also the importance of legend of St. Mamas, his relics translatio and its miraculous occurrence in Morphou. This also can be found in the written sources – local chronicler of the 15th century Leontios Machairas who described the tomb in the church of St. Mamas in Morphou as the place of the numerous miraculous healings. Philotheu’s opinion in conclusion remarks is that it seems possible that the frequency of representations of St. Mamas corresponds to the time of Venetian influences.

Namely, resemblances result from the characteristic figure of the lion, which by its posture reminds of the Venetian winged lion also known as symbol of evangelist Mark.

Having in mind that Cypriot St. Mamas represent fusion between Byzantine iconography and Western art, editor’s choice of one of the most original creations seems justified. It is one of the most beautiful stylistic expression of the union of the Byzantine tradition and Western arts which was taking in Cyprus at the dawn of the Middle Ages.

Last chapter of catalogue is dedicated to particular light on the role of the French scientists in Cyprus. Throughout the 19th century, French scientists/travelers (Louis de Mas Latrie, Ernest Renan, Edmond Duthoit...) made a major contribution to the rediscovery of the Cyprus heritage, particularly as regards

works from the medieval period, when Cyprus maintained preferential ties with France. But it was undeniably Camille Enlart who played the most important role during his several séjours. He arrived to the island with a deep knowledge of medieval architecture and sculpture, especially those of his native France. His extended field trip resulted in a two-volume work, published in 1899 and dedicated to the Marquis de Vogüé. Two years earlier he had also published a brief survey of a somewhat arbitrary selection of Gothic monuments in Greece. His assessment was most severe: “lorsque des architectes nourris de l’enseignement des maîtres gothiques français ont eu l’occasion de construire sur le sol de la Grèce, ils ont donné à peu-près la mesure de ce que leur art pouvait produire de plus faible.” This is a far cry from his enthusiastic comments about the Cypriot monuments, to which he returned in 1901 in order to conduct limited excavations in Famagusta and Nicosia. Back to France, he was soon appointed director of the musée de Sculpture comparée (today musée des Monuments français at the Trocadéro), where among the exhibits illustrating the evolution of French sculpture were included several panels with drawings, watercolors, and photographs demonstrating the successful export of French art to faraway Cyprus.

The general documentation in this catalogue, buildings with the popular veneration, architectural details of several important ecclesiastical structures, urbanism, topography, iconography and iconographical characteristics will be of use to field archaeologists, historians and historians of art. Those who study the Byzantine monuments of Cyprus will find appropriate scientific material to learn in from catalogue symbolically envisaged with face of St. Mamas whose teaching is mentioned in Apolytikion of the Saint as the one “whose godly teachings you in truth followed with incomparable longing”. Mr Jannic Durand, Ms Dorota Giovanonni and Ms Dimitra Mastoraki are to be congratulated on producing an extraordinary publication with articles full of grace. Since it gives a genuinely new perspective on the Cyprus between Byzantium and West, catalogue will be an important addition to the general literature on Byzantium and its numerous artistic activities.

*Jasmina S. Ćirić,
University of Belgrade,
Faculty of Philosophy –
Institute for Art History
jciric0905@gmail.com
and
Remi Terryn
(EPHE, Paris), research fellow at
Onassis Foundation at Athens
reterryn@hotmail.fr*

**Robert Bork, William W. Clark and Abby McGehee eds.,
New Approaches to Medieval Architecture. AVISTA Studies in
 the History of Medieval Technology, Science and Art, vol. 8.
 In English. Farnham: Ashgate 2011.**



This timely volume *New Approaches to Medieval Architecture*, co-edited by established scholars of architecture in Western Europe professors Robert Bork of the University of Iowa, William W. Clark of Queens College and the Graduate Center of CUNY in New York, and Abby McGehee of Oregon College of Art and Craft, brings together sixteen essays by historians of medieval architecture from the United States of America and the United Kingdom of Great Britain. All of the contributors are associated with the Association Villard de Honnecourt for the Interdisciplinary Study of Medieval Technology, Science and Art (AVISTA) that “since 1984 actively promotes medieval architecture examined through the lenses of technology, science and arts.”¹ This 2011 volume and a 2012 volume with a similar title and scholarly aims, *Approaches to Byzantine Architecture and Its Decoration*, edited by Mark J. Johnson, Robert Ousterhout, and Amy Papalexandrou and also published by Ashgate, contribute to the wider understanding of newer and traditional Anglo-Saxon scholarship of medieval architecture, which is broadly defined so to include more than a thousand years of architectural developments within the wider territories of Europe and the Middle East traditionally recognized as Western European and Byzantine accomplishments. Even if the majority of essays reflect the scholarly interests of their authors in French

Gothic architecture, *New Approaches to Medieval Architecture* is a smartly envisioned project that puts forward this broader understanding of medieval architecture. There are essays dealing with architecture in Italy and England, and one essay focuses on secular rather than religious architecture. By including two essays that deal with examples of Byzantine architecture, the volume also graciously opens the doors to the 2012 “Byzantine” volume.

Robert Bork and Abby McGehee explain the purpose of the book in an introduction (pp. 1–10) by providing a historiographical overview for the displacement of architecture from its central focus in medieval studies to its peripheral position in academia after the 1970s, including the somewhat disheartening fact that in the United States there are no research institutes and institutionalized venues comparable to those in Europe that are specialized in the research of (medieval) architecture, archaeology, and material culture. Scholars are also teachers and their research is supported by the universities where they teach if they are fortunate enough to belong to those few schools in the upper-most tier. However, without lamenting,

¹ <http://www.avista.org/>

the editors highlight the potential for the revival of studies of medieval architecture in the twenty-first century by highlighting the two critical issues that, according to them, offer productive research platforms. One is related to new computer-based technologies such as sophisticated laser scanning and other digitized techniques in imaging architectural space. The precise imaging of large-scale objects in turn can provide not only better representation of architecture, which is traditionally bound to plans, cross-sections, elevations and three-dimensional cut-away drawings, but also a better understanding of medieval design processes as well as advanced structural and formal analyses of the remaining and still understudied medieval buildings. The other platform is related to interdisciplinary studies of architecture that involve access to various methodologies and critical intellectual rigor stemming from the humanities and social sciences, and thus in turn can revise and adjust prevailing narratives about medieval accomplishments. Following the introduction, the sixteen essays are grouped in four self-explaining thematic sections: *Re-Assessing the Master Narratives of Medieval Architecture*; *The Patronage and Institutional Context of Medieval Architecture*; *Geometry and Workshop Practice in Medieval Architecture*; and *New Technologies for the Study of Medieval Architecture*.

Nicola (Nick) Camerlenghi from the University of Oregon, now teaching at Dartmouth College, starts the section on the narratives of medieval architecture with his motivating and architecture-centered essay “The Long Durée and the Life of Buildings” (pp. 11–20). He focuses on the continual and adaptive life of buildings by using textbook examples of medieval architecture: Hagia Sophia in Constantinople (modern Istanbul) and St. Peter’s in Rome. By engaging with the potentials of diachronic and ontological studies rather than the approaches of social evolutionism – that so often remain stuck on questions of origins and original appearances of buildings or questions of their architects as individual and recognized creators to the extent that the architectural space is understood as static and absolute – Camerlenghi suggests long durée studies on specific objects as a kind of paradigm shift which aims to reveal the processes of physical transformations of buildings and the processes of production and reception of their legacies, thus suggesting a way to re-adjust the monolithic and single-voiced narratives about medieval architecture. Vasileios Marinis of Yale Divinity School in his essay “Some Notes on the Functional Approach in the Study of Byzantine Architecture: The Case of Constantinople” (pp. 21–33), summarizes the limits of modernist narratives of architecture that are based on discussions of the relationship between form and function, which when applied to Byzantine architecture prevailed as a discourse about the relations between liturgical rites and the church architecture that housed these rites. Ellen Shortell of the Massachusetts College of Art and Design re-assesses the master narrative of French Gothic in her essay “Saint-Quentin, Chartres, and the Narrative of French Gothic” (pp. 35–44). By combining evidence from texts and stained glass, she suggests that a former collegiate church of St. Quentin in Picardy was built in the early 1190s and thus pre-dates the exceptionally well preserved and widely acknowledged first High Gothic cathedral of Chartres. Her thorough art historical method is relevant not only for the study of St. Quentin, but also for the historiographical examinations of medieval architecture, questioning the criteria scholars use in their narratives. The challenges to methods and master narratives in this section end with Stephen Murray’s essay. A renowned professor at Columbia University and also a mentor of several contributors to this volume, Murray presents “Back to Beauvais (2009)” (pp. 45–60), a text on the infamous and never finished cathedral and the last example of High Gothic French architecture. Murray critiques the nineteenth-century narrative by Viollet-le-Duc, who maintained that Beauvais’ cathedral was a perfect structure. Murray focuses on the over-ambitious vision for the extremely proportionally attenuated French cathedral, a vision which was incompatible with the structural knowledge of its architects. At the same time this essay highlights a paradox of our own time. Despite advanced knowledge of structural and plastic deformations of buildings, we still need to learn more about potentially endangered medieval structures, and we are still pretty much dependant on older technology available in preservation, since the cathedral was braced “medieval style” by metal ties in the 1990s.

The second part of the volume shifts to various social and institutional contexts of medieval architecture examined by historians and art historians that use traditional approaches to reveal new conclusions even for long-established key examples of Gothic architecture, such as St. Denis. In “Money, Stone, Liturgy, and Planning at the Royal Abbey of Saint-Denis” (pp. 63– 75), art historian William W. Clark of Queens College and the Graduate Center of CUNY and historian Thomas G. Waldman of the University

of Pennsylvania essentially use a socio-economic approach focused on textual sources and the tactic of “following the money” for the building campaigns of the first Gothic church of Saint-Denis to offer a revised chronology of its construction, by pushing back the initial date of the actual construction of the western block to 1129–31. Carl F. Barnes, Jr. from Oakland University, Rochester, Michigan in his revised “[An] Essay on Villard de Honnecourt, Cambrai Cathedral, and Saint Elizabeth of Hungary” (pp. 77–91), posits that Villard de Honnecourt who is the enigmatic author of the famous sketchbook from ca. 1220s–30s with some 250 drawings that also included those of Gothic architecture, its individual elements, drawings of mason’s templates and tools, as well as sketches of proportional relations that could inform design – actually served as a lay agent for the bishop of Cambrai, whose jurisdiction was significant in the middle ages. The intricate relationships between religious and civic authorities in the creation of medieval architecture are further expanded by Matthew M. Reeve of Queen’s University in his invigorating essay about “Gothic Architecture and the Civilizing Process: The Great Hall in Thirteenth-Century England” (pp. 93–109). He argues for a well-needed balance in studies of medieval architecture by examining architecture as art and simultaneously by focusing on those examples that are neither French nor explicitly religious. Here, medieval architecture is sophisticatedly contextualized and examined through the great hall as the main chamber of the palace and the locus of English aristocracy, whose manners of civic life were proscribed by the texts of ecclesiastical provenance, which in turn also informed the “elevated” style and architecture of the great hall.

Texts about design processes, the use of geometry, and the work of medieval architectural and sculptural workshops are grouped in the third section of the book. In her “Standardization and Innovation in Design: Limestone Architectural Sculpture in Twelfth-Century France” (pp. 113–127), Janet E. Snyder of West Virginia University examines the architectural sculpture of church portals in France over a 30-year span between the 1130s and the 1160s, which accounts for a “typical life” of an established workshop, as a way to suggest how transformations – both standardization and innovation – in portal sculpture design can be related to similar phenomena in architecture. Nigel Hiscock of Oxford Brookes University in his thought-provoking essay “The Enigma of Arcade Design in Benedictine and Cistercian Churches: How Regular did Pier Spacing have to be?” (pp. 129–145), suggests the knowledge of Vitruvian and Platonic geometry used as a design principle in medieval architecture may account for the differences between Benedictine and Cistercian churches. I find particularly convincing his suggestion that measured irregular spacing of piers makes sense when geometrical analysis is applied. Spacing of piers often defined the modular design of medieval churches, but its irregularity cannot be easily explained when metrology is applied. Indeed, the “austere” Cistercian buildings are recognizable for their predominant use of the square as a major geometric form in design, yet his use of only four examples (two Benedictine and two Cistercian) calls for further studies and a larger sample to strengthen his conclusions about the role of geometry in the design process and potential meanings of “irregularities” and their rhythms. In a similarly focused text on geometry and irregularities in design “Art, Architecture, and Science: Considerations on the Plan of the Chevet of Saint Denis” (pp. 147–157), Stefaan Van Liefferinge of the University of Georgia explains the use of the circle as a major geometric figure in the apse of the first Gothic church and suggests that the lack of mathematical rigor in the application of the circle in actual construction resulted from structural and visual linkages, “blending practical, mathematical and aesthetic ingredients” (p. 157), a topic which in its own right merits further studies. Robert Bork of the University of Iowa in his essay “Villard’s Laon Tower Drawings and the Visual Transmission of Architectural Ideas” (pp. 159–167), returns to Villard de Honnecourt’s sketchbook and highlights the importance of geometrical and proportional analysis, and in particular the principle of quadrature (the square rotation) that can be revealed in Villard’s drawing of still standing towers from Laon cathedral. He also convincingly calls for further studies of the peculiar combination of visual and verbal communication that informed Villard’s drawings and that account for our discontent when looking at medieval “architectural drawings” and their distortion and inaccuracy before the Renaissance invention and use of scientific perspective and metrology in architectural drawings.

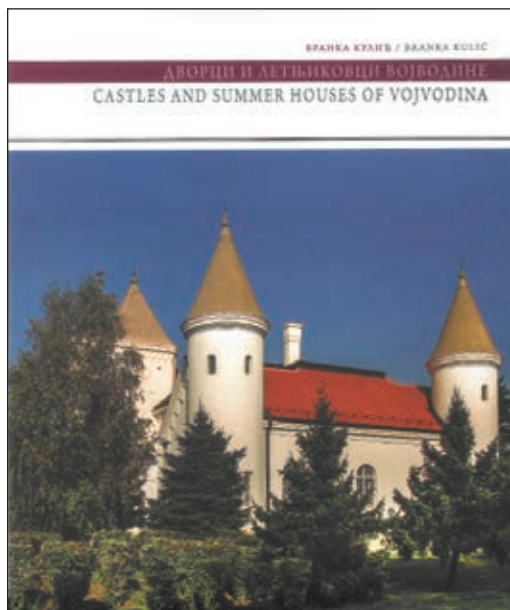
Of particular relevance is the final section of the book, which highlights the non-invasive technology that promises better studies and understanding of the technological and structural issues of medieval architecture. This section opens with a summary of the 2010 article from *Archaeological Prospection* by four

scholars from Texas A+M University – Vivian Paul, Suwimon Udphuay, Mark Everett, and Robert Warden – about the use of “Ground-Penetrating Radar at Valmagne, France” (pp. 171–180), and underscores its benefits of being a relatively fast, relatively inexpensive, and above all non-intrusive tool for preliminary archaeological research of medieval structures. Inspired by the structural engineering approaches of Viollet-le-Duc and Robert Mark, Harry Titus of Wake Forest University summarizes the advantages of digital photogrammetric analysis as a quick and accurate way for recording and analyzing large scale architectural spaces by focusing on the “Vaulting Issues at Saint-Etienne, Auxerre” (pp. 181–196). Lisa Reilly of the University of Virginia with Chad Keller and Edward Triplettin “The Medieval Design Process at Southwell Minster” (pp. 197–207) and Andrew J. Tallon of Vassar College, “Rethinking Medieval Structure” (pp. 209–217) emphasize the use of three-dimensional laser scanners to capture and measure data dynamically and accurately, which when used as a set of data in AutoCAD can produce point cloud, extremely precise two-dimensional images of architecture. Such three-dimensional laser scanners are still relatively expensive equipment, at least some \$30,000 in value, most often around \$100,000 for mid-range scanner. Thus the use of this technology is so far only available to those whose research is supported by larger project funding, and those based at research institutions possessing the necessary related software and skilled team. However, both texts highlight the immense potential for the subtle recording and analysis of medieval structures, including the chronological layering of various building phases, as well as understanding space beyond merely the visual, because computer software also allows for audio analysis or other investigations currently used in parametric and performance-based design by architects. Tallon boldly proposes that three-dimensional laser scanning of three-dimensional spaces, presumably based on metrology and two-dimensional imagery recurrently used in archeological studies, invites for new terminology in medieval architecture, that he calls “spatial archaeology” (p. 210) and which can be used to test structural qualities of medieval buildings. Michael T. Davis of Mount Holyoke College finishes the book with the poetic essay “Cipoesvosveir: Technologies of Representation from Drawing to Digital” (219–233). He calls for the creative use of digital technologies for the recreation of the medieval appearances and expressive content of the buildings we study, including the attested polychromy of medieval structures and other sensory experiences we are deprived of, either because of the old age of the buildings and applied conservation methods or because of the inability to visit them all and experience them in person.

Although most essays have only two to three images, each time reproduced in gray scale (perhaps due to restrictions imposed by the publisher), the authors should be highly commended for their illustrative material. The subtle cover page of the book shows Andrew J. Tallon’s point cloud photo of the Notre Dame’s in Paris and justifies the book’s aim and interest in new technologies. Indeed, excellent drawings, graphics and photographs, most of them done by the authors themselves, complement and highlight the text, which is equally understandable in form and style. All the essays are written by scholars trained in Anglo-Saxon schools, yet a bibliography revealing the breadth of primary and secondary sources written in Latin, Greek, French, German, and English languages that the contributors used for their research would have been a nice addition. I am personally captivated by the fact that several authors jointly signed their essays, revealing the cooperative culture of architectural projects and research that often involves entire teams. It is my hope that these co-signed papers, which are certainly not a methodological anomaly elsewhere such as in hard sciences, will further inspire those presenting their papers based on architectural studies, examined from historical and theoretical perspectives. This extremely relevant book is well-written and organized and suitable for both beginning and established students of architecture and medieval studies. Hopefully, this volume will initiate comparative studies of medieval architecture from different cultures in the wider territories of Europe, Euro-Asia, and the Mediterranean, potentially expanding into sophisticated studies of world architecture in the middle ages, while keeping to a contextualized and meticulous object-oriented architectural research.

Jelena Bogdanović
Iowa State University
jelenab@iastate.edu

**Бранка Кулић, *Дворци и летњиковци Војводине,*
Покрајински завод за заштиту споменика културе
– Платонеум, Петроварадин – Нови Сад 2012.**



У издању Покрајинског завода за заштиту споменика културе из Петроварадина и издавачке куће Платонеум из Новог Сада, крајем 2012. године је изашла из штампе књига *Дворци и летњиковци Војводине* ауторке др Бранке Кулић, у којој је представљен већи број до сада сачуваних, деценијама заборављених и деградираних резиденцијалних грађевина Војводине, које су се у последњим деценијама поново нашле у жижи интересовања, како стручњака из разних области тако и шире јавности.

У корпусу градитељског наслеђа Војводине профане резиденцијалне грађевине заузимају значајно место. Највећи број сачуваних споменика културе на подручју Војводине припада периоду великог замаха изградње дугом скоро два и по века, који обухвата време од стабилизације политичких и економских прилика у Аустро-Угарској након завршетка аустро-турских ратова све до почетка Другог светског рата. Из тог периода на подручју Војводине сачувана су 53 дворца, курије и летњиковца. Након потписивања Карловачког (1699) и Пожаревачког (1718) мира и поновног успостављања хабзбуршке власти на овим просторима,

регулисања односа Аустрије и Угарске (сабор у Пожуну 1687) и обимних управних реформи Марије Терезије и Јосифа II уследио је опоравак и привредни, друштвени и урбани препород јужних угарских области. Економски развој и друштвене промене покренуте у земљама централне Европе у 17. и 18. веку и преокрет у друштвеној и политичкој историји Европе након Француске буржоаске револуције (1789), које је одредило замашно преобликовање културе засновано на идејама просветитељства током 19. века, представљали су друштвени контекст архитектонског стваралаштва у оквиру кога су настали и профани резиденцијални објекти – архијерејске резиденције, дворци, курије и летњиковци.

Фокус књиге *Дворци и летњиковци Војводине* је репрезентативна зграда комплекса, односно њена архитектура и њен однос са окружењем. Тумачећи друштвене и културне феномене, који су битно одређивали начин живота спахијских, племићких и касније буржујских велепоседничких породица у провинцији Хабзбуршке монархије, ауторка нам кроз детаљан приказ 39 објеката тумачи архитектуру ове специфичне групе профаних грађевина.

Ауторка др Бранка Кулић спада у групу историчара уметности који су велики део свог животног и истраживачког опуса посветили проучавању, разумевању и тумачењу архитектуре историјских грађевина, а посебно идентификацији архитектонског значаја двораца и летњиковаца насталих на

подручју Војводине током 18, 19. и на почетку 20. века. Прве резултате истраживања о шест војвођанских двораца ауторка је објавила крајем 80-их година у два чланка у *Грађи за проучавање споменика културе Војводине*.¹ Скоро деценију касније је у издању Покрајинске привредне коморе објављено електронско издање грађе, у виду цд-а, под истим називом: *Дворци и леињиковци Војводине*,² где су први пут целовито објављени резултати вишегодишњег истраживања војвођанских двораца спроведеног у оквиру редовне делатности Покрајинског завода за заштиту споменика културе. У виду кратких појединачних студија 2008. године је у монографији *Културно наслеђе Војводине*³ Бранка Кулић представила још неколицину двораца. Коначно, објављивањем књиге *Дворци и леињиковци Војводине*, која представља први детаљан топографски преглед архијерејских резиденција, двораца, курија и леињиковаца сачуваних на подручју Војводине, др Бранка Кулић је заокружила рад на систематизацији података за већину споменика ове групе, чиме је дала значајан допринос проучавању историје архитектуре овог подручја.

Резултат вишедеценијског истраживачког рада, који је у оквиру редовне делатности Покрајинског завода за заштиту споменика културе спровео тим стручњака на челу са др Бранком Кулић, представљао је основу за израду ове студије. Луксузно опремљена, двојезична монографија је штампана у колору на 317 страна, а текст прати велики број илустрација, графичких прилога и фотографија.

Књига је подељена на три дела. Први део књиге је обиман уводни текст (66 страна), који уз уводни текст аутора *Реч унапред* (3) чине поглавља *Племство и спахијски њоседи у Војводини у 18. и 19. веку* (18), *Архијепкопски образац* (16), *Архијерејски дворови* (8), *Паркови* (4) и *Намена* (3). Други и трећи део је *Топографски приказ*, односно каталогски сложен преглед свих проучаваних објеката (244 стране), који чине целине *Архијерејске резиденције* (56) и *Дворци, курије и леињиковци* (188).

У уводном делу, ауторка се бави друштвеноисторијским контекстом кроз приказ положаја и улоге спахијских породица и статуса провинцијалних територија Хабзбуршке монархије, као и теоретским разматрањем природе резиденцијалних објеката и карактера њихове архитектуре. Тумачи и значај проучаваних објеката у контексту богатог градитељског наслеђа Војводине и даје свој став о њиховој вредности, статусу и потенцијалу, формиран током дводеценијског истраживачког рада. Стварајући слику о дворцима и њиховим власницима, ауторка се ослања на бројне сачуване путописе, мемоарску грађу и извештаје државних чиновника из 18. века, као и своје раније објављене радове о овој теми и обимну литературу.

У поглављу које се бави примењеним архитектонским обрасцима ауторка првенствено истиче специфичности архитектуре, посебно постојање приватне и јавне функције, које су препознате и фаворизоване као посебне вредности на основу којих су се дворци издвојили као посебан архитектонски жанр. Образац барокног или класицистичког дворца – велелепне грађевине која са својим природним и створеним окружењем чини јединствену целину, ауторка препознаје као образац, који су усвојили и којим су се руководили и наручиоци и градитељи мање репрезентативних резиденцијалних објеката на нашим просторима. Ауторка даље детаљно тумачи правила функционалне организације простора унутар објекта, правила просторног обликовања, стилске одреднице али и филозофију организације целог комплекса, уређења слободних делова парцеле, као и позицију и улогу главне грађевине и низа помоћних објеката. Реконструисану слику о повременом или сталном животу на властелинском поседу употпуњавају подаци о власницима двораца, члановима њихових породица и значајним историјским личностима које су ту гостовале, дати кроз сачуване историјске податке, архивску грађу и сачуване утилитарне и украсне предмете и галерију портрета.

¹ Бранка Кулић, „Дворци у Војводини – Чока, Конак, Капетаново и Хајдучица“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, XIV, Нови Сад 1987; Бранка Кулић, „Дворци у Банату – Јагодић и Влајковица“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, XV, Нови Сад 1988.

² CD *Дворци и леињиковци Војводине*, Привредна комора Војводине, Нови Сад 2003.

³ *Културно наслеђе Војводине*, ур. Зоран Вапа, Завод за културу Војводине и Покрајински завод за заштиту споменика културе, Нови Сад 2008.

Тумачећи два сачувана пројекта спољашњег уређења и уочавајући извесне законитости сачуваних парковских целина, ауторка указује и на начела и правила примењена приликом обликовања паркова, како предњег „француског“ тако и задњег „енглеског“, као микроокружења проучаваних објеката. Наводи и имена школованих баштована и целих породица које су се бавиле пејзажном архитектуром и насадима екзотичних биљних врста у овдашњим парковима.

У ова два поглавља се др Кулић примарно бавила архитектуром грађевине и карактеристикама пејзажа као њеног створеног непосредног окружења и прилично је јасно указала на постојање изразитих типова у оквиру проучаване групе, као и њихових варијетета, што је касније користила и приликом детаљног описа и класификовања појединих објеката. Својеврсну синтезу својих истраживања архитектуре проучаваних објеката, др Кулић је исказала кроз недвосмислено формулисан закључак о постојању одређених законитости, утицаја и типова проистеклих из историјских разлика у природи спахијских посета у Бачкој и Банату, с једне стране, и Срему, с друге стране, што се непосредно одразило и на карактер и број изграђених двораца у овим регијама.

На крају првог дела књиге ауторка се, у једном кратком поглављу, осврнула и на проблем намене двораца и летњиковаца, држећи се махом констатације стања пропадања и нестајања, насталог као последица дешавања након Другог светског рата.

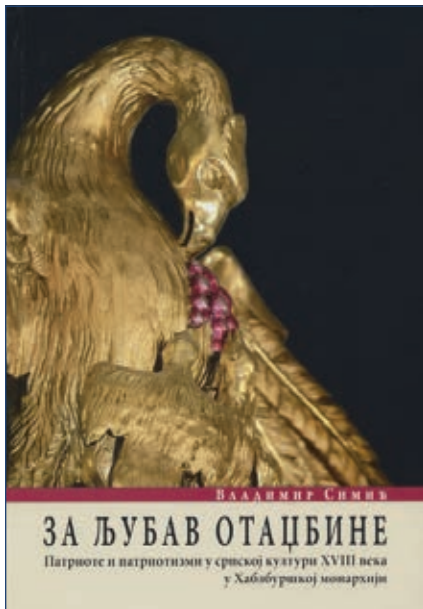
У *Топографском прегледу*, који чини други део књиге, у виду каталога детаљно је представљено 39 двораца и летњиковаца од укупно 53, колико је данас сачувано на подручју Војводине. У првом делу прегледа су представљени архијерејски дворови у Новом Саду, Вршцу и Сремским Карловцима, а након тога 36 објеката војвођанских двораца, летњиковаца и курија. Сваки објекат је представљен кроз тумачење расположиве архивске грађе, од оне која се тиче изградње и реконструкције самих објеката до богате документације о власницима, наручиоцима и градитељима. Преглед двораца је дат по азбучном реду, тако да читалац може лако, по типу бедекера, бирати текстове који се односе на поједине грађевине.

Књига је писана једноставним и разумљивим језиком, што је чини лаком за читање и препоручује је не само стручњацима него свим читаоцима заинтересованим за историју архитектуре и богатство војвођанског споменичког фонда. Посебно треба споменути и сјајан савремен графички израз који је књизи дао графички дизајнер Мирослав Лазић и врхунске фотографије, од којих је (поред прилога Мартина Цандира и Марка Ерцеговића) већина настала из руке Недељка Марковића.

С обзиром на то да радови који се баве истраживањем двораца и летњиковаца на подручју Војводине нису до сада били значајно заступљени у нашој науци, књига др Бранке Кулић *Дворци и летњиковци Војводине* представља значајан истраживачки рад, који доприноси употпуњавању знања у области проучавања историје и архитектуре резиденцијалних објеката Војводине и који ће постати незаобилазна литература будућим истраживачима ове теме. С друге стране, ова монографија широм отвара врата за даља истраживања како саме архитектуре тако и сликарства, вајарства и примењене уметности везане за настанак и живот двораца и летњиковаца. Неспорно је да ће ова књига наћи свој пут до љубитеља уметности, али и домаћих и страних познавалаца архитектуре и стручних и научних радника који се баве проучавањем градитељског наслеђа и историје архитектуре централноевропских простора.

Дубравка Ђукановић
Институт за архитектуру
и урбанизам Србије,
Београд
dubravka.djukanovic@studiodart.rs

Владимир Симић, *За љубав отаџбине. Патриотизам и патриотизам у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2012.



Патриотизам и патриотска осећања појединца били су, и још увек јесу, честа тема како у друштвима нашег окружења тако и код нас. Често се, при томе, појму патриотизам у историјском контексту приписују значења и осећања које тај појам данас изазива. Сам др Симић, аутор књиге која је пред нама, наводи да су га управо савремене расправе нагнале да почне да размишља о овом феномену. Међутим, смештајући своју књигу о патриотизму у српској култури у 18. век, он нас уводи у окружење и време другачије од савременог, иако не мање сложено. Реч патриотизам имала је другачије значење од онога које јој је приписано током 19. века, када је доведено у блиску везу са националним осећањима појединца.

Премодерно доба видело је патриотизам као вредност инхерентну свакоме човеку, чија је централна одлика била лојалност. Комплексан свет 18. века, у коме су се укрштала два културна тока, барока и просветитељства, представљао је прелаз из старије нововековне културе (још увек наслоњене на средњи век) у новије модерно време. Самим тим и врсте лојалности могле су бити сасвим различите, а понекада и у конфликту, и протезати се од државе и владара до породице, вере или политичке идеје. Књига др Симића води нас кроз овај вишеслојни свет питања идеја и идентитета, сконцентрисана на првом месту на православне Србе који су живели на територији хабзбуршких земаља у 18. веку. Патриотизам је посматран као један аспект идентитета и свести, који се, при томе, мењао онако како се мењало и друштво. Историја, друштво и култура хабзбуршких Срба виђени су као природни саставни део пре свега хабзбуршког друштва, а затим и друштва Светог римског царства немачког народа – освежавајуће добродошао приступ историји Срба у хабзбуршким земљама.

Књига је подељена на четири велике основне целине, које се баве различитим облицима лојалности (тј. патриотизма), њиховим настанком и развојем. Иако је, дакле, тематски конципирана, књига донекле и хронолошки прати развој појма патриотизам током 18. века.

Прво поглавље се бави хронолошки најстаријим верским патриотизмом, типичним за друштва доба барока. У српској култури верски патриотизам је на првом месту подразумевао лојалност сопственој православној (или у изузетним случајевима католичкој) вери. Рај је доживљаван као отаџбина на небу, док је у непосредном окружењу велика важност придавана локалним и регионалним светитељима, као становницима *Serbie Sacrae*. Овај верски патриотизам није настао и развијао се сам од себе, већ је у великој мери био стваран и подстицан од стране српске јерархије Карловачке митрополије. Тако су свети простори (цркве и манастири) коришћени да би се појачао осећај припадности

верској, а на неки начин и етничкој заједници. Мошти светитеља су чуване у црквама, од којих су неке претваране и у мазулеје у којима су сахрањиване и личности од значаја. Манастири на Фрушкој гори су један од најочигледнијих примера, где је цела једна географска регија сакрализована присуством великог броја манастира, али и моштију светих Бранковића.

Могућност за овакав развој верског патриотизма постојала је захваљујући привилегијама које је Србима крајем 17. века издао Леополд I, а које су касније потврђивали сви хабзбуршки владари. Привилегије су Србима давале широке верске слободе, што је представљало преседан у стриктно католичкој средини каква је била Хабзбуршка монархија. Оне су тиме подстицале осећај припадности православној целини, али су и све више поштоване као законски документ који је српској заједници омогућавао постојање. Како су привилегије биле израз милости владара (често оспораване од стране других институција – католичка црква, угарски сталези) и награда за лојалност српских поданика, оне су неминовно подстицале и осећај захвалности и лојалност, како владару који их је издао тако и владарској кући из које је он потицао. О појави, развоју и начину на који се испољавао овај и овакав династички патриотизам говори друга велика целина књиге.

Треће поглавље књиге посвећено је периоду јозефинистичких реформи и њиховим одјецима у друштву. Реформе цара Јосифа II, инспирисане начелима епохе просвећености, истицале су идеал опште користи, али су истовремено и тежиле да државу претворе у хомогену целину која ће функционисати независно од сталеза и историјских институција. Овакве опсежне реформе изазвале су наравно различите реакције грађанства с једне стране, и високог клера и племства с друге стране. За некатолике у Хабзбуршкој монархији најпримамљивији аспект реформи је био проглашење верске толеранције, чиме су реформе придобиле многе поборнике. Тако се и међу Србима јављају идеје напретка и дужности према развоју локалне заједнице као један нови вид испољавања патриотизма.

Четврта велика целина посвећена је развоју конституционалног патриотизма код Срба, као логичног наставка доба јозефинизма и јачања грађанске класе како у хабзбуршком друштву тако и међу Србима. Посебна пажња је посвећена Сабору у Темишвару 1790. године, као кључном моменту у разматрању конституционалног положаја Срба у хабзбуршким земљама.

Књига која је пред нама је изузетно озбиљно и детаљно урађена студија, са импресивном библиографијом из које се види да је аутор упознат не само са сваким, па и најмањим, делом српске историографије који се бави хабзбуршким Србима него је у току и са најновијом литературом на енглеском и немачком језику везаном за историју Хабзбуршке монархије. У књизи се помиње и велики број извора, како писаних тако и визуелних, често илустрованих изузетним фотографијама, што књизи даје и импресиван графички изглед.

Ипак, највећи допринос књиге др Симића је један нови, тематски конципирани поглед на историју хабзбуршких Срба и нашег 18. века, утемељен у оквирима хабзбуршког и европског друштва тога доба. У уводним разматрањима аутор наводи да је анализирао појам патриотизма у култури и уметности. Опсег књиге која је пред нама, међутим, далеко превазилази ове оквире. Посматрајући патриотизам као део идентитета и свести, књига задире у многе аспекте положаја и живота Срба у Хабзбуршкој монархији, и кроз призму патриотизма рашчлањава комплексну слику друштва хабзбуршких Срба које је током 18. века пролазило кроз период интензивне трансформације.

*Марија Пејровић
Независни истраживач, Београд
marijapetns@gmail.com*

THE ROYAL COMPOUND IN DEDINJE
Душан М. Бабац, Тијана Борић, Биљана Црвенковић,
Јелена Тодоровић, Ана Радовановић, *Дворски комјлекс*
на Дедињу, Завод за уџбенике, Београд 2012.



The Royal Compound in Dedinje represents a remarkable residential complex whose significance marked Serbian cultural and historical scene during the eight decades of its existence. As a reflection of complex political and ideological flows of that epoch, the form of the Royal Compound was unique within the European context. Since the complex was built, its private residential character was enriched by dynamic public events of great historical significance.

Even though it was often mentioned in a sensationalistic manner, academic community did not thoroughly deal with this subject until the first detailed monographic venture titled *Palaces in Dedinje: Serbian forbidden city*, by Milovan V. Ivanović, published in 1993. Before this endeavor there was almost no mention of the Royal Compound in the scientific literature. Useful information about the Royal Palace and the Chapel of Saint Apostle Andrew The First-Called could only be found in the papers of Željko Škalamera about Nicolay Krassnoff from 1983, titled *The Architecture of Nicolay*

Krassnoff (Moscow 1864–Belgrade 1939) and from Bojana Trpković's work, *The Old Palace in Dedinje*, published in 1985. However, after Ivanović's monograph, number of essays increased, making it possible to gain significant amount of information about the Royal Compound. Thus, contributions given by Ljiljana Miletić-Abramović, Tijana Borić, Snežana Toševa, Biljana Crvenković, Aleksandar Kadijević, Aleksandar Ignjatović, Milan Prosen and Slobodan G. Bogunović could be considered very incentive.

In 2012, nearly twenty years after publishing of Ivanović's book, Serbian historiography was enriched by a detailed monograph written by a group of various authors, titled *The Royal Compound in Dedinje*. It is functionally divided into four chapters in which the authors, after a thorough research of the archive material, consider different aspects of the Compound's historical and artistic shaping.

The author Dušan M. Babac divided the first chapter, titled *Silent Witness of an Epoch*, into three segments. In the first segment he depicts the historical circumstances in which the Compound was built. Furthermore, by quoting the memoirs of the King Petar Karađorđević the Second, he evokes the authentic atmosphere of everyday life of the Royal Family within the borders of the Compound, which were devastated during the bombing of Belgrade in 1941. The significance of this representative architectural complex was furthermore accented in the segment under a title *Years of Communism – The Forbidden City*, in which Babac represents the

Royal Compound as the stage for significant historical events and the place where numerous eminent persons from the world of politics were staying. Finally, in the last segment, *The New Life*, he talks about the Compound's destiny from 1991 until today, which is tightly connected to the life of the Royal Karadorđević Family, who was granted the right to use the White and Royal Palaces by the Federal Government of Yugoslavia in 2001.

In her essay, the author Tijana Borić actualizes architectural and urbanistic features of the Compound. After a diligent research of the archival material and scientific literature, the author represents results of the previous researches by dividing her chapter, titled *Architecture of the Royal Compound*, into three functional segments. In the first segment, *The Royal Palace*, she introduces the reader with the architects who worked on this remarkable building and thoroughly describes exterior and interior of the building, emphasizing palace's basement – "truly the most peculiar part of the palace". The author also depicts other buildings which will make a functional unit with the Royal Palace in this phase of the Compound's construction. This unit will be including the Straw House, the Royal Chapel dedicated to Saint Apostle Andrew The First-Called; auxiliary buildings: the kitchen, buildings of the Court's Gendarmerie, Court's Guard and Court's Economy. Moreover, in the part titled *The White Palace*, she explains the need for the Palace's erecting and historical circumstances which influenced its final shape, after which she introduces the reader with the Palace's architect. After that, she eloquently depicts exterior and interior of the building. In the last segment of the chapter, titled *The Royal Park*, the author mentions the experts who shaped the park, then leads the mind of the reader through carefully set architectural, sculptural and floral structures of the park. Intricate shapes, as well as the rich colours of the vegetation of these structures complete the story of elegance and refinement which was initiated with the construction of the Royal Palace.

The third chapter of the monograph, titled *The Art Collection*, was created by the joint efforts of the authors Biljana Crvenković and Jelena Todorović, as a result of a diligent study of the archival material and the peaces of the collection themselves. The first segment follows lifetime of the priceless art collection of the Royal Compound – from the beginning of its shaping, including decisions about commissions which, according to the advice of His Royal Highness the Prince Pavle Karadorđević, were made entirely by King Aleksandar, even during the construction of the first Royal Palace in Dedinje, through the changes made during almost eight decades of its existence, especially during the periods of war and destruction, until the state in which we may find the collection today. In the second part, titled *The Art Treasure of the Royal Compound*, the authors single out the most remarkable pieces of the collection by describing them and presenting their concise histories.

The subject of Ana Radovanović's research is self-explanatory from the title of the last chapter itself, *The Royal Chapel of Saint Apostle Andrew The First-Called*. In seven concise segments, the author thoroughly presents different aspects of the Royal Chapel. Firstly, she explains the relationship between the Royal Karadorđević Family and their Patron-Saint and the significance of Saint Andrew's cult in Russia and Serbia, emphasizing that dedication of the Royal Chapel to this saint in particular alludes to the bond between the two Orthodox peoples. In the second segment the author depicts the architecture of the Royal Chapel, after which she represents history of shaping and the layout of frescos within the chapel. Next, she talks about the church mobiliar and particularly emphasizes relics which were held in the church until the Second World War. Finally, the author depicts the situation in which the chapel is today – in active use since it was consecrated when His Royal Highness Crown Prince Aleksandar the Second and his wife have returned to the homeland.

With the monograph *The Royal Compound in Dedinje*, the authors have enriched historiographical researches with a coherent endeavour which conjointly represents to the reader previously separated research subjects concerning the residential complex of the Royal Karadorđević Family. Apart from the textual elaboration, due to the rich visual material which includes abundant colour and until now unpublished black-and-white photos the monograph contributes to the additional popularisation of the Royal Compound and makes it more approachable for the public. Eventhough it lacks deeper critical problematisation of certain issues, as well as stimulative interpretative layers from the ideological point and a productive comparison with the similar endeavours in court architecture of the contemporary aristocratic epoche, the monograph *The Royal Compound in Dedinje* will doubtless represent valuable source of information for the non-scientific public, as well as a useful starting point for future researchers.

Milica Mađanović
Independent researcher, Belgrade
zracaksunca@gmail.com

Зоран С. Чемерикић, *Савремена архитектура Ниша* 1946–1966, Друштво архитеката Ниша, Ниш 2010.



Монографија *Савремена архитектура Ниша 1946–1966*, архитекте Зорана Чемерикића, представља још један вредан искорак из пројектантске делатности у градитељску историографију. У издању Друштва архитеката Ниша, објављена је 2010. године (рецензенти Сима Гушић, архитекта, и Владимир Митровић, историчар уметности). Због своје подстицајности заслужује пажњу, коју јој овом приликом са закашњењем посвећујемо, будући да није правовремено коментарисана у домаћој периодици.

Досадашњи истраживачки рад аутор је потврдио кроз монографију *Модерна Ниша 1920–1941* (Ниш 2006), насталу у коауторству са архитектом мр Александром Кековићем, и следећу монографију *Архитектура Јулијан Дјујон: нишки период* (Ниш 2013), публиковану самостално.

Зоран Чемерикић се кроз темељит истраживачки рад, зналачки надовезао на претходно обрађен међуратни архитектонски период града Ниша. Овај логичан след се не односи само на временски интервал од две послератне деценије, већ и на одређени животни и стваралачки континуитет архитеката који су

пројектовали у Нишу. Аутор скреће пажњу на трансформацију међуратног модерног архитектонског израза у појаву која би се можда најбоље могла дефинисати као зачетак ауторске модерне, са извесним упливима соцреалистичких елемената у форми и структури објеката, карактеристичним за период пете и шесте деценије XX века. Наведене архитектонске појаве писац је осветлио кроз пет тематских поглавља, рашчлањених на више засебних сегмената.

У прва два поглавља: *Увод* и *Околности*, аутор расветљава разлоге настанка публикације као и избор објеката и проблеме који су пратили истраживачки рад. Он наглашава већ увелико навршену временску дистанцу између проучаваоца и предмета проучавања као један од главних мотива настанка публикације, али и апел струци да је опстанак споменуте архитектуре доведен у питање како због дотрајалих грађевинских материјала тако и због небриге актуелних власника и одговорних институција. Такође, Чемерикић се осврће на друштвенополитичке и економске околности које су условиле готово све значајније послератне архитектонско-урбанистичке трансформације града Ниша. У посебним сегментима уопштено се анализира форма и структура објеката, као и врста употребљаваних грађевинских материјала и конструктивних система, који су задовољавали тадашње техничке прописе.

У наредном поглављу под називом *Јавни објекти*, Чемерикић детерминише све значајније зграде јавне намене, међу којима се истичу: Дом армије (1958), арх. Ј. Петровић, Управна зграда ПТТ-а

(1958), арх. Б. Савић, Летња позорница у Тврђави (1958), архитекте Г. Самојлов, Б. Савић и Секулић, Биоскоп *Исџира* (1956), архитекте Д. Јакшић и Д. Лазић, Робна кућа *На-Ма*, арх. В. Владисављевић, хотел *Амбасадор*, архитеката З. Ћук и З. Ликић, итд. У првом сегменту аутор најпре визуелно презентује објекте кроз планове и фотографије, уз које наводи основне фактографске податке, док у другом сегменту износи техничку и ликовну анализу истих. Том приликом, објекте дели по намени на административне, културне, школске, трговачке, угоститељске, здравствене и привредне, наводећи њихов историјат, околности под којима су настали, техничке карактеристике и опште архитектонско-урбанистичке карактеристике, без задирања у дубљу стилско-морфолошку анализу.

Поглавље *Сџамбени објекти*, структурално се надовезује на претходно, међу којима се истичу остварења архитеката А. Медведева, М. Митровића, Д. Јакшића, М. Здравковића, А. Буђевца итд. Објекти су класификовани по спратовности, од П+1, преко П+3 и П+7+Пк до П+15+Пк. У коментарима који следе након визуелног презентовања, аутор скреће пажњу на проблеме непознатог ауторства, при чему неке објекте на основу датума настанка и препознатљиве архитектуре под претпоставком приписује одређеним архитекатама. Анализа ових објеката је у већини случајева сведена на фактографску и делом на техничку и структуралну.

Поглавље које поседује посебну подстицајност носи назив *Детаљи*. У њему Чемериќић коментарише оригиналне планове (основе, пресеке, детаље) као и дигитално обрађене цртеже објеката који су анализирани у претходним поглављима. Поред планова приложене су и фотографије детаља прозора, тераса, лођа, брисолеја и других фасадних елемената. Презентовање ових детаља од великог је значаја за даље научно истраживање, али и за неке будуће конзерваторско-рестаураторске подухвате. Књига се завршава прегледним биографским имеником ангажованих архитеката, употребљеним историографским референцама.

Може се закључити да монографија *Савремена архитџектџура Ниша 1946–1966* представља вредан пионирски подухват у проучавању послератне српске модерне архитектуре. Иако је темом ограничена на Ниш, пружа широк увид у деловање тадашњих архитеката, како нишких тако и многих београдских, детаљно осветљавајући техничке карактеристике њихових објеката. Тиме је дат крупан подстицај недовољно развијеним проучавањима ванпрестонићке послератне модерне архитектуре, на чему аутор и даље инсистира кроз студије и чланке.

Марко Сџојановић
Независни исџраживач, Београд
markostojke@gmail.com

Dragan Damjanović, *Arhitekt Herman Bollé, Leykam international d.o.o., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 2013.*



У издању Leykam international d.o.o. и Музеја за умјетност и обрт из Загреба, средином 2013. год. је објављена репрезентативна монографија *Arhitekt Herman Bollé*, историчара уметности и наставника загребачког Филозофског факултета др Драгана Дамјановића (1978). Као прилежни тумач епохе деветнаестовековног историцизма, успешно се огледао и у тумачењу каснијих појава у хрватској архитектури. Сарађујући са *Зборником за ликовне уметности Мајице српске*, Дамјановић се у српској периодици представио подједнако подстицајним прилозима.

Монографијом о Херману Болеу (1845–1926), истакнутом представнику средњоевропског историцизма који је већи део живота провео у Хрватској, аутор заокружује плодна петнаестогодишња истраживања његове стваралачке биографије, од 2010. г. усмерена на припрему темељите студије. Исцрпна и узорно систематизована на 688 страна, монографија плени фактографском подробношћу и аналитичком слојевитошћу. Утемељена на материјалу из Дамјановићевих претходних огледа о Болеу, обогаћена је најновијим открићима и тумачењима.

Стремећи неоствареном циљу ранијих историографа, аутор је сачинио најтемељитији монографски наратив у ком детаљно осветљава шири цивилизацијски контекст Болеовог рада. Осим архитектонских подухвата (око 150), размотрен је и утицај знаменитих личности из света културе, политике, религије и школства на његово стваралаштво.

Изучавајући обиље трагова о Болеовим објектима, пројектима, конзерваторско-реставраторским радовима, мобилијару, урбанистичким идејама, публицистичко-теоријским записима, организационој, управљачкој, наставничкој и хуманитарној пракси, Дамјановић их свестрано критички ревалоризује. Осим са становишта очуваности, изворе коментарише у светлу њиховог значаја за реконструкцију Болеовог историјског кретања.

Обилазећи Болеове грађевине од Приморја, као и збирке и архиве широм Хрватске, Србије, Аустрије, Немачке и Мађарске, Дамјановић сакупљена сазнања функционално усађује у исцрпни наратив, следећи најсавременија методолошка искуства. При томе успешно избегава замке устаљених позитивистичких приступа базираних на сувопарном хронолошком коментарисању непрегледне грађе, усредсређујући се на стилистичке перформансе Болеове естетике.

Утемељен на прилежној критици новооткривених, као и детаљној провери замашног фонда познатих извора, подробни наратив о Болеу је испуњен чврстим фактографско-аналитичким слојевима. Иако ограничен непостојањем потпуније Болеове ауторизоване кореспонденције, капиталне за разумевање његових идеја, Дамјановић се уз дела на терену превасходно ослонио на архивску документацију

црквених и политичких органа власти који су пратили градњу нових или рестаурирање старијих грађевина, користећи и дневну штампу и периодику са краја деветнаестог и почетка двадесетог века. Од великог значаја за реконструкцију Болеовог живота била је и његова аутобиографија из 1915. године.

Монографија је функционално подељена на критичко-проблемска поглавља: „Биографија, Контексти, Полазишта“, „Рестаурирање споменика“, „Новоградње“ и „Кронологија живота и рада“. Свако поглавље понаособ је темељито структурирано и богато илустровано. Садржи и посебна тематска потпоглавља, углавном усмерена на одређени Болеов градитељски подухват или неко уже питање методологије његовог рада.

Детињство, младалачки келнски и бечки период Болеовог стручног сазревања су детаљно анализирани, што важи и за његова истраживачка путовања по Италији. Болеова везаност за учитеља Фридриха фон Шмита ког је тешка срца напустио осамостаљујући се у Хрватској, убедљиво је евоцирана. Исто важи и за период Болеове комуникације са Кршњавијем и Штротсмајером која је резултирала пресељењем у Загреб 1879. године. Болеово прерастање у главног хрватског државног архитекту (упркос непостојању формалног образовања) и кључног „обновитеља“ тамошње уметности током последње две деценије деветнаестог столећа, темељито је приказано на страницама монографије. Осим руковођења главним рестаураторским подухватима, Боле је више од других ауторитета утемељио моделистику актуелних неостилова. Покренуо је музеалство и школство на пољу архитектуре и уметничког занатства, утирући пут генерацијама следбеника. Но са продором сецесије и променом управе у Хрватској почетком двадесетог века Болеов утицај знатно слаби. А како је од респектабилног обновитеља хрватске уметности постепено претворен у њеног „омраженог уништитеља“, критички се расправља у последњем делу књиге.

Уз егземпларне монографије и зборнике о Вајдману, Ерлиху, Иблеру, Грахору, Ивековићу, Ковачићу, Фунтаку, Левију, Планићу, Фишеру, Улриху и Хорвату, књига о Болеу попуњава знатне празнине у хрватској историографији, неочекивано заступљене на примеру тог значајног утемељивача. Слојевито структурирана и задуго незаобилазна, монографија на најбољи начин афирмише и пионирске доприносе генерација Дамјановићевих претходника. Тиме се суштински наставља процес Болеове рехабилитације, инициран још седамдесетих година прошлог века.

С обзиром на то да темељито приказује Болеов рад и на просторима изван Републике Хрватске, Дамјановићев наратив је веома подстицајан за историографе других западнобалканских и средњоевропских земаља. То поготово важи за Болеов рад у Србији који је садржајно представљен и документован, а тиме и подложен даљем обогаћивању.

*Александар Кадијевић
Универзитет у Београду,
Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности
akadijev@f.bg.ac.rs*

Именски регистар

- Абрамсон, Хенри (Abramson, Henry) 114, 115
Абу ел хаж, Барбара (Abou-El-Haj, Barbara) 193
Агеева, Ольга Г. (Агеева, Ольга Г.) 113
Аертс, Вилем Ц. (Aerts, Willem J.) 121
Азема, Леон (Azéma, Léon) 249
Ајзл, Антон (Einsle, Anton) 145
Ајнштајн, Карл (Einstein, Carl) 22
Акунд, Надин 210
Ал Хади Бару (Al Hadi Baru) 296
Алексије I Комнин (Alexius I Comnenus / Αλέξιος Α΄ Κομνηνός), цар 313
Алексић, Стеван 164, 165
Алкалај, Давид (Alkalaj, David) 210
Алмедон, Астјер (Almedon, Astier) 223
Андервуд, Пол (Underwood, Paul) 78, 81, 115
Андре, Карл (Andre, Carl) 284, 288
Андросов, Василиј Михајлович (Андросов, Василий Михайлович) 232
Андрудис, Паскалис (Androudís, Paschalis) **51–60**
Антмен, Аху (Antmen, Ahu) 294
Аранго Арамбула, Хосе Доротео / Панчо Вила (Arango Agámbula, José Doroteo / Pancho Villa) 303
Арган, Ђулио Карло (Argan, Giulio Carlo) 299
Аргиру, Астериос (Argyriou, Astérios / Αργυρίου, Αστέριος) 37
Аристид (Aristides/Αριστείδης), епископ 69
Аристотел (Aristotle/Αριστοτέλης) 277
Арнстен, Ејми (Arnsten, Amy) 217
Арнулф, Арвед (Arnulf, Agwed) 119
Арсеније (Arsenios), митрополит 29
Арсеније (Arsenios/Αρσενιος), монах 28
Аспра Вардаваки, Марија (Aspra-Vardavaki, Maria) 32
Атај, Фалих Рифки (Atay, Falih Rifki) 295
Ататурк, Мустафа Кемал (Atatürk, Mustafa Kemal) **291–308**
Achudoglu, Ratip Azir 296
Akcan, Esra 293, 294, 299
Atkinson, P. 223
Бабац, Душан М. **324–325**
Бабић, Гордана (Babić, Gordana) 78, 82, 83
Бабић, Душан (Babić, Dušan) 261
Баван, Бернар (Bavant, Bernard) 62, 63, 69, 72
Бајаловић, Петар (Bajalović, Petar) 269
Бајдлер, Паул Г. (Beidler, Paul G.) 277
Бакирцис, Хараламбос (Bakirtzis, Charalambos / Μπακιρτζής) 68
Балдовин, Џон Ф. (Baldwin, John F.) 63, 65
Балтојани, Хрисант (Baltoyianni, Chrysanthi / Μπαλτογιαννη, Χρυσάνθη) 31
Бандман, Гинтер (Bandmann, Günter) 71
Бараган, Луис (Barragan, Luis) 284, 285
Баранович, Лазар 114
Барнс, Карл Ф. (Barnes, Carl F.) 317
Бароци, Федерико (Barocci, Federico) 121
Бартнинг, Ото (Bartning, Otto) 261
Басано, Јакопо (Bassano, Jacopo) 121
Батори, Давид С. (Bathory, David S.) **215–230**
Бауер, Јозеф Антон (Bauer, Josef Anton) 145, 146
Баумгартен, Елишева (Baumgarten, Elisheva) 113
Бах, Александер (Bach, Alexander) 143
Бах, Иван (Bach, Ivan) 124, 125
Бачевић, Димитрије 125, 130
Бедрос, Влад (Bedros, Vlad) 45
Бејаз Ханума 188
Бејли (Bailey, Gauvin Alexander) 117
Бекер, Б. (Becker, B.) 223
Бекер, Удо (Becker, Udo) 90
Белграно, Мануел (Belgrano, Manuel) 303
Белобрк, Момчило (Belobrk, Momčilo) 261
Бенац, Алојз (Benac, Alojz) 104
Бенедиктус Хелидонијус (Benedictus Chelidoniumus) 118, 119
Бергрен, Ларс (Berggren, Lars) 294
Беренс, Петер (Behrens, Peter) 261
Берта-Делагард, Александар Љвович (Берта-Делагард, Александар Львович) 233

Берти, Грацијела (Berti, Graziella) 52, 53, 55–57
 Бертони, Франко (Bertoni, Franco) 277
 Беснар, Ф. (Besnard, F.) 249
 Бећир-паша (Bećir-pasha) 181
 Бешлагић, Шефик (Bešlagić, Šefik) 89, 90, 93, 96, 98
 Бидерман, Ханс (Biderman, Hans) 105
 Бикар, Федор 157, 158
 Билински, Владимир (Bilinski, Vladimir) 260
 Битерлих, Ханс (Bitterlich, Hans) 295
 Битнер, Нилс (Büttner, Nils) 122
 Благојевић, Љиљана (Blagojević, Ljiljana) 261, 263
 Блед, Жан-Пол (Bled, Jean-Paul) 143, 167
 Блејк, Хуго (Blake, Hugo) 53–55
 Блум, Џејмс Џ. (Bloom, James J.) 122
 Блумер, Кент (Blumer, Kent) 88
 Бовен, Карен Л. (Bowen, Karen L.) 128
 Бовс, Ким (Boves, Kim) 70
 Богдановић, Димитрије (Bogdanović, Dimitrije) 51
 Богдановић, Јелена (Bogdanović, Jelena) **315–318**
 Богуновић, Слободан Гиша (Bogunović, Slobodan
 Giša) 251, 263, 324
 Божовић, Александар 234
 Божовић, Григорије 188, 189, 191
 Боздоган, Сибел (Bozdogan, Sibel) 291, 295, 299, 304
 Боле, Херман (Bollé, Herman) **328–329**
 Боливар, Симон (Bolívar, Simón) 303
 Бончич Катеринич, Јованка 245
 Борбудакис, Манолис (Borboudakis, Manolis /
 Μπορμπούδακις, Μανόλης) 54
 Борисављевић, Милутин (Borisavljević, Milutin) 251
 Борић, Тијана 210, **324–325**
 Борк, Роберт (Bork, Robert) **315–318**
 Боровњак, Ђурђија (Borovnjak, Đurđija) 251
 Борозан, Игор (Borozan, Igor) **141–170**, 182, 298
 Борошић, Ђура (Borošić, Đura) 261
 Бош, Џером (Bosch, Jerome) 44
 Бошковић, Ђурђе (Bošković, Djurdje) 51
 Бошковић, Н. (Bošković, N.) 209
 Бранковић, Георгије, патријарх 153
 Бранковићи, породица 323
 Бранкуси, Константин (Brancusi, Constantin) 278
 Братој, Рајко (Bratož, Rajko) 69
 Брашован, Драгиша (Brašovan, Dragiša) 211, 259, 261,
 263–265, 269–273, 276
 Бренк, Бит (Brenk, Beat) 66
 Бринкман, Јоханес (Brinkman, Johannes) 260
 Бркић, Алексеј 263
 Бролин, Бент (Brolin, Bent C.) 87
 Брудерлин, Маркус (Bruderlin, Markus) 278
 Брукмилер, Ернст (Bruckmuller, Ernst) 143
 Будимировић, Властимир (Budimović, Vlastimir) 262
 Буђевац, Александар 327

Булгаков, Макариј (Булгаков, Макарий) 117
 Булгаков, породица 233
 Буленже, Д. (Boulenger, D.) 249
 Булурм, Вингфилд (Bulurm, Wingfield) 158
 Буснер, Томас (Busner, Thomas) 117
 Бушић, Драгиша (Bušić, Dragiša) 16, 17, 25
 Barcsay, Tom 158

 Вагнер, Мартин (Wagner, Martin) 261
 Вајгл, Кристоф Старији (Weigel, Christoph I) 118, 124,
 133
 Вајдман, Куно 329
 Валдес, Хуан Антонио (Valdés, Juan Antonio) 15
 Валдман, Томас Џ. (Waldman, Thomas G.) 316
 Валтер, Дени (Walter, Denny) 291
 Ван дер Вугт, Лендерт (Van der Vlugt, Leendert) 260
 Ван дер Колк, Бесел А. (Van der Kolk, Bessel A.) 216, 217
 Ван Клеф, Гербен (Van Kleff, Gerben) 224
 Ван Мандер, Карел (Van Mander, Karel) 122
 Ван Хемскерк, Мартен (Van Heemskerck, Maarten) 125
 Вапа, Зоран 320
 Варалис, Јоанис (Varalis, Yoannis / Βαράλης, Ιωάννης) 68
 Вард, Грејам (Ward, Graham) 115, 120
 Варден, Роберт (Warden, Robert) 318
 Варнке, Мартин (Warnke, Martin) 142
 Василиев, Асен 196
 Василије II 115
 Василијевић, Јов 129
 Василски, Драгана (Vasilski, Dragana) **277–290**
 Васильев, Александр Александрович (Vasiliev, Alexandr
 A. / Васильев, Александр Александрович) 68, 69, 71
 Васић, Милоје (Vasić, Miloje) 207
 Васић, Павле (Vasić, Pavle) 142, 181, 182
 Ведат (Vedat) 299
 Велдман, Иља М. (Veldman, Ilya M.) 125
 Велманс, Тања (Velmans, Tania) 31
 Венцел, Маријан (Wenzel, Marian) 89, 95, 96, 102
 Верховској, Роман (Verhovskoj, Roman) 222, 227, 229
 Верховској, Роман (Верховской, Роман) 232
 Весел, Клаус (Wessel, Klaus) 54
 Веселиновић, Рајко Л. (Veselinović, Rajko L.) 181
 Вестстејн, Тијс (Weststeijn, Thijs) 122
 Вигеланд, Густав (Vigeland, Gustav) 283
 Видовић, Драго (Vidović, Drago) 106
 Вијерикс, браћа 118
 Вијерикс, Јероним 116
 Вијерикс, породица 116
 Викерс, М. (Vickers, M.) 69
 Викторија, краљица 147
 Вилијемс, Овен (Williams, Owen) 260
 Вилсон, Вилијем Х. (Wilson, William H.) 113
 Вилсон, Кристофер (Willson, Christopher) 293

- Вилхелм I (Wilhelm First) 294
 Вилјагран, Сандра (Villagrán, Sandra) 15
 Виласењор, Хосе Франсиско (Villaseñor, José Francisco) 14, 25
 Винкелман, Јохан (Winckelmann, Johann) 128, 129
 Вионис, Атанасиос К. (Vionis, Athanasios K. / Βιώνης, Αθανάσιος Κ.) 53
 Витек, Никола (Vitek, Nikola) 261
 Витон, Луј (Vuitton, Louis) 311
 Виторио Емануеле II (Vittorio Emanuele the Second), краљ 294
 Витошевић, Вјера (Vitošević, Vjera) 219
 Вишер, Клас Јанс (Visscher, Claes Janszoon) 125–128
 Вјебенга, Јан Герко (Wiebenga, Jan Gerko) 260
 Владисављевић, Владислав 327
 Водри, Елоди (Vaudry, Élodie) 14, 15, 25
 Војводић, Драган 78
 Вокотопулос, Панајотис (Vokotopoulos, Panayotis) 32, 34, 43, 44
 Волкер Бинам, Каролин (Walker Bynum, Caroline) 119, 120, 184
 Волмер, Ханс (Vollmer, Hans) 295
 Волф, Кристијан (Wolf, Christiane) 147, 161
 Врбашки, Милена 127
 Вујовић, Бранко (Vujić, Branko) 88, 94, 97, 171, 177–179
 Вукановић, Тихомир (Vukanović, Tihomir) 195
 Вукоичић, Петар 231, 232, 240
 Вулетић, Јован 142
 Van Liefferinge, Stefaan 317
 Velenis, Georgios M. 52, 56
 Viollet-le-Duc 318
 Vogüé, Marquis de 314

 Westeheim, Paul 19
 Willoughb, Harold 44

 Гавриловић, Анђела Ђ. (Gavrilović, Andela Ђ.) 77–86
 Гавриловић, Јован 154
 Галас, Клаус (Gallas, Klaus) 54
 Гале, Филипе (Galle, Philippe) 116
 Галатовски, Јоаникије 116
 Гарднер, Пол Д. (Gardner, Paul D.) 115
 Гарибалди, Ђузепе (Garibaldi, Giuseppe) 294
 Гаридис, Милтос (Garidis, Miltos) 38, 42
 Гарсија, Ерик Веласкез (García, Erik Velásquez) 18
 Гахура, Франтишек Лидие (Gahura, František Lydie) 260, 261
 Гаћић, Петар (Gačić, Petar) 263
 Гедес, Џон (Geddes, John) 217
 Гелдер, Мајкл (Gelder, Michael) 217
 Генчић, Ђорђе (Genčić, Đorđe) 263
 Георгијевић, Димитрије (Georgijević, Dimitrije) 178
 Георгијевић, Јован 118
 Гериц, Матијас (Goeritz, Mathias) 284, 285
 Герунг, Матијас (Gerung, Matthias) 35, 36
 Гијон, Жан (Guyon, Jean) 63–66
 Гилис, Џон Р. (Gillis, John R.) 249
 Гођевац (Gođevac), браћа 269
 Гођевац, Љубомир (Gođevac, Ljubomir) 269
 Голдингеј, Џон (Goldingay, John) 115
 Голубева, Марија (Goloubeva, Maria) 166
 Голцијус, Хендрик (Goltzius, Hendrick) 121, 122, 127, 128
 Гомбош, Стјепан (Gomboš, Stjepan) 261
 Гомез, Максимо (Gómez, Máximo) 303
 Гордиос, Анастасиос (Gordios, Anastasios / Γόρδιος, Αναστάσιος) 37
 Гочар, Јозеф (Gočár, Josef) 261
 Грабар, Андреј Николајевич (Грабар, Андреј Николаевич / Grabar, André) 65, 66, 68
 Грајшар, Лоренс Л. (Greischar, Lawrence L.) 217
 Гранић, Дујам (Granić, Dujam) 251
 Грахор, Јанко 329
 Грациу, Олга (Gratziou, Olga) 54
 Грба, Софија 245
 Гргур I (Gregory I), папа 62
 Грејам, Дан (Graham, Dan) 284, 285
 Григорије, патријарх 196
 Григорије Ниски (Gregory of Nyssa), епископ 65
 Гринштајн, Џек М. (Greenstein, Jack M.) 114–116
 Грирсон, Филип (Grierson, Philip) 66
 Грозданов, Цветан (Grozdanov, Cvetan) 78, 81, 192–194, 196, 197
 Гропијус, Валтер (Gropius, Walter) 261, 266, 273, 276
 Гросман, Петер (Grossmann, Peter) 67, 68
 Груневалд, Матијас (Grunewald, Matthias) 41
 Грунтовић, Теодор 130
 Гудовић, Драган (Gudović, Dragan) 259, 261, 264, 266, 276
 Гулулис, Ставрос (Gouloulis, Stavros / Γουλούλις, Σταύρος) 32
 Гушић, Сима 326
 Galais, Sarah 17, 25
 Gawrych, George 291
 Gür, Faik 292, 294–300, 304, 305

 Д’Епере, Франше (D’Esperey, Franchet) 250, 256
 Давидов, Динко (Davidof, Dinko) 30, 32, 124, 125
 Дамјановић, Драган (Damjanović, Dragan) 328–329
 Дамљановић, Тања 261
 Данило (Daniel/ Δανιήλ), монах 28, 41
 Данило II (Daniel the Second), архиепископ 81, 85
 Дас, Сакти (Das, Sakti) 119
 Даутовић, Вук (Dautović, Vuk) 171–186
 Дворниковић, Владимир (Dvorniković, Vladimir) 262

Де Араухо, Селија Марија (De Araujo, Celia Maria) 217
 Де Буе, Јакоб (De Bue, Jacob) 123
 Де Вос, Марген (De Vos, Marten) 111, 122–130, 133, 139
 Де Карвахал, Луис (De Carvajal, Luis) 128
 Де Ласерда, Асиоли Луиз Таверес (De Lacerda, Acioly Luiz Tavares) 217
 Де Сан Мартин, Хоце (De San Martín, José) 303
 Дејвидсон, Ричард Џ. (Davidson, Richard J.) 217
 Дејвис, Мајкл Т. (Davis, Michael T.) 318
 Декер, Ричард (Doecker, Richard) 261
 Делеј, Иполит (Delehaeye, Hippolyte) 69
 Деливориас, Ангелос (Delivorrias, Angelos / Δεληβοριάς, Ἄγγελος) 178
 Демиянс Д'Аршимбо, Габријел (Démians D'Archim-baud, Gabrielle) 54
 Демиркан, Селухатин (Demirkan, Selahattin) 301
 Дензлер, Јурај (Denzler, Juraj) 261
 Деп, Сигмар (Dörr, Siegmar) 121
 Дивал, Ноел (Duval, Noel) 63, 64, 66, 67
 Дидро, Дени (Diderot, Denis) 129
 Дијаз Балерди, Игнасио (Díaz Balerdi, Ignacio) 24
 Димитракопулос, Фотис (Dimitrakopoulos, Photios / Δημητράκοπουλος, Φώτιος) 29
 Димитрије (Dimitrije), патријарх 221
 Димитријевић Стошић, Полексија Д. (Dimitrijević-Stošić, Poleksija D.) 182
 Димитрова, Елизабета 80–82
 Дионизије из Форне (Dionysios of Fourna / Διονύσιος ο ἐκ Φορνά) 27, 31, 32, 36, 38, 39, 41, 50
 Дирер, Албрехт (Dürer, Albrecht) **111–140**
 Дитоа, Едмон (Duthoit, Edmond) 313
 Дифрен, Сузи (Dufrenne, Suzy) 32
 Дишерајт, Илка (Dischereit, Ilka) 122
 Дмитревски, Иван (Дмитревскии, Иван) 172, 178
 Добрњац, Петар (Dobrnjac, Petar) 181
 Добровић, Никола (Dobrović, Nikola) 261, 262
 Доситеј (Dositheos/Δοσίθεος), монах 28
 Друмев, Димитр (Друмев, Димитър) 178
 Дубови, Јан (Dubový, Jan) 261
 Духовски, Владимир (Doukhovskoy, Vladimir) 29
 Душан (Dušan), цар 303
 Durand, Jannic **311–314**
 Ђерола, Ђузепе (Gerola, Giuseppe) 54
 Ђованони, Дорота (Giovannoni, Dorota) **311–314**
 Ђозић, Сенад 90
 Ђорђевић, Александар (Djordjević/Ђорђевић, Aleksandar) 251, 269
 Ђорђевић, Драгутин (Ђорђевић, Dragutin) 207, 208, 210, 213
 Ђорђевић, Ђорђе (Ђорђевић, Ђорђе) 210
 Ђорђевић, Иван М. 82

Ђукановић, Дубравка **319–321**
 Ђурић, Војислав (Ђурић, Vojislav) 51, 78, 80

Евангелинос Крићанин (Evangelinos the Cretan) 40
 Еверет, Марк (Everett, Mark) 318
 Евсевије Цезарејски / Евсевије Памфил (Eusebii Pamphili / Eusebius of Caesarea) 65, 66, 70
 Едвард VII (Edward the Seventh), краљ 303
 Едвардс, Питер (Edwards, Peter) 249, 250, 255
 Елизабета (Elizabeth), царица 158–161, 163
 Елиот, Марк В. (Eliot, Mark W.) 125
 Енлар, Камил (Enlart, Camille) 314
 Ердељан, Јелена 89, 106
 Ери, Реју (Airey, Rajе) 98, 104
 Ерлих, Хуго 329
 Ерсој, Ејла (Ersoy, Ayla) 294, 298
 Ерцеговић, Марко 321
 Ескобедо (Escobedo, H. L.) 15
 Eemans, Mark 44
 Eyice, Semavi 295

Женаре, Пјер (Jeanneret, Pierre) 266
 Женарју, Ивана (Ženarju, Ivana) **187–202**
 Жефаровић, Христофор (Zefarovic, Hristofor) 27, 32, 50
 Живковић, Бранислав (Živković, Branislav) 79, 81, 82
 Живковић, Петар (Živković, Petar) 222
 Жижка, Јан (Žižka, Jan) 303
 Жупански, Стеван (Županski, Stevan) 263, 270

Занини, Енрико (Zanini, Enrico) 70, 72
 Зарић, Ирена (Zarić, Irena) 177
 Зарковић, Весна 188
 Захарије (Zacharias), прота 77–79
 Звездина, Ј. Н. (Звездина, Ю. Н.) 115
 Здравковић, М. 327
 Зелер, Жак (Zeiller, Jacques) 62
 Зечевић, Слободан 91
 Злоковић, Милан (Zloković, Milan) 250, 261

Иблер, Драго (Ibler, Drago) 259, 261, 262, 266, 267, 276, 329
 Иванишевић, Вујадин (Ivanišević, Vujadin) 66, 67, 76
 Ивановна, Елена Александровна (Ivanova, Elena Aleksandrovna) 179
 Ивановић, Милан 80
 Ивановић, Милован В. (Ivanović, Milovan V.) 324
 Ивекковић, Ђирил 329
 Игњат (Ignatius), опат 68
 Игњатовић, Александар (Ignjatović, Aleksandar) 324
 Игњације (Ignatius), игуман 70, 71
 Илијевски, Александра (Ilijevski, Aleksandra) **259–276**
 Илић Чешљар, Теодор 133

- Имхоф, Дирк (Imhof, Dirk) 128
Ичко, Наум (Ičko, Naum) 181, 182
- Јаков (Iakovos/Ιακώβος), јеромонах 28
Јаковљевић, Константин 187–189, 195–194, 199, 201, 202
Јаковски, Андреа Паролин (Jackowski, Andrea Parolin) 217
Јакшић, Душан 327
Јанак, Павел (Janák, Pavel) 261
Јангаки, Анастасија Г. (Yangaki, Anastasia G.) **51–60**
Јанковеску, Јоана (Iancovescu, Ioana) 45
Јарцев, Григориј Фјодорович (Ярцев, Григорий Фёдорович) 233
Јасин, Ан Мари (Yasin, Ann Marie) 63, 68
Јахић, Сеад 90
Јашар-паша 188
Јелачић, Јосип (Jelačić, Josip) 303
Јелисавета, краљица и царица 163
Јеремић, Мирослав 69
Јоанис (Ioannis/Ιωάννης), сликар 27
Јован II Комнин (Ioannis II Comnenus / Ιωάννης Β΄ Κομνηνός), цар 313
Јованов, Георгије (Jovanov, Georgije) 174
Јованов, Јасна 164
Јовановић, Анастас 144, 145
Јовановић, Божа (Jovanović, Boža) 250
Јовановић Видак, Викентије 131
Јовановић, Миодраг 222, 250
Јовановић, Павле Паја 165–167
Јовин, Јелена 245
Јосиф II, цар 158, 319, 323
Јосифовић, Станислав (Josifović, Stanislav) 253
Јунг, Карл (Jung, Carl) 215, 219, 224, 229
Јуришић, Милош (Jurišić, Miloš) 207
Јустинијан I (Justinian I), цар 61–63, 66, 68–70, 72, 75
Јусупов, Феликс Феликсович (Юсупов, Феликс Феликсович) 233
- Yontunc, Kenan 296
- Кадиевић, Александар (Kadijević, Aleksandar) 24, 203, 205, 206, 210, 232–234, 245, 260, 263, 266, **291–308**, 324, **328–329**
Кадман Колвел, Ернест (Cadman-Colwell, Ernest) 40
Казим-паша (Kazim Pasha) 300
Какавас, Џорџ (Kakavas, George) 31
Калатрава, Сантјаго (Calatrava, Santiago) 278
Каленић, Влајко (Kalenić, Vlajko) 262
Калергис, Николаос (Kallergis, Nikolaos) 31
Калоус, Јозеф (Kalous, Josef) 261
Камерленги, Никола (Camerlenghi, Nicola (Nick)) 316
Камерон, Аверил (Cameron, Averil) 70
Кампано, Ђовани Антонио (Campano, Giovanni Antonio) 115
- Каниц, Феликс (Kanitz, Felix Philipp) 98, 99
Каноника, Пјетро (Canonica, Pietro) 291, 295, 296, 304, 308
Каплан (Kaplan) 217
Карађорђевић (Karadordević), династија 325
Карађорђевић, Александар I (Alexander I / Aleksandar I), краљ 221, 222, 251, 253, 292, 303
Карађорђевић, Александар II (Karadordević, Aleksandar the Second) 325
Карађорђевић, Павле (Karadordević, Pavle) 325
Карађорђевић, Петар (Karadordević, Petar), краљ 158, 303
Карађорђевић, Петар II (Karadordević, Petar the Second) 324
Карађорђевић, Томислав (Karadordević, Tomislav) 303
Каракацани, Агапи (Karakatsani, Agapi) 32
Каракашевић, Миливој 164
Караџић, Вук Стефановић 157
Карвахал, Бернардино (Carvajal, Bernardino) 115, 129
Карди, Жилбер (Cardi, Gilbert) 63–66
Кардулус, Францискус (Cardulus, Franciscus) 115
Кари, Доминик (Carru, Dominique) 54
Карл I (Karl the First), краљ 303
Карло Боромејски (Carlo Boromeo) 116
Карло Велики, краљ 119
Карфик, Владимир (Karfik, Vladimir) 261
Касалица, Владислав 234, 240
Катлер, Антони (Cutler, Anthony) 33, 34, 36
Каузларић, Младен (Kauzlaric, Mladen) 261
Кациоти, Ангелики (Katsioti, Angeliki / Κατσιώτης, Αγγελικής) 33, 34, 36–38
Кашанин, Милан 82
Кашић, Душан 125
Кватерник, Франц (Kvaternik, Franc) 254
Кејџ, Џон (Cage, John) 286
Кековић, Александар 326
Келер, Улрих (Keller, Ulrich) 303
Келер, Чед (Keller, Chad) 318
Кемалетин (Kemalettin) 299
Кенон, В. Б. (Cannon, W. B.) 216, 217
Кент, Сара (Kent, Sarah) 152
Кеслер, Херберт Леон (Kessler, Herbert Leon) 177
Киверов, Георг (Kiverov, Georg) 259, 264, 265, 267, 276
Кинрос, Џон (Kinross, John) 291
Кларк, Вилијем В. (Clark, William W.) **315–318**
Клег, Елизабет (Clegg, Elizabeth) 295
Кленси, Флора С. (Clancy, Flora S.) 18–21
Клиска, Станко (Kliska, Stanko) 259, 264, 276
Кнежевић, Јелена 117
Кнежевић, Мара 156
Ковачић, Виктор 329
Коен, Жан Луж (Cohen, Jean-Louis) 252
Коен, Шаяе (Cohen, Shaye J. D.) 113

- Козак, Бохумир (Kozák, Bohumír) 261
Козаку-Макулис, Ерато (Kozakou-Markoullis, Erato / Κοζάκου-Μαρκουλλή, Ερατώ) 311
Козма (Kosmas/Κοσμάς), монах 28
Којић, Бранислав (Kojić, Branislav) 101, 102, 251, 261, 262
Коларт, Адријан (Collart, Adriano) 122, 123
Кондић, Владимир 62–64, 66, 72
Константин (Constantine/Constantinos/Κωνσταντίνος), сликар 27, 28, 32, 40, 41, 43–45, 50
Константин I/Велики (Constantine I / Κωνσταντῖνος ὁ Μέγας), цар 65, 70
Константин II (Constantius II / Flavius Julius Constantius Augustus), цар 66
Кораћ, Војислав (Korać, Vojislav) 51, 65
Корка, Јован (Korka, Jovan) 264, 265, 267, 276
Кортоне, Пјетро да (Cortona, Pietro da) 44
Коруновић, Момир (Korunović, Momir) 260
Костић, Братислава 222
Костић, Мирослава 131
Костић, Петар 195, 196, 198
Котјера, Јан (Kotěra, Jan) 261
Кофман, Томас Дакоста (Kaufman, Thomas DaCosta) 121
Кофман, Џоан (Kaufman, Joan) 217
Коцић, Милорад 245
Крајсер, Клаус (Kreiser, Klaus) 294
Краснов, Николај Николајевич (Krasnov, Nikolai Nikolaevich / Краснов, Николай Николаевич) 260
Краснов, Николај Петрович (Krasnoff, Nicolay / Краснов, Николай Петрович) 211, **231–248**, 314
Краутајмер, Рихард (Krauthaimer, Richard) 61, 65, 66, 70
Крачун, Теодор Димитријевић **111–139**
Крекић, Ђорђе (Krekić, Đorđe) 259, 264, 265, 267, 276
Кригер, Петер (Krüger, Peter) 122
Крипел, Хајнрих (Krippel, Heinrich) **291–308**
Крстић, Бранко (Krstić, Branko) 261
Крстић, Никола 149
Крстић, Петар (Krstić, Petar) 261
Крушовалијева, Софија (Crushovalieva, Sofia) 193, 197
Кршњави, Изидор 329
Ксавер Винтерхалтер, Франц (Xaver Winterhalter, Franz) 145
Кузмановић, Петар (Kuzmanović, Petar) 222
Кулић, Бранка 133, **319–321**
Кулпинац, Срђан (Kulpinac, Srdjan) 220
Кунар, Еуген Р. (Cunnar, Eugene R.) 117
Куркутиду Николаиду, Евтихија (Kourkoutidou-Nikolaïdou, Eftychia / Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Ευτυχίας) 68, 71
Курицбек, Јозеф 118
Karai 158
Kavertzas 44
Klontzas, George 30
Лав III, папа 119
Лав V (Leo V), папа 71
Лаван, Лук (Lavan, Luke) 61
Лазар Хребелјановић (Lazar Hrebeljanović) 51
Лазих, Душан (Lazić, Dušan) 263, 327
Лазих, Мирослав 321
Лазих, Светомир (Lazić, Svetomir) 261
Лазовић, Марина 245
Лажбешпергер, Ненад (Lajbenšperger, Nenad) **215–230**
Ламбакис, Џорџ (Lambakis, George) 40
Лан, Ирма С. (Lann, Irma S.) 216, 217, 223
Лапорт (Laporte, J. P.) 15
Ларсен, Хенинг (Larsen, Henning) 279
Ларсон, Џејмс Л. (Larson, James L.) 128
Ласер, К. (Lasser, K.) 224
Ласис, Жан (Lassus, Jean) 33
Лафонтен-Дозоњ, Жаклин (Lafontaine-Dosogne, Jacqueline) 78, 80–82
Ле Корбизје (Le Corbusier) 260, 266
Левентис, Анастасиос Г. (Leventis, Anastasios G. / Λεβέντης, Αναστάσιος Γ.) 311
Леви 329
Левит, Сол (LeWitt, Sol) 284, 288
Леко, Димитрије М. (Leko, Dimitrije M.) 259, 264, 266, 276
Лемуан, Шарлот (Lemoine, Charlotte) 54
Леон, Пол (Léon, Paul) 252
Леонтије (Leontius), префект 69
Леополд II, цар 323
Лесек, Мирјана 125
Лива Хантаки, Тетис (Liva-Xanthaki, Thetis) 42
Ликих, З. 327
Ликомски, В. В. 232
Линк, Ева Марија (Link, Eva Maria) 173
Лисињан, Ги де (Lusignan, Guy de) 312
Лолиџо, Алберто (Lollo, Alberto) 115
Луис, Сузан (Lewis, Suzanne) 65
Лукић, Живојин (Lukić, Živojin) 222, 227, 229
Лундевал, Таралд (Lundevall, Tarald) 281
Лутар, Синтија С. (Luthar, Suntiya S.) 223
Lann 216
LeCaine-Agnew, Hugh 162, 165
Lehrer 298
Lerma, Vincent J. 52
Liedtke, Walter 302
Lucchesi-Palli, Elisabetta 39
Luiningman, Carl G. 88
Магарашевић, Мирко 291
Мађановић, Милица (Madanović, Milica) **324–325**
Мај, Ернст (May, Ernst) 261
Макарије Јерусалимски (Macarius of Jerusalem), епископ 70

- Макензен, Август фон (Mackensen, August von) 295, 308
- Макропулу, Деспина (Makropoulou, Despoina / Μακροπούλου, Δέσποινα) 55
- Максвел, Џеффри С. (Maxwell, Jeffrey S.) 217
- Максентије (Maxentius), цар 70
- Максимилијан, надвојвода 142
- Максимовић, Бранко (Maksimović, Branko) 261
- Максимовић, Јованка 88
- Макуљевић, Ненад (Makuljević, Nenad) 141, 144, 163, 171, 173, 176, 177, 180, 182, 187, 189, 197, 205
- Малић-бег 188
- Манго, Ендру (Mango, Andrew) 291
- Манго, Сирил (Mango, Cyril) 51, 70, 75
- Мандић, Николај 154
- Маневић, Зоран (Manević, Zoran) 203, 261, 262, 265
- Мано Зиси, Ђорђе 69
- Манојло I Комнин (Manuel I Comnenus / Μανουήλ Α΄ Κομνηνός), цар 313
- Мантас, Апостолос (Mantas, Apostolos) 32
- Мантованус, Батиста (Mantovano, Battista) 119
- Манчинели, Фабрицио (Mancinell, Fabrizio) 44
- Мари, Хаир де Хесус (Mari, Jair De Jesus) 217
- Марија Терезија, царица 142, 319
- Маринис, Василиос (Marinis, Vasileios) 316
- Маринковић, Бранислав (Marinković, Branislav) 249, 251–263, 261
- Марк, Роберт (Mark, Robert) 318
- Марков, Евгениј Љвович 150
- Марковић, Воја (Marković, Voja) 207, 209
- Марковић, Миодраг (Marković, Miodrag) 51
- Марковић, Недељко 112, 118, 129, 321
- Марковић, Радосав II. (Marković, Radosav P.) 179
- Марковић, Срба (Marković, Srba) 254
- Марти, Хавијер (Martí, Javier) 52
- Мартинез Кавиро, Балбина (Martínez Caviro, Balbina) 54
- Марциона, Данијел (Marzona, Daniel) 288
- Мас Латре, Луј де (Mas Latrie, Louis de) 313
- Маслаћ, Драгутин 208
- Мастораки, Димитра (Mastoraki, Dimitra / Μαστορακή, Δημητρά) **311–314**
- Мателер, Јохан Ј. (Mattelaer, Johan J.) 119
- Мате-Труко, Ђакомо (Mattè-Trusco, Giacomo) 260
- Меги, Еби (McGehee, Abby) **315–318**
- Медаковић, Дејан (Medaković, Dejan) 31, 32, 51, 111, 120
- Медведев, Александар Иванович 327
- Мејер (Maier) 300
- Мејер, Стив (Maier, Steve) 216, 226
- Меју, Ричард (Maheu, Richard) 217
- Мекбрајд, Рита (McBride, Rita) 279
- Мекменаин, Брентон В. (McMenamin, Brenton W.) 217
- Мелион, Валтер Симон (Melion, Walter Simon) 123, 124
- Менделсон, Ерих (Mendelsohn, Erich) 261
- Менелик II (Menelik the Second), цар 303
- Мерзагора, Чезаре (Merzagora, Cesare) 295
- Мехмед II Освајач (Mehmed II the Conqueror), султан 66
- Мије, Габријел (Millet, Gabriel) 41, 81, 82
- Микаелиду, Марија (Michaelidou, Maria) 53
- Микеланђело (Michelangelo) 44
- Микић, Олга 111, 132
- Микс, Вејн А. (Meeke, Wayne A.) 71
- Милановић Јовић, Оливера 132
- Милер, Џеффри М. (Muller, Jeffrey M.) 122
- Милетић, Светозар 146
- Милинковић, Михаило 63
- Милица Хребелановић, кнегиња 187
- Миловановић, Михаило (Milovanović, Mihailo) 221, 227, 229
- Милона, Зое (Mylona, Zoe) 30
- Милонас, Павлос (Mylonas, Pavlos / Μυλωνάς, Παύλος) 27, 51
- Милосављевић, Драгиша (Milosavljević, Dragiša) **87–110**
- Милошевић, Данијела **231–248**
- Милошевић, Момчило (Milošević, Momčilo) 262, 271
- Милутин, краљ 51, 88
- Милутиновић, Сима Сарајлија 164
- Миљковић Пепек, Петар (Миљковић-Пепек, Петар) 78, 80–87
- Мирковић, Лазар (Mirković, Lazar) 111, 132, 178
- Мирковић, Мирослава (Mirković, Miroslava) 62, 69
- Мис ван дер Роје, Лудвиг (Mies van der Rohe, Ludwig) 261, 264
- Митровић, Андреј (Mitrović, Andrej) 305
- Митровић, Владимир 326
- Митровић, М. 327
- Михаиловић, Радмила (Mihailović, Radmila) 174, 177
- Михајлов, Саша (Mihajlov, Saša) 267
- Михалски, Сергијуш (Michalski, Sergiusz) 294, 302
- Мишић, Снежана 157
- Мишник, Наталија (Muchnik, Natalia) 113
- Мокоа Ендрикс, Мари (Mauquoy Hendrickx, Marie) 117, 118
- Моланус, Јоанес (Molanus, Joannes) 116, 120
- Монгери (Mongeri) 299
- Морган, Дејвид (Morgan, David) 199
- Мосхопулос, Ђеорџе (Moschopoulos, George) 43
- Мофит, Џон Ф. (Moffitt, John F.) 182
- Мраз, Герда (Mraz, Gerda) 158
- Мркић, Весна 245
- Мурики, Дула (Mouriki, Doula) / Μουρίκη, Ντούλα) 39, 172

- Мусолини, Бенито (Mussolini, Benito) 303
 Martin, С. 223
 Maslow 224
 Murray, Stephen 317
 Myslivec, Josef 29
- Надал, Јером (Nadal, Jerome) 116, 117
 Најман, Јосиф (Najman, Josif) 260, 261, 263
 Насралах, Лаура (Nasrallah, Laura) 68, 71
 Неграу, Елизабета (Negrău, Elisabeta) 45
 Недић, Светлана 204
 Ненадовић, Слободан (Nenadović, Slobodan) 51, 100
 Неранчић, Цвета 198
 Несторовић, Никола (Nestorović, Nikola) **203–214**
 Николајев, Борис 231
 Николакопулос, Ѓјорџос (Nikolakopoulos, George /
 Νικολακόπουλος, Γιώργος) 55, 57
 Николић, Јован (Nikolić, Jovan) 175–177, 180
 Николић, Никола (Nikolić, Nikola) 208
 Николић, Светозар (Nikolic, Svetozar) 206
 Никон, патријарх 117
 Нинић 240
 Нир, Клаус (Niehr, Klaus) 120
 Нићифор II Фока (Nikephoros II Phokas / Νικηφόρος Β΄
 Φωκάς), цар 312
 Ничке, Цек Б. (Nitschke, Jack B.) 217
 Нишино, Јошијаки (Nishino, Yoshiaki) 120
 Новаковић, Богданка 292
 Новаковић, Јелена (Novaković, Jelena) 250, 251
 Новаковић, Стојан (Novaković, Stojan) 81, 82
 Navaro-Yashin, Yael 294
 Neutelings, Riedijk 289
- О'Конел, Марк (O'Connell, Mark) 98, 104
 О'Мали, Џон В. (O'Malley, John W.) 115
 Обреновић, Милан, краљ 149, 154, 176, 180
 Обреновић, Милош (Obrenović, Miloš), кнез 144, 174,
 179, 182, 262
 Обреновић, Михаило (Obrenović, Mihailo), кнез 144,
 155, 174
 Олвидо Морено Гузман, Марија (Olvido Moreno Guzmán,
 María) 24
 Оливер, Пол (Oliver, Paul) 92
 Олф, Миранда (Olff, Miranda) 224
 Орсола, Ђанлука (Orsola, Gianluca) 295
 Орфелин, Јаков 112, 130, 131
 Осорио, Мануел (Osorio, Manuel) 303
 Остерхаут, Роберт (Ousterhout, Robert) 315
 Остојић, Василије 132
 Остојић, Ђока 163
 Özbilen, Emine 298
 Özurek, Esra 294
- Павлов, Иван Петрович (Павлов Иван Петрович /
 Pavlov, I.) 216, 226
 Павловић, Добросав 87, 88, 94–96, 98, 99, 103, 104, 107
 Павловић, Драгана 78, 80, 82
 Павловић, Леонтије 192, 196, 199, 232
 Павловић, Марина (Pavlović, Marina) **203–214**
 Павловић, Михаило (Pavlović, Mihailo) 250, 251
 Паз Солер, Марија (Paz Soler, Maria) 52, 53
 Паисиду, Мелина (Paisidou, Melina / Παϊσίδου, Μελίνα)
 42
 Пајкић, Предраг 97
 Паладино, Зринка (Paladino, Zrinka) 267
 Палас, Димитриос (Pallas, Dimitrios) 31, 32
 Палатин, Кристоф (Palatin, Christophe) 128
 Палацки, Франтишек (Palacky, František) 167
 Палацо, Роберт П. (Palazzo, Robert P.) 119
 Палиурас, Атанасиос (Paliouras, Athanasios / Παλιούρας,
 Αθανάσιος) 32, 33, 42
 Панаяотис, Јоану (Panayotis, Ioannou / Παναγιώτης,
 Ιωάννου) 44
 Панчо Вила (Pancho Villa) вид. Аранго Арамбула, Хосе
 Доротео
 Папагеоргиу, Николаос (Papageorgiou, Nikolaos /
 Παπαγεωργίου, Νικόλαος) 44
 Папалександру, Ејми (Papalexandrou, Amy) 71, 315
 Папастрату, Дори (Papastratou, Dori / Παπαστράτου,
 Ντόρης) 32
 Папулија, Василики (Paroulia, Vasilike / Παπούλια,
 Βασιλική) 41
 Пармиђанино (Parmigianino) 121
 Партеније (Παρθενίος), монах 28, 43
 Пархариду Анагносту, Магдалини (Parcharidou-
 -Anagnostou, Magdalini) 34
 Пасали, Афродити (Pasali, Afroditi) 29
 Паул, Бруно (Paul, Bruno) 261
 Паул, Вивијен (Paul, Vivian) 318
 Пахомије (Pachomios/Παχώμιος), монах 28, 43
 Пејић, Светлана 82
 Пејовић, Риста (Pejović, Rista) 179
 Пелциг, Ханс (Poelzig, Hans) 260, 261, 266, 267
 Пелцовић, Дејвид (Pelcovitz, David) 217
 Пендергаст, Сара (Pendergast, Sara) 44
 Пендергаст, Том (Pendergast, Tom) 44
 Пере (Perret), браћа 251
 Пере, Гистав (Perret, Gustave) 252
 Пере, Огист (Perret, Auguste) 252
 Пери, Брус (Perry, Bruce) 216
 Перлов, Шели Карен (Perlove, Shelley Karen) 121
 Перо, Доминик (Perrault, Dominique) 288
 Петар I Кипарски (Pierre I^{er} de Lusignan Cyprus / Peter I
 of Cyprus) 313
 Петко (Petko), кујунџија 177

- Петковић, Владимир 62
 Петковић, Сретен 132
 Петровић, Велько 111
 Петровић, Ђорђе Карађорђе (Karadorđe) 181, 182
 Петровић, Ђурђица 89
 Петровић, Игњат 95
 Петровић, Ј. 326
 Петровић, Марија **322–323**
 Петровић, Никола Ј. (Petrovic, Nicholas J.) 205, 206
 Петровић, Петар 166
 Петровић, Петар Његош 234
 Петровић, Џон В. (Petrovic, John V.) 206
 Петронијевић, Радмила 245
 Пигман, Џорџ В. (Pigman, George W.) 122, 128, 129
 Пије, Корнелија (Pillat, Cornelia) 33, 34
 Пијуковић, Никола 262
 Пилсудски, Јозеф (Pilsudsky, Josef) 303
 Пилчевић, Ђорђе 222
 Пињар, Луј (Pignard, Louis) 249
 Пипер, Васа 245
 Пиперски, Живко (Piperski, Živko) 261
 Пискатор, Николас Јоанес (Piscator, Nicolas Joannes)
 вид. Вишер, Клас Јанс
 Пискаторем, Николаум Јоанис (Piscatoreм, Nicolaum
 Joannis) 125
 Пицнер, Карл (Pietzner, Carl) 160
 Планић, Стјепан (Planić, Stjepan) 259, 261, 264, 267,
 268, 276, 329
 Плиније (Plinius) 122
 Попа, Корина (Pora, Corina) 45
 Поповић, Бојана 81
 Поповић, Владислав 62–64, 66, 72
 Поповић, Димитрије 117
 Поповић, Ивана 69
 Поповић, Јанићије 198
 Поповић, Петар 234–236
 Поповић, Стеван В. 156–158
 Поуп Хенеси, Џон (Pope Henessy, John) 305
 Прашков, Љубен (Praschkov, Ljuben) 29
 Премерл, Томислав (Premerl, Tomislav) 262
 Прима де Ривера, Мигел (Prima de Rivera, Miguel) 303
 Прљевић, Миладин (Prljević, Miladin) 259, 261, 264, 276
 Прокопије Кесаријски (Procopius of Caesarea) 62, 66
 Просен, Милан (Prosen, Milan) 269, 324
 Прошић Дворнић, Мирјана 89
 Пулакис, Теодорос (Poulakis, Theodoros / Πουλάκης,
 Θεόδωρος) 30, 32, 34, 37, 38
 Путник, Владана (Putnik, Vladana) **249–258**
 Путник, Мојсеј 131, 132
 Paulmann, Johannes 142
- Радивиловски, Антоније (Радивиловський, Антоній)
 115, 120
- Радинг, Адолф (Rading, Adolf) 261
 Радић, Бранко 97
 Радић, Радмила (Radić, Radmila) 132
 Радовановић, Ана **324–325**
 Радовановић, Војислав С. 197
 Радовановић, Дејан 207, 245
 Радојковић, Бојана (Radojković, Bojana) 171, 176, 180
 Радојчић, Светозар 78
 Радонић, Новак 146, 147, 167
 Радосављевић, Недељко 101
 Рајичић, Босилка **187–202**
 Рајичић, породица 187, 189, 195, 201
 Рајли, Лиса (Reilly, Lisa) 318
 Рајмонди, Маркантонио (Raimondi, Marcantonio) 120
 Рајс, Рудолф Арчибал (Reiss, Rudolph Archibald) 221
 Рамекс, Изабел де (Ramaix, Isabelle de) 127
 Ранковић, Јован (Ranković, Jovan) 259, 264, 267, 268,
 276
 Рафаел (Raphael / Raffaello Sanzio da Urbino) 121
 Реј, Антони (Ray, Anthony) 53, 54, 57
 Рембрант (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 121, 122
 Ренан, Ернест (Renan, Ernest) 313
 Ригопулос, Јоанис (Rigoroulos, Ioannis / Ρηγόπουλος,
 Ιωάννης) 30–34, 38, 39
 Рипа, Цезар (Rippa, Caesar) 182
 Ристески, Љупчо С. 199
 Ристић, Владимир 88
 Ристовић, Милан 155
 Ричард I Лавље Срце (Richard Coeur-de-Lion / Richard
 Lionheart), краљ 312
 Ричоти, Руди (Ricciotti, Rudy) 286
 Ролан, Шарл (Rollin, Charles) 117
 Романович, Василије (Романович, Василий) 124, 125,
 130–133
 Роример, А. (Rorimer, A.) 284
 Рос, Марк Е. (Ross, Mark E.) 113
 Росе Албрехт, Жанет (Rose-Albrecht, Jeannette) 54
 Ростовски, Димитрије (Ростовский, Димитрий) 115,
 117, 120
 Рот, Сузан (Roth, Susan) 217
 Роџерс, Сузан (Rogers, Susan) 219
 Рубенс (Rubens, Peter Paul) 122
 Руби, Андреас (Ruby, Andreas) 287, 288
 Руби, Илка (Ruby, Илка) 287, 288
 Рувидић, Милорад 232
 Рудолф, престолонаследник 148–150, 159
 Рудолф II Прашки, цар 128
 Румер, Еберхарнд (Ruhmer, Eberharnd) 41
 Рутер, Мајкл (Rutter, Michael) 216, 217, 223
 Rankin, J. 223
 Reeve, Matthew M. 317
 Romano, Giulio 44

- Савић, Б. 327
Савкић, Сања (Savkić, Sanja) 13–26
Саделер, Егидијус (Sadeler, Aegidius) 128
Саделер, Јан Старији (Sadeler, Jan I) 111, 127–129, 139
Саделер, Рафаел (Sadeler, Raphael) 111, 127
Садок (Saddock) 217
Салес Мејер, Франц (Sales-Meyer, Franz) 87, 98
Самојлов, Григорј Иванович (Samojlov, Grigorij / Самойлов, Григорий Иванович) 259, 264, 267, 269, 276, 327
Санди, Сузан (Sunday, Susanne) 217
Световски, Миодраг (Svetovski, Miodrag) 298, 301
Сдролија, Ставула (Sdrolia, Stavroula / Σδρολία, Σταυρούλα) 27, 43
Сегота, Ђурђица (Ségota, Dúrdica) 22, 23
Секулић, Милан (Sekulić, Milan) 263, 327
Селигман, Мартин (Seligman, Martin) 216, 226
Селик, Фелиз (Celik, Filiz) 219
Селманагић, Селман (Selmanagić, Selman) 259, 264, 276
Селџук Осман (Seljuk-Osman) 299
Сенуфије (Senuphios), монах 71
Сера, Ричард (Serra, Richard) 278, 284–286
Сервер, Асенсио (Cerver, Asensio) 286
Сергијевски, Димитрије 90
Силвер, Лари (Silver, Larry) 121, 122
Силвер, Стивен М. (Silver, Steven M.) 219
Симеон Полоцки 114
Симић Рајичић, Велика 189
Симић, Владимир 164, 322–323
Симић, Војислав (Simić, Vojislav) 261
Симић Лазар, Марта 79, 81, 82
Симић, Павле 127
Симић Рајичић, Перо 189
Сицербовски, Тадеуш (Syczerbowski, Tadeusz) 117
Сквер, Мајкл (Squire, Michael) 303
Скедрос, Џејмс (Skedros, James) 69
Смирнова, Енгелина (Smirnova, Engelina) 29
Смит, Џенет Шарлот (Smith, Janet Charlotte) 68
Снајдер, Џенет Е. (Snyder, Janet E.) 317
Снивели, Каролин С. (Snively, Carolyn S.) 69, 70
Солис, Виргил (Solis, Virgil) 33
Соловјев, Александар Васильевич (Solovjev, Aleksandar / Соловьёв, Александр Васильевич) 105
Сото де Мора, Едуардо (Souto de Moura, Eduardo) 280, 286
Софијанос, Димитриос (Sofianos, Dimitrios / Σοφιανος, Δημήτριος) 41
Софроније (Sophonios), патријарх 30
Спелц, Александер (Speltz, Alexander) 95
Спендијаров, А. А. (Спендиаров, А. А.) 233
Спијесе, Жан-Мишел (Spieser, Jean-Michel) 65
Срејћ, Данијел 234
Сретеновић, Ирена 234
Сретеновић, Станислав (Sretenović, Stanislav) 250
Стам, Март (Stam, Mart) 260
Стаменковић (Stamenković), трговац 207, 208
Станковић, Тодор 188
Шашевски, Валериј Владимирович (Шашевский, Валерий Владимирович) 232
Стевановић, Андра (Stevanović, Andra) 206, 207, 209, 213
Стефани, Масимо (Stefani, Massimo) 16, 17, 25
Стефанија, принцеза 148–150
Стефановић, Андра 235, 236
Стефановић Гологлавац, Теодор 125, 131
Стилијану, Андреас (Stylianou, Andreas) 41, 42
Стоилковић, Ратко 196, 198
Стојановић, Бранислав (Stojanović, Branislav) 263
Стојановић, Марко 326–327
Стојић (Stojić), златар 175
Стојић, пуковник 163
Стојковић, Миленко (Stojković, Milenko) 181, 182
Стојковић, Сретен 155, 156
Стошић, Љиљана 113, 118, 124
Стричевић, Ђорђе (Stričević, Đorđe) 68
Суворов, Александар (Suvorov, Alexander) 303
Сустијел, Жан (Soustiel, Jean) 54
Сфорца, Карло (Sforza, Carlo) 294
Schabaclje, Jan Philipsen 126
Sotero, Michelle 223
Stukenbrock, Christiane 44
Тавлакис, Јоанис (Tavlakis, Ioannis / Τζαβλακης, Ιωάννης) 32
Тадић, Гојко 235
Тадић, Драгомир (Tadić, Dragomir) 261
Талон, Ендру Џ. (Tallon, Andrew J.) 318
Тан, Мор (Than, Mór) 158, 159
Таназевић, Бранко (Tanazević, Branko) 210, 213
Таранушенко, Стефан 131
Татић, Рајко (Tatić, Rajko) 259, 264, 267, 268, 276
Таут, Бруно (Taut, Bruno) 261
Таут, Макс (Taut, Max) 261
Тафрали, Орест О. (Tafrali, Oreste O.) 34
Твртко (Tvrtko), краљ 303
Текелија, Сава 157
Текинер, Ајлин (Tekiner, Aylin) 291, 294–296, 298–301, 304, 305
Телеско, Вернер (Telesko, Werner) 141–143, 145, 150, 151
Тенецки, Стефан 118, 133
Теодора (Theodora), принцеза 70, 71
Теодосијевић, Мирјана (Teodosijević, Mirjana) 292
Теокарис, Силвестрос (Theocharis Silvestros / Θεοχάρης Σίλβεστρος) 31
Теохаридис, Плутархос Л. (Theocharidis, Ploutarchos L.) 53

- Терин, Реми (Terryn, Remi) **311–314**
 Тесенов, Хајнрих (Tessenow, Heinrich) 261
 Тижар, Лоренс (Tilliard, Laurence) 54
 Тил, Олджих (Tyl, Oldřich) 261, 273, 276
 Тимотијевић, Мирослав (Timotijević, Miroslav) **113–139**,
 171, 174, 176, 179, 182, 196, 302, 304
 Титус, Хари (Titus, Harry) 318
 Тицијан (Tizian) 121
 Тјери, Никол (Thierry, Nicolle) 31
 Тодић, Бранислав 77, 81, 83, 131
 Тодоровић, Јелена **324–325**
 Тодоровић, Радослав (Todorović, Radoslav) 262
 Томаш, Адријен (Thomasz, Adriaen) 33
 Тонђорђи, Ецио (Tongiorgi, Ezio) 52, 53, 55, 56
 Топер, Барбара (Töpfer, Barbara) 44
 Торак, Јозеф (Thorak, Josef) 296
 Торбаревих, Петар (Torbarević, Petar) 208
 Тошева, Снежана (Toševa, Snežana) 205, 232, 324
 Тракслер, Лоа П. (Traxler, Loa P.) 13
 Транквилион Ставровецки, Кирил (Транквилион-
 -Ставровецкий, Кирилл) 114, 115
 Тривица, Елени (Triviza, Eleni / Τριβιζα, Ελενη) 44
 Тријантафилопулос, Димитриос (Triantafyllopoulos,
 Dimitrios / Τριανταφυλλόπουλος, Δημήτριος) 33
 Трилинг, Џејмс (Trilling, James) 88
 Триплетин, Едвард (Tripletin, Edward) 318
 Трифуновић, Бошко 242, 245
 Трпковић, Бојана (Trpković, Bojana) 324
 Трумбул, Роберт (Trumbull, Robert) 219
 Тума, Хусеин А. (Tuma, Hussain A.) 216, 217, 223
 Турта, Анастасија (Tourta, Anastasia / Τουρτα, Αναστάσια)
 68, 71
 Tains, James R. 127

 Ћирић, Јасмина С. (Ćirić, Jasmina S.) **311–314**
 Ћирковић, Сима 78, 80
 Ћировић, Ирена (Ćirović, Irena) 174
 Ћоровић Љубинковић, Мирјана 100
 Ћук, З. 327
 Ћурчић, Слободан (Ćurčić, Slobodan) 51, 66, 67, 71

 Улрих, Антун (Ulrich, Antun) 259, 264, 276, 329
 Уновски, Данијел Л. (Unowsky, Daniel L.) 143
 Урошевић, Атанасије 187, 195
 Udphua, Suwimon 318

 Фабјан, Клаудија (Fabian, Claudia) 35, 36
 Фајн, Џон А. В. (Fine, John A. V.) 89
 Фантам, Елејн (Fantham, Elaine) 128
 Федотова, Марина А. 115
 Филип II, краљ 128
 Филиповић, Миленко С. 195

 Филон, Хелен (Philon, Helen) 53–55
 Филотеу, Г. (Philotheu, G.) 313
 Фишер 329
 Фишер, Теодор (Fischer, Theodor) 261
 Фишер Вестхаузер, Ула (Fischer-Westhauser, Ulla) 160
 Флавин, Дан (Flavin, Dan) 284, 286, 287
 Флекнер, Уве (Fleckner, Uwe) 142
 Флеминг, Алисон (Fleming, Alison) 117
 Фонер, Ерик (Foner, Eric) 219
 Фосијон, Анри (Focillon, Henry) 23
 Фотопулос, Дионисис (Fotopoulos, Dionissis / Φωτό-
 -πουλος, Διονύσης) 178
 Фрајфилд, Алис (Freifeld, Alice) 149, 158, 159
 Франкел, Виктор (Frankel, Viktor) 223, 224, 226
 Фрања Јосиф I (Franz Josef I), цар 141–148, 150–156,
 158–166, 170
 Фридберг, Дејвид (Freedberg, David) 122
 Фримо, Селин (Frémaux, Céline) 249, 251, 252
 Фројд, Сигмунд (Freud, Sigmund) 224
 Фролоу, Анатолиј (Frollow, Anatolii) 81, 82
 Фунтак, Фран 329
 Фустерис, Георгиос (Fousteris, Georgios / Φουστέρης,
 Γεώργιος) 27
 Фухс, Јозеф (Fuchs, Josef) 273, 276

 Хабзбурговци (Habsburg), династија **141–170**
 Хавиланд, Вилијем А. (Haviland, William A.) 14
 Хадид, Заха (Hadid, Zaha) 278
 Хан, Верена (Han, Verena) 182
 Ханак, Антон (Hanak, Anton) 296
 Хандграф, М. Ј. Ј. (Handgraaf, M. J. J.) 224
 Ханиш, Карл (Hanisch, Karl) 260
 Хант, Џ. П. Т. (Hunt, J. P. T.) 113
 Хас, Ангела (Hass, Angela) 119
 Хауенфелс, Терезија (Hauenfels, Theresia) 143, 152
 Хацидакис, Манолис (Chatzidakis, Manolis / Χατζηδάκης,
 Μανόλης) 30–32, 41, 44
 Хелмер, Едмунд фон (Helmer, Edmund von) 295
 Хендерсон, Џорџ (Henderson, George) 39
 Хенон, Кери (Hannon, Carrie) 114, 115
 Херард, Кристофер М. (Gerrard, Christopher M.) 52, 53
 Херес, Гералд (Heres, Gerald) 128
 Хилари Перез, Лилијан (Hilarie-Pérez, Liliane) 129
 Хинденбург, Паул фон (Hindenburg, Paul von) 295, 308
 Хискокоф, Најгел (Hiscockof, Nigel) 317
 Хјуџс, Линдзи (Hughes, Lindsey) 113
 Ходинот, Ралф Ф. (Hoddinott, Ralf F.) 63, 66
 Хоениг, Сидни Б. (Hoening, Sidney B.) 113
 Холум, Кенет (Holum, Kenneth G.) 62, 72
 Хорват, Лавослав (Horvat, Lavoslav) 259, 264, 267, 268,
 276, 329
 Хостетер, Вилијем (Hosteter, William) 51

- Хостетер, Вилијем Тејлор (Hostetter, William Taylor) 77, 79–82
- Хофстатер, Ханс (Hofstatter, Hans) 295
- Хубер, Вилф (Huber, Wilf) 120
- Хубер, Пол (Huber, Paul) 33–40
- Heusinger, Lutz 44
- Honnecourt, Villard de 317
- Huysmanns, Joris-Karl 41
- Цандир, Мартин 321
- Цвијић, Јован 88
- Цигарас, Георге (Tsigaras, George) 33, 34, 38
- Цилесен, Волфганг (Cillessen, Wolfgang) 155
- Цимпукис, Георге (Tsimpoukis, George) 29, 33–36, 38
- Циурис, Иоанис (Tsiouris, Ioannis / Τσιουρής, Ιωάννης) 27–50
- Црвенковић, Биљана 324–325
- Цурис, Константинос (Tsouris, Konstantinos / Τσουρήσ, Κωνσταντίνος) 52, 53, 55–57
- Cicchetti, D. 223
- Ciddi, Sinan 293
- Сое, William R. 14
- Чампрага, Стеван 157
- Чемерићи, Зоран С. 326–327
- Чипс Смит, Џефри (Chipps Smith, Jeffrey) 117
- Чорак, Жељка (Čorak, Željka) 267
- Чрчвард, Алберт (Churchward, Albert) 105
- Џад, Доналд (Judd, Donald) 284, 286, 288
- Џејкобс, Ендру С. (Jacobs, Andrew S.) 113, 114
- Џенет, Педро (Janet, Pedro) 216
- Џефрис, Мајкл (Jeffreys, Michael) 28
- Џинић, Рашид-бег 188
- Џојс, Хети (Joyce, Hetty) 122
- Џонсон, Елизабет (Johnson, Elisabeth) 120
- Џонсон, Марк Џ. (Johnson, Mark J.) 315
- Џорџ I (George the Fifth), краљ 303
- Џоунс, Овен (Jones, Owen) 87
- Џуле Бечура (Gyula Benczur) 159, 160
- Шавелзон, Данијел (Schávelzon, Daniel) 21
- Шавли, С. (Shavli, S.) 224
- Шаје, Жан (Challet, Jean) 106
- Шакман, Александер Џ. (Shackman, Alexander J.) 217
- Шакота, Мирјана (Šakota, Mirjana) 171, 172, 178, 179
- Шаренац, Данило 222
- Шарер, Роберт Џ. (Sharer, Robert J.) 13
- Шароун, Ханс (Scharoun, Hans) 261
- Шафарик, Јанко (Šafařík, Janko) 262
- Шево, Љиљана 130
- Шел, Марк (Schel, Marc) 119
- Шелмић, Лепосава 142
- Шенкер, Александер М. (Schenker, Alexander M.) 303
- Шербаум, Ана (Scherbaum, Anna) 118–120, 122
- Шефзик, Јирген (Schefzyk, Jürgen) 35, 36
- Шилер, Гертруд (Schiller, Gertrud) 114, 118
- Шипер, Роберт А. (Schipper, Robert A.) 119
- Шкаламера, Жељко (Škalamera, Željko) 232, 233, 324
- Шкарка, Рихард (Škarka, Rihard) 263
- Шмеман, Александар (Šmeman, Aleksandar) 176
- Шмид, Волфганг (Schmid, Wolfgang) 119
- Шмит, Фридрих фон 329
- Шнајдер, Карл (Schneider, Karl) 261
- Шоаф, Џејн В. А. (Shoaf, Jane V. A.) 122
- Шорске, Карл Е. (Šorske, Karl E.) 150
- Шортелоф, Елен (Shortellof, Ellen) 316
- Шох, Рајнер (Schoch, Rainer) 145
- Шпехар, Олга (Špehar, Olga) 61–76
- Штајнберг, Лео (Steinberg, Leo) 114–116, 120
- Штерић, Милица 242, 243, 247
- Штефанеску, Иоан (Ștefanescu, Ioan) 45
- Штросмајер, Јосип Јурај 329
- Шуваковић, Мишко (Šuvaković, Miško) 289
- Шукман, Кристијан (Schuckman, Christian) 126
- Шулер, Карол М. (Schuler, Carol M.) 120
- Шумахер, Фриц (Schumacher, Fritz) 261
- Шупут, Марица (Šuput, Marica) 51, 65, 88

Географски регистар

- Авсиро (Aveiro) 286
Авињон (Avignon) 54
Аграфа (Agrafa/Agrapha/Αγραφα) 29, 33
Агрилијас (Agrilias) 43
Адакале (Adakale) 181
Азија (Asia) 227
Аја Софија (Hagia Sophia) 316
Акапну (Акарнију), манастир 68
Албанија (Albania) 222
Алексинач 188
Амалфи (Amalfi) 313
Амстердам (Amsterdam) 125, 126
Анадолија (Anadolia) 298
Анкара (Ankara) 291, 293, 295–298, 304–306, 308
Анси (Annecy) 251
Анталија (Antalya) 304
Антверпен (Antwerpen) 116, 122–124
Аранђеловац (Arandjelovac) 99, 263
Арбанаси (Arbanassi) 29
Архајм (Arhajm) 281
Атина (Athens/Αθήνα) 27, 33
Атос / Света Гора (Mount Athos) 28, 29, 34–38, 41, 43, 44, 46, **51–60**
Аустралија (Australia) 294
Аустрија (Austria) 147, 294, 295, 319, 328
Аустро-Угарска (Austro-Hungary) 142, 146–148, 150, 152–158, 163–168, 173, 176, 319
Афјон (Афуон) 291, 296, 305, 306, 308
Африка (Africa) 70, 227
- Бабушница (Babušnica) 205, 213
Базел (Basel) 287
Базилика Сен Дени (Basilique Saint-Denis) 317
Бајина Башта 99, 101, 109
Балкан (Balkan) 89, 100, 187, 196, 215, 200
Балкан, централни (central Balkans) **61–76**
Балкански регион (Balkan Region) 223
Балканско полуострво (Balkan Peninsula) 61, 89
- Банат 156, 321
Барселона (Barcelona) 263
Баточина (Batočina) 251
Бачка 156, 321
Беговац 198
Бела црква каранска (White Church of Karan) 82
Бели Камен 195
Београд (Belgrade) 149, 150, 167, 175–177, 179, 180, 204, 206, 209, 210, 219, 221, 222, **231–234, 249–258**, 260–273, 279, 324–325
Берлин (Berlin) 204, 267
Беч (Vienna/Wien) 118, 144, 154–156, 162–164, 167, 174, 178, 181, 291, 295, 300, 308
Бистон (Beeston) 260
Боговађа, манастир 88
Богомила 192
Богородичина црква (Church of Theotokos), на Криту 54
Богородичина црква (Virgin's Church), у Градацу 83
Богородичина црква (Virgin Church), у Каленићу 81, 83, 84
Бољевићи 89
Босна 87, 88, 90, 91, 93, 95, 96, 98, 104, 141, 154
Босна и Херцеговина 90, 93, 142
Ботево (Botevo) 66
Брана 106
Братунац 91, 92
Брезна 91, 101, 103, 111
Брзан 111
Брусница 90, 106
Бугарска (Bulgaria) 61, 67
Бујаковићи 89, 93
Букурешт (Bucharest/București) 45
Бурса (Bursa) 304
- Вавилон (Babylon) 37
Валенсија (Valencia) 53, 54, 57, 62
Ваљево 94–96, 101, 109

- Варлаам (Monastery of Varlaam / Μονή Βαρλαάμ), ма-
 настир на Метеорима 29, 41
 Ватопед (Vatopedi / Μονή Βατοπεδίου), манастир на
 Светој Гори 53, 56, 57
 Велес 192
 Велика Британија (Great Britain) 292
 Велика Лавра (Great Lavra / Μονή Μεγίστης Λαύρας),
 манастир на Светој Гори 29
 Велики Метеор (Great Meteoron / Μεγάλο Μετέωρο),
 манастир 41
 Велико Градиште (Veliko Gradište) 177, 180
 Венеција (Venice/Venezia) 128, 277, 313
 Венецуела (Venezuela) 294
 Венчац (Venčac) 222
 Вид 234
 Видин (Vidin) 181
 Византија (Byzantium) 311, 313, 314
 Витина 189
 Владатон (Vlatadon), манастир 53–55, 57
 Војводина 147, 156, 319–321, 328
 Врање (Vranje) 179, 188
 Вршац 321
 Вујан, манастир 175
 Вуковар (Vukovar) 261
- Галатас (Galatas/Γαλατάς) 33
 Галипоље 232
 Галичник 187–189, 207
 Гацко 102
 Гватемала (Guatemala) 13–16, 20, 21
 Герископу (Geroskipou/Γεροσκήπου) 312
 Гњилане 187–189, 195, 201
 Говора (Govora), манастир 45
 Голубац (Golubac) 175
 Горња Добриња (Gornja Dobrinja) 175
 Горња Згошћа 91
 Горња Морава, река 195
 Горња Трепча (Gornja Treпча) 175
 Горњи Милановац (Gornji Milanovac) 92, 101, 103, 106,
 205, 213
 Горњи Радијевићи 92, 93
 Градац (Gradac), манастир 82, 83, 86
 Грачаница (Gračanica), манастир 81–83
 Грујичићи 89
 Грчка (Greece/Ελλάδα) 27, 29, 42, 44, 54–57, 60, 292,
 295, 314
- Дабробосанска митрополија 154
 Даль 131
 Данска (Denmark) 276
 Дарданија (Dardania) 62
 Даросава 99
- Двојна монархија вид. Аустро-Угарска
 Дебац 195
 Делиград (Deligrad) 181
 Десау (Dessau) 266, 276
 Дечани (Dečani), манастир 81
 Дивша, манастир 125, 131
 Дилиу (Dilou), манастир 42
 Дионисијат (Dionysiou Monastery / Μονή Διονυσίου),
 манастир на Светој Гори 27–29, 34, 35, 37, 41, 46
 Дипкарпаз (Dipkarvas) 304
 Добротин 90, 198
 Домијана (Domiana Monastery), манастир у Еврита-
 нији 29
 Доња Каменица (Donja Kamenica) 78
 Доњи Југовићи 102
 Доњи Милановац (Donji Milanovac) 181, 182
 Дохијар (Dochiariou Monastery / Μονή Δοχειαρείου),
 манастир на Светој Гори 34, 35, 37
 Драганац, манастир 186
 Дракотрипа (Drakotrypa/Δρακότρυπα) 42
 Дрина, река 89
 Дуб 91, 99–102, 109
 Дуро (Douro), река 279, 280
 Думплуинар (Dumlupinar) 298
 Дунав, река 156
- Ђенова (Genova) 313
 Ђурђевац 90
- Евританија (Evrytania/Ευρυτανία) 29
 Евроазија (Euro-Asia) 318
 Европа (Europe) 87, 108, 145, 158, 204, 227, 249, 260,
 270, 283, 315, 318, 319
 Еврос (Evros/Έβρος), река 43
 Египат (Egypt) 294
 Ел Петен (El Petén) 14
 Еласона (Elassona/Ελασσόνα) 29
 Енглеска (England) 260, 287, 288, 315
 Епископи (Episkopi) 53
 Ерзурум (Erzurum) 298
- Женева (Genève) 160
- Забрежје (Zabrežje) 205, 213
 Загреб (Zagreb) 152, 153, 261, 264, 266–268, 276,
328–329
 Зајечар (Zaječar) 188, 205, 213
 Закинтос (Zakynthos/Ζάκυνθος) 31
 Западна Европа (Western Europe) 315
 Зворник (Zvornik) 90, 263
 Земун (Zemun) 125, 182, 263
 Злин (Zlín) 260

- Ибар (Ibar), река 222
Иберијско полуострво (Iberian peninsula) 52, 54, 60
Иванковац (Ivanovac) 181
Измир (Izmir) 40, 304
Израел (Israel) 294
Ираклион (Herakleion/Ηράκλειο) 55
Истанбул (Istanbul) 30, 32, 62, 63, 65, 66, 68, 78, 81, 187, 188, 291, 296, 298, 313, 316
Италија (Italy) 60, 121, 292, 294, 285, 313, 315, 329
- Јагодина (Jagodina) 222, 263
Јалта (Јлта) 233
Јарменовци 104–106, 109
Јерменско краљевство Киликија (The Armenian Kingdom of Cilicia) 313
Јерусалим (Jerusalem) 39, 63, 70, 312, 313
Јонска острва (Ionian Islands / Ιόνια νησιά) 43
Југославија (Yugoslavia) 233, 245, 247, 250, 261
Јужна Угарска 142, 143, 156
Јустинијана Прва (Iustiniana Prima) 61–63, 69, 70, 75
- Кајсери (Kayzeri) 304
Какањ 91
Какопетрија (Kakopetria) 313
Каленић (Kalenić), манастир 78, 79, 81–86
Калиманешти (Călimănești) 34
Камбре (Cambrai) 317
Капесово (Karpesovo/Καπέσοβο) 44
Капетанијана (Karpetaniana) 54, 55
Каравас (Karavas) 313
Карадак(г) 195
Каракал (Karakalou Monastery / Μονή Καρακάλλου), манастир на Светој Гори 29, 35
Кардица (Karditsa/Καρδίτσα) 25
Карловачка митрополија (Karlovcı Diocese) 111, 113, 117, 124, 130, 131, 133, 139, 323
Касторија (Kastoria/Καστοριά) 42
Катафиги (Katafygi/Καταφύγι) 27
Келн (Köln) 130
Кефалонија (Cephalonia/Κεφαλονιά) 43
Кијев (Київ) 130
Кијевска митрополија 120, 130
Кипар (Сургуs/Κύπρος) 311, 313, 314
Кладово (Kladovo) 181
Клотијевац 90
Кнежевина Србија 155
Кобишница (Kobišnica) 175
Конија (Konya) 291, 296, 299, 300, 308
Константинополь (Constantinople) вид. Истанбул
Косјерић 101
Косово (Kosovo) 182
Косово и Метохија 198
- Косовско Поморавље 195
Костајница 124, 125, 131, 133
Крагујевац (Kragujevac) 179, 182, 195, 204, 205, 213, 222
Крајина (Kraјina) 181, 182
Краљева црква (King's Church) 83
Краљевина Југославија (Kingdom of Yugoslavia) 167, 249, 250, 257, **259–276**
Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца (Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes) 250, 260
Краљевина Србија (Kingdom of Serbia) 149, 155, 156, 167, 203, 209
Краљево (Kraljevo) 222
Кремна 90
Криваја, манастир 92
Крим (Крым) 233
Крит (Crete/Κρήτη) 54–56
Крњево 104, 109
Крстина 106
Крупань 90
Крушевац (Kruševac) 201, 213
Крушедол, манастир 118, 133
Крф (Corfu/Κέρκυρα) 32, 44
Ксенофонт (Xenophontos Monastery / Μονή Ξενοφώντος), манастир на Светој Гори 35, 37
Ксиропотам (Xeropotamou Monastery / Ιερά Μονή Ξηροποτάμου), манастир на Светој Гори 29, 33, 34, 38
Куманово 195
Куртеа де Арђеш (Curtea de Argeş) 34
Куцовендис (Koutsovendis/Κουτσοβέντης) 313
Кучевиште (Kučevište) 82
- Лагудера (Lagoudera) 313
Лазаревац (Lazarevac) 222
Ламбуса (Lambousa) 313
Лапаштица, река 196
Лапитос (Lapithos) 312
Лапово 109
Ларнака (Larnaca/Λάρνακα) 312
Латому (Latomou/Λατόμων), манастир 68, 71, 76
Лебане (Lebane) 61, 62, 75
Левант (Levant) 313
Лефки (Lefki/Λεύκη) 29
Лион (Lyon) 54
Липеновић 10
Литранкоми (Lythrankomi) 312
Ловћен 234
Лондон (London) 250, 287, 288, 315
Лувен (Luven) 116
Лугош (Lugoј) 60
- Љубљана (Ljubljana) 261, 264
Љутовница 98, 103

- Македонија 188
 Мала Ремета, манастир 131
 Малајница (Malajnica) 181
 Малта (Malta) 232
 Манасија (Manasija), манастир 51
 Манастир Светог Тројства у Дракотрипи (Holy Trinity) 42
 Мантова (Mantua) 44
 Мармарис (Marmaris) 304
 Марсељ (Marseilles) 281
 Матеич (Mateič), манастир 81, 82
 Меглен (Μογλενά) 196
 Медитеран (Mediterranean) 60, 318
 Медитеранско море (Mediterranean Sea) 298
 Мексико (México) 14, 20, 24, 294
 Мексико Сити (Mexico City) 284, 285
 Метеори (Metēora/Μετέωρα) 29, 41
 Милано (Milan) 65, 66, 69, 263
 Миличиница 94–99, 101, 109
 Минхен (Munich) 279
 Михајловац (Mihajlovac), црква 174
 Мичиген (Michigan) 317
 Мишар (Mišar) 181
 Младеновац (Mladenovac) 221, 222
 Мокра гора (Mokra Gora) 90, 222
 Мокрин 133
 Морава, река 88
 Морфу (Μορφου/Μόρφου) 313
 Москва (Moscow) 114, 115, 117, 179, 266
 Московска архиепископија (Archbishopric of Moscow) 29
 Московска губернија 233
 Московска патријаршија 117, 120, 130

 Наксос (Naxos/Νάξος) 53
 Нант (Nantes) 288
 Напуљ (Naple/Napoli) 44
 Наталинци 104, 105, 109
 Неготин (Negotin) 175, 177, 181
 Немачка (Germany) 204, 266, 270, 279, 285, 294, 328
 Никозија (Nicosia/Λευκωσία) 311, 312
 Ниш (Niš) 205, 213, **326–327**
 Нови Зеланд (New Zealand) 294
 Нови Пазар 187
 Нови Сад (Novi Sad) 150, 155, 263, **319–321, 322–323**
 Норвешка (Norway) 281, 283
 Нотингхамшир (Nottinghamshire) 260
 Нотр Дам (Notre Dame) 249, 250, 318

 Њујорк (New York) 210, 312, 315

 Озрен, манастир 88
 Оклетач 90

 Оплепац 234
 Оправдићи 89
 Оријент (Orient) 312
 Орловат 117
 Осат 87, 90, 91, 93, 99, 101, 106, 109
 Осипаоница (Osipaonica) 179, 180
 Осло (Oslo) 281, 283
 Османско царство 196, 198
 Охрид (Ochrid) 81–83, 86

 Павловац 102, 104–106, 109
 Палермо (Palermo) 54
 Палестина (Palestine) 311, 312
 Панагија (Panaghia/Παναγία), манастир у Грчкој 43
 Панагија Ангелоктистос (Panaghia Angeloktistos), црква на Кипру 312
 Панонија (Pannonia) 69
 Панонска низија 158
 Пантократор (Pantokratoros Monastery / Μονή Παντοκράτορος), манастир на Светој Гори 33
 Папраћа, манастир 88
 Париз (Paris) 206, 213, 249–251, 257, 260, 278, 288, 303, **311–314, 318**
 Пасичина Градина 106
 Пасјане **187–202**
 Патмос (Patmos/Πάτμος) 44
 Пафос (Paphos/Πάφος) 312
 Пелендри (Pelendri/Πελένδρι) 81, 313
 Перистерона (Peristerona/Περιστέρωνα) 312
 Перућац 90
 Петковица (Petkovica), манастир 175, 176, 178, 179
 Петра, манастир (Petra's Monastery / Θεοτόκου Πέτρας) **31–54**
 Петроварадин **319–321**
 Пећка патријаршија (Patriarchate of Peć) **77–86, 130**
 Пешта (Pest) 146, 147, 151, 156, 158, 159, 162, 164
 Пиза (Pisa) 54, 55, 313
 Пијемонт (Piemonte) 145
 Подгорица (Podgorica) 263
 Подриње 90
 Подунавска област 242
 Пожаревац (Požarevac) 155, 204
 Пожун 319
 Познаноивићи 89
 Полошко (Pološko), манастир 78
 Полумир (Polumir) 222
 Поповићи 93
 Пореч вид. Доњи Милановац
 Порто (Porto) 279, 280
 Португал (Portugal) 280, 286
 Праг (Prague/Praze/Praha) 165, 261, 273
 Преображењска црква у Пасјану 187

- Прилипац (Prilipac) 179
Приморје 328
Приштина 188
- Раваница (Ravanica), манастир 51
Равена (Ravenna) 72
Радаљевац 96
Радијевићи 93
Радујевац (Radujevac) 176
Рајац (Rajac), манастир 176, 222
Раковица (Rakovica), манастир 175
Растиште 90
Рача, манастир 88
Рашко-призренска епархија 187, 188
Рековац (Rekovac) 205, 213
Република Хрватска 329
Рим (Rome) 44, 54, 55, 63, 128, 316
Римско царство (Roman Empire) 311
Родос (Rhodes/Ρόδος) 33, 34, 36, 38, 53
Роттердам (Rotterdam) 260, 266
Рочестер (Rochester) 317
Ружирс (Rougiers) 54
Румунија (Romania) 294
Русија (Russia/Россия) 173, 325
- Саборна црква Светих арханђела Михаила и Гаврила у Костајници 124, 133
Саборна црква Светог Николе у Сремским Карловцима 111–113, 128, 129, 131–133, 139
Саборна црква у Београду (Cathedral Church in Belgrade) 176, 179, 180
Саборна црква у Врању (Cathedral Church in Vranje) 179
Саборна црква у Неготину (Cathedral Church in Negotin) 175, 177
Сава (Sava), река 156, 260, 263
Савина, манастир 143
Сакарија (Sakarya), река 297, 298
Салаш (Salaš) 176
Самарина (Samarina/Σαμαρίνα) 44
Самсун (Samsun) 291, 296, 300–305, 308
Сан Бартоло (San Bartolo) 13, 14, 16–20
Санкт Петербург (St. Petersburg / Санкт-Петербург) 303
Санта Марија ди Пједигрота (Santa Maria di Piedigrotta / La chiesa di Santa Maria di Piedigrotta), црква у Напуљу 44
Санта Марија Новела (Basilica Santa Maria Novella), црква у Пизи 54
Сарајбурн (Sarajburnu) 299
Сарајево (Sarajevo) 131, 142, 261
Сараоци (Saraoci) 222
- Света Гора вид. Атос
Света земља (Holy Land) 312, 313
Света Марија Велика (Santa Maria Maggiore / Basilica di Santa Maria Maggiore), црква у Риму 54, 55
Свети Атанасије (Monastery of St. Athanasios), манастир код Еласоне 29
Свети Епифаније Саламински (Basilica of St. Epiphanius of Salamis), базилика на Пафосу 313
Свети Јован Латерански (San Giovanni in Laterano), црква у Риму 119
Свети Јован Хризостом (monastery of Saint John Chrysostome), манастир у Куцовендису 313
Свети Никола Дабарски (St. Nicolas of Dabar), манастир 82
Свето римско царство немачког народа 322
Северна Америка (North America) 227
Сеча Река 91, 99, 101, 102, 103, 109
Сијаринска бања (Sijarinska banja) 66
Сикстинска капела (Sistine Chapel) 44
Сионска гора (Сион / Mount Zion) 35
Сирија (Syria) 312
Сирмијум (Sirmium) вид. Сремска Митровица
Сједињене Америчке Државе (United States of America / USA) 294, 315
Скопље (Скорје/Скопје) 233, 261
Славонија 133
Слатина 196
Слатински Дреновац 125, 131, 133
Смедерево (Smederevo) 222, 231–233, 235, 238–242, 244, 247
Смиљевићи (Smiljevići) 179
Солун (Thessaloniki/Θεσσαλονίκη) 53–55, 57, 61, 62, 67–72, 75
Сомбор 164
Спилија (Spilia/Σπιλια) 29, 33, 34
Србија (Serbia) 51, 62, 66, 87–110, 154, 156, 168, 181, 204, 205, 209–214, 232, 234, 250, 256, 257, 263, 270, 325, 328, 329
Сребреница 106
Средоземље вид. Медитеран
Срем 133, 156, 321
Сремска епархија 131
Сремска Митровица (Sremska Mitrovica) 69, 70, 222
Сремски Карловци 111–113, 125, 128, 129, 131–133, 139, 145, 321
Српски Ковин 130
Српско Војводство 146, 155
СССР (Soviet Union) 294
Станатовићи 93
Стара црква у Неготину (Old Church in Negotin) 177
Стара црква у Поречу (Old Church in Poreč) 181
Стара црква у Сарајеву 131

- Старо Нагоричино (Staro Nagoričino) 81–83
 Степање 90, 92
 Стокхолм (Stockholm) 282, 283
 Стружине 195
 Студеница (Studenica), манастир 178
 Сувобор (Suvobor) 222
 Сурдулица (Surdulica) 179
 Сушица (Sušica) 82
- Таково 91, 94, 96–99, 101, 103, 109
 Темишвар (Timișoara) 323
 Тесалија (Thessaly/Θεσσαλία) 44
 Тијање (Tijanje) 174
 Тикал (Tikal) 13, 14, 18, 19, 23, 24
 Топчидерска црква у Београду (Topčider Church in Belgrade) 177
 Трикомо (Trikomo/Τρίκομο) 313
 Тузла (Tuzla) 263
 Турска (Turkey/Türkiye) 292, 294, 295, 303
 Турска Република (Turkish Republic / Türkiye Cumhuriyeti) 291, 292, 294, 295, 298, 308
- Угарска 146, 151, 152, 156, 158–164, 319
 Ужице (Užice) 99, 178
 Уједињено Краљевство Велике Британије (United Kingdom of Great Britain) 315
 Улус (Ulus) 296, 303, 306, 308
- Факовићи 89
 Фарнхам (Farnham) 315–318
 Фатих, џамија у Истанбулу (Fatih Camii) 66
 Фекап (Fécamp) 25
 Филотеј (Filotheou Monastery / Μονή Φιλοθέου), манастир на Светој Гори 29, 38
 Flers 249
 Француска (France) 249, 251, 256, 257, 286, 288, 295, 311, 314, 317
 Француска република (French Republic / République Française) 250
 Фрушка гора 323
- Хабзбуршка монархија/царство 141, 143, 144, 167, 320, 323
 Хавајска острва (Hawaiians Islands) 223
 Херцеговина 96, 106
 Хиландар (Chilandar/Hilandari), манастир 51–60, 81, 82
 Хоњатино (Хонятино) 233
 Хора (Chora), у Цариграду 78, 81
 Хрватска 142, 328
 Хрисополитиса (Chrysopolitissa), црква на Пафосу 312
- Цариград вид. Истанбул
 Царицани (Tsaritsani/Τσαριτσάνη) 29
- Царичин град (Caričin grad) 61–76
 Цезареја (Caesarea) 313
 Цетиње 150, 233, 234
 Црква Аракиотиса (Church of Arakiotissa) 313
 Црква Богородице Госпе (Church Virgin Phorbiotissa at Asinou), на Криту 313
 Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији (Church of the Virgin Hodegetria in the Patriarchate of Peć) 77–86
 Црква Богородице Перивлепте у Охриду (Virgin Peribleptos in Ohrid) 81–83, 85
 Црква Ваведења Богородице у Орловату 117
 Црква Ваведења Богородице у Сремским Карловцима 125, 134
 Црква Оснос Давид (Church of Hosios David), у Солуну 67, 68, 70–72, 75, 76
 Црква Пресвете Богородице (Church of the Panaghia ton Xenon), на Крфу 32, 44
 Црква Рођења Христовог (Church of the Nativity of Christ), у Арбанасима 29
 Црква Ружица на Калемегдану 234
 Црква Свете Параскеве (Churches as St. Parasceve), на Кипру 312
 Црква Свете Петке (Church of Saint Petka), у Смиљевићима 179
 Црква Свете Софије (Church of St. Sophia), у Солуну 68
 Црква Светих апостола (Church of the Holy Apostles), у Милану 66
 Црква Светих апостола (Church of the Holy Apostles), у Цариграду 65, 66
 Црква Светих Њирила и Методија (Church of Saint Ćirilo and Metodije), у Београду 250
 Црква Светог арханђела Гаврила (Church of Saint Archangel Gabriel), у Великом Градишту 177, 180
 Црква Светог архистратига Михаила у Мокрину 135
 Црква Светог Бава 124
 Црква Светог великомученика Георгија (Church of the Holy Martyr George), у Сурдулици 179
 Црква Светог војвода (Church of the Holy Voivodes), у Калиманештију 34
 Црква Светог Георгија на Опленцу 234
 Црква Светог Георгија у Смедереву 240
 Црква Светог Герасима (Church of St. Gerasimos), на Кефалонији 43
 Црква Светог Димитрија и Доменика (Church of St. Demetrius at Domeniko), у Еласони 29
 Црква Светог Димитрија (Church of St. Demetrius), у Солуну 69
 Црква Светог Ђорђа (Church of St. George at), на Криту 29
 Црква Светог крста (Holy Cross), на Криту 81
 Црква Светог Лазара (Church of Saint Lazarus / Ιερός Ναός Αγίου Λαζάρου), у Ларнаки 312

Црква Светог Николе, у Земуну 125
Црква Светог Николе (Church of St. Nicholas Kyritzi),
у Касторији 42
Црква Светог Николе (Church of St. Nicholas), у Руму-
нији 34
Црква Светог Николе од Крова (Church of Saint-Nicolas-
-du-Toit / Αγίος Νικόλαος της Στέγης), на Кипру 313
Црква Светог Петра (St. Peter / Basilica di San Pietro),
у Риму 316
Црква Светог Саве, у Бечу 163
Црква у Голупцу (Church in Golubac) 175
Црква у Горњој Трепчи (Church in Gornja Treпча) 175
Црква у Кобишници (Church in Kobišnica) 175
Црква у Осипоници (Church in Osipaonica) 179, 180
Црква у Прилипцу (Church in Prilipac) 179
Црква у Радујевцу (Church in Radujevac) 176
Црква у Рајцу (Church in Rajac) 176
Црква у Салашу (Church in Salaš) 176
Црква у Тијању (Church in Tijaње) 174
Црква у Ужицу (Church in Užice) 178
Црква Узнесења Блажене Дјевице Марије (Church of
Assumption of Blessed Virgin Mary), у Београду **249–
258**
Црква Успења Богородице (Church of the Dormition of
the Virgin), на Кипру 53

Црква Успења Богородице, у Српском Ковину 130
Црква Успења Богородичиног, у Чакову 117
Црква Успења Пресвете Богородице (Church of the
Dormition of the Theotokos), на Родосу 33, 34, 36, 38
Црквиште (Crkvište) 66
Црна Гора 93, 142
Црно море (Black Sea) 300, 301
Чаково 117
Чачак (Čačak) 205, 213
Чехословачка (Czechoslovakia) 273
Чешка (The Czech Republic) 151
Чиле (República de Chile) 294
Чокешина, манастир 88
Чолаковићи 93
Шабач (Šabac) 222, 263
Швајцарска (Switzerland, Switzerland) 287
Шведска (Sweden) 282, 283
Шпанија (Spain) 128
Штубик (Štubik) 181
Шумадија (Šumadija) 222

Регистре сачинила
Таијана Пивнички Дринић

Упутство за ауторе Зборник Матице српске за ликовне уметности

Редакција Зборника Матице српске за ликовне уметности прима оригиналне радове за рубрику ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ и рубрику ПРИКАЗЕ.

Радови који су већ објављени или су послати за објављивање у други часопис не могу бити прихваћени.

Објављују се и радови писани на страним језицима. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Сваки аутор из наше земље, уколико жели да му се рад објави на енглеском језику, мора сам да се побрине за квалитетан превод. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Напомене (фусноте) се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима (на пример научној грађи, приручницима) итд., али не могу бити замена за цитирану литературу.

Фусноте дати у изворном облику.

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора.

Комплетно упутство *Библиографска њареније* и *Цитирана лијерајтура* су у прилогу.

Све радове слати у електронској верзији на дискети, ЦД-у или електронском поштом а истовремено и штампани примерак на адресу Уредништва:

Марта Тишма, Зборник Матице српске за ликовне уметности, Матица српска; 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1

Е-mail: mtisma@maticasprska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

Сви радови било да су из наше земље или иностранства треба да су написани у Microsoft Word (doc. или gtf) формату, оптималне дужине (укључујући сажетак на српском и резиме на енглеском, кључне речи, слике, табеле, цртеже и друге прилоге) од једног ауторског табака (до 4000 речи);

Врста слова Times New Roman; проред 1,5; величина слова (фонт): 12.

Раду приложити и сажетак до 10 редака на српском и резиме на енглеском (може и на српском па ће га редакција превести) или једном од распрострањених језика на око пола куцане стране текста, са четири до шест кључних речи у прореду 1 величине, величина слова 10.

Страна имена у раду писати онако како се изговарају, стим што се при првом навођењу у загради име даје изворно.

Илустративни прилози уз радове (фотографије, цртежи, табеле,...) објављују се црно-бели са називом прилога. Аутор треба да означи место прилога у тексту.

Све илустрације приложити у електронској форми на ЦД-у квалитетно снимљене, резолуција 300 тачака.

Списак свих илустрација приложити уз рад.

Све радове оцењују два рецензента, а по потреби и више.

Када рукопис буде прихваћен, аутор ће бити обавештен о приближном времену објављивања.

Сваки аутор добија примерак одштампаног зборника.

Аутор треба уз сваки послати рад да наведе своје име и презиме, научно звање, институцију у којој је запослен и њено седиште, своју адресу становања, електронску адресу и бројеве телефона. Рукописи се не враћају аутору.

Библиографска њарентеза

Библиографска парентеза, као уметнута скраћеница у тексту која упућује на потпуни библиографски податак о делу које се цитира, наведен на крају рада, састоји се од отворене заграде, презимена аутора (малим верзалом), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде. Презиме аутора наводи се у изворном облику и писму. На пример:

(Ивић 1986: 128) за библиографску јединицу: Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више суседних страница истог рада, дају се цифре које се односе на прву и последњу страницу која се цитира, а између њих ставља се црта, на пример:

(Ивић 1986: 128–130) за библиографску јединицу: Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду, одвајају се запетом, на пример:

(Ивић 1986: 128, 130) за библиографску јединицу: Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати на језик на коме је написан основни текст рада, на пример Џ. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.

(MURPHY 1974: 95) за библиографску јединицу: MURPHY, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у текстуалној библиографској напомени потребно је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој се библиографској одредници из коначног списка литературе ради, на пример (MURPHY 1974a: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у уметнутој библиографској напомени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(Ивић, Клајн и др. 2007) за библиографску јединицу: Ивић, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. *Српски језички њриручник*. – 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напомени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сачио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (Белић 1958; Стевановић 1968).

Ако је у тексту, услед немогућности да се користи примарни извор, преузет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: према:

„Усменост“ и „народност“ бугарштина Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7)...

Цитирана литература

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана литература*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абecedном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за два словна места (висећи параграф). Све цитиране референце наведене у оригиналу на ћирилици, руском, бугарском, грчком или арапском језику, обавезно треба у наставку у загради да буду приказане и у латинском алфабету (преведене на енглески језик). Ти подаци су углавном доступни у резимеима тих радова.

Цитирана литература наводи се према стандарду за цитирање Матице српске (МСЦ):

Монографска публикација:

ПРЕЗИМЕ, име аутора и име и презиме другог аутора. *Наслов књиџе*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Белић, Александар. *О језичкој њприроди и језичком развијку: линџвиситичка исџијивања*. Књ. 1. – 2. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О срџском џијтању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Монографска публикација са корпоративним аутором:

Комисија, асоцијација, организација, уз коју на насловној страни није наведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

Београдска филхармонија. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

Анонимна дела:

Дела за која се не може установити аутор препознају се по своме наслову.

Бугарштите. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Зборник радова са конференције:

ПАНТИЋ, Мирослав (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у исџорији, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

Монографска публикација са више издавача:

ПАЛИБРК-СУКИЋ, НЕСИБА. *Руске избеџлице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсењева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

ЂОРЂЕВИЋ, ЉУБИЦА. *Библиоџрафија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

Фототипско издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

СОЛАРИЋ, ПАВЛЕ. *Поминак књижевски*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натосевић“, 2003.

Секундарно ауторство:

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача.

ПРЕЗИМЕ, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

РАДОВАНОВИЋ, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, 1996.

ЈОВАНОВИЋ, Слободан (ур.). *Народна библиотеџека Крушевца*. Крушевац: Народна библиотека Крушевца, 1977.

Рукопис:

ПРЕЗИМЕ, име. *Наслов рукописа* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име).

Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.

Пример:

НИКОЛИЋ, Јован. *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–36), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Прилог у серијској публикацији:

Прилог у часопису:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.“ *Наслов часописа* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

РИБНИКАР, Јара. „Нова стара прича.“ *Летопис Мајице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилог у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

КЉАКИЋ, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Полијика* 21. 12. 2004: 5.

Монографска публикација доступна on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*.
<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

Прилог у серијској публикацији доступан on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов њериодичне њубликације* Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

TOIT, A. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.“ *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21.02.2000.

Прилог у енциклопедији доступан on-line:

„Назив одреднице.“ *Наслов енциклопедије*. <адреса са интернета> Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.“ *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15.12.2008.

Instructions to Authors

Matica srpska Proceedings for Fine Arts

The editorial board of Matica Srpska Proceedings for Fine Arts receives original papers for the section ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS and the section REVIEWS.

Papers that have already been published or submitted for publication in other journal will not be accepted.

Papers written in foreign languages are also accepted. The language must be correct in terms of grammar and style.

Every author from this country who wants to publish a paper in the English language must provide a high-quality translation. The language must be correct in terms of grammar and style.

Notes (footnotes) are given at the bottom of the page where the commented text is. They can contain minor details, additional explanations, indications of used sources (e.g. scientific publications, reference books) and the like, but they cannot be the substitute for cited references.

Footnotes should be given in their original form.

First name and last name of a cited author should be given in the footnotes.

Complete instructions for *Bibliographic parenthesis* and *Cited references* are in the text below.

All papers should be submitted electronically on CD or via e-mail, but also a printed copy should be sent to the Editorial office at the following address:

Marta Tišma, Matica Srpska Proceedings for Fine Arts, Matica Srpska

21000 Novi Sad

1 Matica Srpska Street

e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs

A paper in Serbian language should be written in Cyrillic script.

All papers, whether domestic or foreign, should be written in Microsoft Word (.doc or .rtf format), with maximum length (including summary in Serbian and abstract in English, keywords, figures, tables, drawings and other contributions) of an author's sheet (up to 4000 words).

Font type Times New Roman; 1.5 line spacing; font size 12.

Apart from the main text the paper should contain a summary in Serbian up to 10 lines and abstract in English (it can also be in Serbian and the Editorial office will translate it) or in one of the major languages, the length of about half typed page, with four to six keywords, line spacing 1 and font size 10.

Foreign names in the paper should be written in phonetic form, but when first mentioned there should be given their ethimological form in parentheses.

Illustrations in the paper (photos, drawings, tables, etc.) are published in black and white with the description. The author should mark the place of illustrations in the text.

All illustrations should be of high-quality (resolution of 300 dots) and submitted electronically on a CD.

List of all illustrations should accompany the paper.

All papers are reviewed by two and, if necessary, more reviewers.

When a manuscript is accepted, the author will be informed of the approximate time of publication.

Each author will receive a printed copy of the Proceedings.

Author's first and last name, scientific degree, institutional affiliation and mailing address, home address, email address, and phone numbers should be indicated for all authors on each paper.

Manuscript will not be returned to the author.

Bibliographic parenthesis

Bibliographic parenthesis, as an inserted abbreviation in the text that refers to the full bibliographic description of a cited work, is listed at the end of the paper and consists of an open parenthesis, author's last name (small caps), publication year of the cited paper, number of the page from which citations are taken and closing parenthesis. The author's last name is given in the original form and alphabeth. For example:

(ИВИЋ 1986: 128) for bibliographic reference: ИВИЋ, Павле. Српски народ и његов језик. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

When citing from several adjacent pages of the same paper, the numbers of the first and the last cited page with a dash between them should be given. For example:

(ИВИЋ 1986: 128–130) for bibliographic reference: ИВИЋ, Павле. Српски народ и његов језик. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

When citing multiple non-adjacent pages of the same paper, the figures relating to the pages in the cited paper, separated by a comma, should be given. For example:

(ИВИЋ 1986: 128, 130) for bibliographic reference: ИВИЋ, Павле. Српски народ и његов језик. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

For a foreign author outside the parenthesis last name should be transcribed in the language in which the main text is written, for example Ц. Марфи for James J. Murphy, but within the parenthesis last name should be given in its original form and alphabeth. For example:

(MURPHY 1974: 95) for bibliographic reference: MURPHY, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.

When in the paper are cited several studies that an author published in the same year, mark the publishing year in the bibliographic note with the appropriate letter a, b, c, etc., both in the text and in the reference list, for example (MURPHY 1974a: 12).

If a bibliographic reference has multiple authors, in the bibliographic parenthesis should be given last names of the first two authors followed by *et al.*:

(ИВИЋ, КЛАЈН et al. 2007) for bibliographic reference: ИВИЋ, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. *Српски језички њручник*. 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.

If it is clear from the context which author is cited or paraphrased, it is not necessary to give the author's name in the bibliographic note. For instance:

According to Murphy's research (1974: 207), the first preserved treatise in this field was made by a Benedictine monk Alberico from Montecassino in the second half of the XI century.

If in the parenthesis are referred to works of two or more authors, every subsequent work should be separated with a semicolon, for example (БЕЛИЋ 1958; СТЕВАНОВИЋ 1968).

If the primary source is unavailable, the data about the secondary source in the parenthesis need to be accompanied by the words *according to*.

“Oral” and “national” features of the bugařtica Nenad Ljubinković associated with the adjustemnet to the environment (according to КИЛИБАРДА 1979: 7) ...

Cited references

Cited references are given in a separate section titled *Cited references*. In this section, the short bibliographic parentheses from the text are solved. Bibliographic references are listed alphabetically, according to Cyrillic or Latin script, giving last name of the first or the only author as it is listed in parenthesis in the text. Last name of the first or the only author of papers published in Cyrillic script is given first, and then follows the alphabetical list of last name of the first or the only author of papers published in Latin script. If the description of bibliographic reference includes several rows, all rows except the first are indented two characters to the right (hanging paragraph). All cited references listed in the original in Cyrillic script, Russian, Bulgarian, Greek or Arabic language, should be followed by Latin script version in brackets (translated into English). Those data are generally available in the abstracts of these works.

Cited literature is given according to the Matica Srpska citation style (MSC):

Monographs:

Last name, first name of the first author and last name, first name the second author. *Book title*. Information about the name of a translator, compiler, or any other type of authorship. Information about the edition or the number of volumes. Publication place: publisher, year of publication.

Example:

БЕЛИЋ, Александар. *О језичкој њрироди и језичком развнјуку: лингвистичка испијивања*. Књ. 1. – 2. Београд: Нолит, 1958.

МИЛЕТИЋ, Светозар. *О српском ипшању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Monographs with a corporate author:

Commissions, associations or organizations, when the name of an individual author is not indicated on the front page, assume the role of the corporate author.

БЕОГРАДСКА филхармонија. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

Anonymous works:

Works for which the author cannot be identified are recognized by the title.

БУГАРШТИЦЕ. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Conference proceedings:

ПАНТИЋ, Мирослав (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у испорији, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

Monographs with multiple publishers:

ПАЛИБРК-СУКИЋ, Несиба. *Руске избежлице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсењева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

ЂОРЂЕВИЋ, Љубица. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

Facsimile edition:

LAST NAME, first name of the author. *Book title*. Publication place of the original edition, year of the first publication. Place of repeated, facsimile publication: publisher, year of the reprint edition.

Example:

СОЛАРИЋ, Павле. *Поминак књижески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натопшевић“, 2003.

Secondary authorship:

Proceedings of scientific papers are given by the name of the editor or compiler.

LAST NAME, first name of the editor (or the compiler). *Title of work*. Publication place: publisher, year of publication.

Example:

РАДОВАНОВИЋ, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, 1996.

ЈОВАНОВИЋ, Слободан (ур.). *Народна библиотеке Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

Manuscripts

LAST NAME, first name. Title of the manuscript (if it exists or if there is a title widely accepted in science). Place of origin: Institution which holds it, shelf mark, year of creation.

Example:

НИКОЛИЋ, Јован. *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Manuscripts should be described according to folio numeration (e.g. 2a-3b), and not according to pagination, except in cases when the manuscript is paginated.

Articles in serial publications:

Articles in journals:

LAST NAME, first name of the author. “Article title.” *Journal title* number of issue or volume (year, or full date): pages of the cited text.

Example:

РИБНИКАР, Јара. „Нова стара прича.“ *Лейоџис Мајице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Newspaper articles:

LAST NAME, first name of the author. “Article title.” *Newspaper title* date: page number.

Example:

КЉАКИЋ, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Политика* 21. 12. 2004: 5.

Monographs available online:

LAST NAME, first name of the author. *Book title*. <web address>. Date of access.

Example:

VELTMAN, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*.

<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d>> 02.02.2002.

Articles in serial publications available online:

LAST NAME, first name of the author. “Article title.” *Title of the serial publication*. Date of the serial publication. Database name. Date of access.

Example:

ТОП, А. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.“ *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21.02.2000.

Articles in an encyclopedia available online:

“Article title.” *Encyclopedia name*. <web address>. Date of access.

Example:

“WILDE, Oscar.” *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15.12.2008.

**Рецензенти објављених радова у
Зборнику Матице српске за
ликовне уметности бр. 42**

Reviewers

Borozan Igor
Erdeljan Jelena
Kadijević Aleksandar
Marković Ivan R.
Marković Srđan
Roter Blagojević Mirjana
Vojvodić Dragan

Brajović Saša
Ignjatović Aleksandar
Makuljević Nenad
Marković Miodrag
Prosen Milan
Stevović Ivan

Зборник Матице српске за ликовне уметности
Издаје једанпут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон: ++381-21/420-199, 6615-038
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Matica Srpska Journal for Fine Arts
Published once a year
Published by Matica Srpska
Editorial and Publishing Office: Novi Sad, 1 Matice Srpske Street
Phone: ++381 21 420 199 or 6615 038
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за ликовне уметности*
бр. 42/2014 закључило 5. III 2014.
За издавача: доц. др Ђорђе Ђурић
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводилац за енглески језик: Биљана Радић Бојанић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин
Штампа: ЦИЦЕРО, Београд

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
75(082)

Зборник Матице српске за ликовне уметности /
главни и одговорни уредник Александар Кадијевић. – 1986,
22– . – Нови Сад : Матица српска, 1986– . – Илустр. ; 26 cm
Годишње. – Текст на срп., рус. и енгл. језику. – Је наставак:
Зборник за ликовне уметности = ISSN 0543–1247
ISSN 0352-6844
COBISS.SR-ID 16491778

Штампање овог Зборника омогућили су
Министарство просвете и науке Републике Србије,
Министарство културе и информисања Републике Србије и
Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање